



HAL
open science

De la traduction : J. Thibaudeau et J.-P. Manganaro médiateurs d'Italo Calvino

Sandra Garbarino

► **To cite this version:**

Sandra Garbarino. De la traduction : J. Thibaudeau et J.-P. Manganaro médiateurs d'Italo Calvino. Sciences de l'Homme et Société. Université de Nice - Sophia Antipolis, 2004. Français. NNT : . tel-02874012

HAL Id: tel-02874012

<https://hal.science/tel-02874012>

Submitted on 18 Jun 2020

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.

**Thèse pour l'obtention du Doctorat en Lettres Modernes
Littérature Comparée**

DE LA TRADUCTION

J. THIBAudeau ET J.-P. MANGANARO MEDIATEURS D'ITALO CALVINO

Présentée par GARBARINO Sandra

*Sous la direction du Professeur
CHEMAIN-DEGRANGE Arlette*

*Sous la codirection du Professeur
SURDICH Luigi*

Année universitaire 2003-2004

Président du Jury, M. le Professeur OSSOLA Carlo (Collège de France)

Mme le Professeur CHEMAIN-DEGRANGE Arlette (Université de Nice)

Mme le Professeur MERELLO Ida (Université de Gênes)

M. le Professeur MOROLDO Arnaldo (Université de Nice)

M. le Professeur SURDICH Luigi (Université de Gênes)

M. le Professeur VERDINO Stefano (Université de Vérone)

Note du Diffuseur

Cet ouvrage est la reproduction *en l'état* de l'exemplaire de soutenance. L'Atelier National de Reproduction des Thèses ne peut être tenu responsable des « coquilles » ou toutes autres imperfections typographiques contenues dans les pages ci-après.

En application de la loi du 1 Juillet 1992 relative au code de la propriété intellectuelle, il est interdit de reproduire intégralement ou partiellement le présent ouvrage sans autorisation de l'éditeur ou du Centre Français d'Exploitation du Droit de Copie (20, rue des Grands Augustins - 75006 Paris)

© Sandra GARBARINO
I.S.B.N. : 978-2-7295-5768-3

ATELIER NATIONAL DE REPRODUCTION DES THÈSES

Domaine Universitaire du Pont de Bois - BP 60149

59653 VILLENEUVE D'ASCQ Cedex

Tél : 03 20 41 73 73

Fax : 03 20 41 73 24

Web [http : //www.anrtheses.com.fr](http://www.anrtheses.com.fr)



Remerciements

Je souhaite remercier pour leur soutien, leur aide et leur amour Margherita, Franco et Angelo, sans lesquels ce travail n'aurait jamais vu le jour.

Merci à Fanny, ange gardien de mes dires, ainsi qu'à Carlo, Daniela, Erica, Lydia, Marina, Mirella, Nathalie, Nedo, Paola, Sara, Sarah, Serge, Hélène Giaufret, Ida Merello, Michel David, Francesco De Nicola, Mario Fusco, Francesco Scaglione, Domenico Scarpa, Bernard Siméone, Luigi Surdich et à toute l'Associazione Tenco.

Merci encore et surtout à Chichita Calvino, Jean Thibaudeau et Jean-Paul Manganaro pour leur précieuse collaboration.

Cette thèse n'aurait pas été conçue ni achevée, sans Mme Arlette Chemain-Degrange qui nous a dirigée avec patience, compréhension et bienveillance même dans les moments les plus difficiles.

Il traduttore letterario è colui che mette in gioco tutto se stesso per tradurre l'intraducibile.

1. Calvino, *Tradurre è il vero modo di leggere un testo*

Tutte le lingue umane hanno qualcosa in comune, anche il finnico e il bantù, ma ce n'è due tra le quali non si può assolutamente stabilire nessuna equivalenza, e sono l'italiano e il francese.

1. Calvino, *Lettere 1940-1985*.

INTRODUCTION

Choix du sujet et introduction des « auteurs »

Parmi les raisons qui nous ont motivée à approfondir le sujet de la traduction, nous citerons d'abord l'importance que cette activité est en train de prendre dans ce moment fondamental de l'Histoire. De nos jours, l'Union Européenne est une réalité. Les pays qui en font partie ont maintenant une monnaie commune, l'euro. C'est en premier lieu sur le plan économique que se concrétise la véritable union des États membres de la Communauté. Bien que cette uniformisation monétaire soit fondamentale voire indispensable, il nous semble quand même capital de souligner qu'il reste encore un obstacle à surmonter pour atteindre une union véritable, celui de la fragmentation linguistique de l'Europe. À bien regarder, l'unification de notre grande Nation intervient sur un 'terrain' qui n'est pas uniforme du point de vue de la langue : les Européens n'étant pas issus d'une seule culture, ils ne partagent pas tous le même idiome. Il suffit de porter le regard sur une carte d'Europe pour s'en apercevoir plus clairement : les 15 pays constituant l'Union actuelle parlent 11 langues différentes. Et, lorsqu'à partir du premier mai 2004, les pays deviendront 25, le nombre des langues augmentera à son tour. Multiculturalisme et multilinguisme, caractéristiques intrinsèques de l'Union, nous paraissent représenter en même temps des atouts et des enjeux pour l'État qui se construit.

D'une part nous sommes amenée à les percevoir comme des atouts puisqu'il nous semble que les citoyens de cette nouvelle et grande Europe pourront finalement se confronter de façon de plus en plus fréquente, approfondie et objective, en se libérant du carcan des anciens préjugés. D'autre part, ils nous paraissent également se poser comme des enjeux car toute confrontation sera, dans le cas des Européens, forcément

liée à une compréhension préliminaire, très ‘délicate’, qui reposera donc toujours sur la traduction. Vis à vis de toutes les différences linguistiques et culturelles, apparentes et sous-jacentes, la transposition, et par conséquent le traducteur, demeurent, inévitablement, les seuls ‘moyens’ permettant de franchir toute barrière, en réalisant une véritable union. Comme l’a justement observé Henri Meschonnic :

l’Europe dès ses commencements et ses intermittences, n’a cessé de traduire, du sacré au profane, du latin aux langues vulgaires, puis des langues vernaculaires entre elles. [...] À la différence d’autres cultures centrées sur elles-mêmes, l’Europe est d’origine pluriculturelle, originellement et constamment traductrice. Elle est née de la traduction et dans la traduction.¹

Et cela est confirmé par l’histoire. Au moment de la constitution de la CEE, le 27 mars 1957, le traité fondateur de la Communauté Économique Européenne - le traité de Rome - fut rédigé dans les quatre langues officielles (français, allemand, italien, néerlandais) des six pays réunis. Si nous revenons à l’actualité, nous pourrions constater qu’aujourd’hui, tous les documents officiels de l’UE (bulletin officiel, documents économiques, scientifiques, accords entre les pays de l’Union, etc.) sont traduits dans toutes les langues des états membres. Ce n’est donc pas un hasard si, observe H.Meschonnic, « en Occident, les grands textes fondateurs sont des traductions »².

À ce propos, l’exemple le plus marquant est celui de la Bible : elle n’a été connue par les occidentaux qu’à travers des traductions ; dès l’aube de la civilisation, l’évolution de cette pratique ayant pour but la compréhension de l’autre s’est nouée avec le développement et la diffusion du christianisme. L’histoire de l’imprimerie nous confirme l’importance des traductions. Le premier livre imprimé, en 1455, est justement une vulgarisation du texte fondateur de la chrétienté : la Bible de Mayence.

Cette ancienne pratique, qui existe depuis l’aube de la civilisation³, a été l’outil qui a permis de surmonter toute barrière linguistique et cela depuis toujours. G. Mounin explique dans son ouvrage *Teoria e storia della traduzione*⁴ que « déjà à partir du deuxième millénaire avant la naissance du Christ, dans les États de l’Asie Mineure, (...) il existe des chancelleries où travaillent des scribes spécialisés : le scribe pour les lettres en égyptien, par exemple, et celui pour les lettres en araméen »⁵

¹ H. Meschonnic, « Les grandes traductions européennes, leur rôle, leurs limites », B. Didier, *Précis de littérature européenne*, Paris, P.U.F.,1998, pp. 222 -223.

² *Idem*, p.221.

³ Pour plus de détails sur l’Histoire de la traduction voir: G. Mounin, *Teoria e storia della Traduzione (Traductions et Traducteurs)*,Turin, éd. Einaudi, 1965, pp. 27-66; G. Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Turin, éd. Einaudi, 1991 ; H.Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, éd. Verdier, 1999, pp37-53.

⁴ G. Mounin, *Teoria e storia della Traduzione (Traductions et Traducteurs)*,Turin, éd. Einaudi, 1965.

⁵ *Idem*, p. 30.

Dans notre monde contemporain, qui se fait de plus en plus cosmopolite avec l'expansion des frontières de l'Europe et l'ouverture à « l'autre », qui n'est plus ressenti comme un 'ennemi', mais plutôt comme un ami – quelles que soient ses racines, sa religion et ses habitudes – les dernières barrières existantes, celles entre les langues, sembleraient donc pouvoir être définitivement abattues par la traduction.

D'origine et de nationalité italiennes et confrontée chaque jour aux difficultés de la traduction en tant que *pratiquante* et enseignante, nous avons pensé analyser les versions françaises des ouvrages écrits par un auteur italien. Un défi qui nous a d'autant plus attirée que ce choix suppose que partant de notre langue maternelle, l'italien, nous observions comment elle a été accueillie par cet « Autre » que constitue la langue française. Nous avons été poussée à observer le résultat de la traduction des textes d'un écrivain italien en France pour une autre raison qui nous paraît fondamentale : ayant effectué nos recherches en milieu francophone, il nous paraissait stimulant de relier ces deux mondes grâce à une analyse des ouvrages d'un de nos compatriotes bilingue et pourtant traduit.

Devant opter pour un auteur, nous avons pensé appliquer l'analyse de la pratique du traduire à l'œuvre d'Italo Calvino, écrivain contemporain, décédé en 1985, dont le corpus littéraire est vaste et dont les ouvrages sont connus non seulement en Italie, mais même au-delà.⁶ Cet auteur ayant exploré tous les domaines du dire, du roman au conte, du théâtre à la critique, en passant par l'Ou.Li.Po. et la traduction nous paraît bien s'associer à cette activité sur laquelle il a, entre autre, également réfléchi et écrit⁷ (I. Calvino s'étant mesuré à Queneau, en traduisant ses *Fleurs bleues*).

Les raisons qui nous ont conduite vers ce choix sont nombreuses. D'abord, nous avons pensé nous consacrer à l'œuvre de cet auteur car il s'agit d'un intellectuel emblématique qui est lui même carrefour de cultures. Calvino a été un créateur prolifique qui, pendant sa carrière, s'est toujours intéressé à tout. Il a été romancier, essayiste, critique, journaliste, traducteur ; il a collaboré avec des maisons d'édition, Einaudi, en particulier, pour qui il a été d'abord rédacteur et responsable du bureau de presse, ensuite dirigeant et enfin consultant éditorial et il a, pendant de nombreuses années – on pourrait même dire pendant toute sa vie –, travaillé pour des

⁶ En parcourant le catalogue qui recense les traductions des œuvres d'Italo Calvino, nous pouvons estimer que presque tous les ouvrages de cet écrivain ont été traduits dans le monde entier.

⁷ Cf. entre autres, I. Calvino, « Tradurre è il vero modo di leggere un testo », in *Bollettino di informazioni* (Rassegna quadrimestrale della commissione nazionale italiana per l'Unesco), XXXII (Nuova serie), 3, settembre-dicembre 1985, pp.59-63 et I. Calvino, « Sul tradurre », in *Paragone letteratura*, XIV, 168, dicembre 1963, pp.112-118.

journaux ainsi que pour des revues littéraires: *L'Unità*, organe du PCI, *Il Giorno*, quotidien milanais, *Il corriere della sera*, *La Repubblica*, *Il caffè*, *Botteghe Oscure*, *Paragone Letteratura*, *Nuova Corrente*, etc. Tout cela a fait de lui un écrivain « aux multiples facettes », un personnage à l'écoute du monde et de tout ce qui se passait autour de lui. Il vécut non pas replié dans sa « tour d'ivoire », éloigné des gens et de leurs problématiques, mais, au contraire, il fut écrivain engagé, utilisant le pouvoir politique de sa langue pour la mise en valeur d'importants idéaux sociaux. Homme engagé dans la Résistance pour la libération de sa patrie pendant l'époque du fascisme, l'écrivain a toujours voulu, même avec ses mots, ne jamais renoncer à son engagement. Pour cette raison, il nous paraît que, comme Hugo, Calvino a été « l'écho sonore » des événements du monde contemporain. Et ses ouvrages le manifestent : du *Sentier des nids d'araignée* (1947-1978) à *La journée d'un scrutateur* (1963-1966) et à *La Spéculation immobilière* (1963-1987), l'auteur italien n'a jamais cessé de mettre en évidence les maux de son temps. Critique et ironique, au sens philosophique, socratique, du mot, il a constamment travaillé pour 'démonter' la réalité et l'analyser dans ses détails les plus menus, en en faisant ressortir l'essence primaire. Ainsi, il a su questionner le monde aussi bien que son propre métier. Il a été le témoin d'une époque, de plusieurs époques (de la résistance aux années 1980), et cela a eu des répercussions évidentes sur son corpus littéraire.

À la différence d'autres écrivains qui se sont consacrés à un seul genre littéraire ou qui ont représenté un certain 'courant', une certaine mouvance, I. Calvino a toujours refusé de se limiter à un seul genre, en explorant presque tous les domaines du dire (sauf la poésie): du roman réaliste au conte fantastique et philosophique, des nouvelles 'cosmiques' explorant la matière et l'espace aux récits de voyages, en passant par les comptes-rendus de situations réelles ou imaginaires, des récits autobiographiques aux livrets d'opéra. Cette évolution a toujours été accompagnée d'une recherche linguistique continue – les manuscrits originaux des ouvrages de Calvino nous révèlent un travail sur la langue incessant. Ainsi, ce n'est qu'après un approfondissement scrupuleux que son écriture peut paraître simple. Parce qu'elle est justement précise, ciselée. Cette simplicité apparente⁸, cette concision qui ne surgit pas spontanément mais qui est recherchée, voulue et obtenue grâce à des améliorations constantes, a attiré notre attention et nous a définitivement convaincue d'analyser la

⁸ Nous aurons l'occasion de revenir sur ce sujet de la clarté apparente et de l'exactitude de la langue d'I. Calvino. Nos références à ce sujet seront, entre autres, les articles de V. Coletti, G. L. Beccaria, P. V. Mengaldo et les écrits de l'écrivain lui-même au sujet de sa recherche au niveau linguistique.

traduction de cet auteur en français. À propos de son écriture, I. Calvino – qui a toujours eu un regard objectif sur lui-même – confirme ce que nous venons d’écrire :

J’écris toujours avec effort, je n’ai pas de facilité d’écriture. Mes pages sont pleines de ratures et j’élimine beaucoup.⁹

C’est lorsque la précision paraît simplicité que les traducteurs risquent le plus. Et le romancier le savait bien lorsqu’il affirmait :

... mettiamo che volessi far tradurre in francese o in inglese questo mio scritto. Dovrei riscriverlo di sana pianta, forse ripensarlo, consultandomi con una persona della lingua. E io ancora sono uno che con le parole va prudente (questo è anche un guaio perché ho molti modi di sfumare un’affermazione, quando non sono tanto sicuro del fatto mio, e nella traduzione tutte queste precauzioni vanno perdute: viene fuori un’espressione o troppo generica o troppo recisa).

[Si je voulais faire traduire en français ou en anglais ce texte écrit, je devrais le réécrire entièrement, peut-être le repenser, en consultant une personne de langue maternelle. Et moi, je suis quelqu’un de prudent avec les mots (ce qui est également un ennui puisque j’ai plusieurs façons de nuancer une affirmation), lorsque je ne suis pas très sûr de moi. Et dans la traduction toutes ces précautions se perdent pour laisser la place à une expression trop générique ou trop catégorique]¹⁰

En effet, bien qu’elle paraisse linéaire et presque dépouillée de figures de style, proche de l’écriture blanche, du degré zéro de l’écriture¹¹, la phrase calvinienne représente un véritable piège pour le traducteur français qui doit, à tout moment, recréer la précision et les nuances de la langue source dans son propre idiome.

Le travail de l’auteur consiste à forcer la langue, à lui faire dire quelque chose que le langage courant ne dit pas. Le traducteur doit rendre cet effort-là.¹²

Étant donnée l’importance et le poids des mots dans la prose calvinienne, il sera donc extrêmement intéressant d’observer les solutions adoptées par ses traducteurs au moment du passage de l’italien en français.

Une autre raison qui nous a paru motiver une analyse de la transposition de l’œuvre calvinienne en France est le lien qui, pendant toute sa vie a uni le ligurien et l’Hexagone, au point de lui faire obtenir la Légion d’honneur. L’amour d’I. Calvino pour cette nation proche de Sanremo, la ville où il a vécu pendant son enfance et son adolescence, a toujours été fort. Et cela est devenu évident lorsqu’en 1967 l’écrivain quitte l’Italie pour aller vivre à Paris, ville qu’il définit ainsi :

⁹ Entretien avec Paul Fournel, « Italo Calvino : cahiers d’exercice », in *Le Magazine littéraire*, n.220, juin 1985 pp.84-89.

¹⁰ I. Calvino, « L’italiano, una lingua tra le altre lingue », in *Una pietra sopra*, éd. Milan, Mondadori, coll. I Meridiani, 1995, p.149 [C’est nous qui traduisons].

¹¹ Cf. R. Barthes, *Le degré zéro de l’écriture*, éd. Seuil, 1953 et 1972.

¹² Entretien avec Paul Fournel, « Italo Calvino : cahiers d’exercice », in *Le Magazine littéraire*, n.220, juin 1985 pp.84-89.

œuvre de consultation gigantesque, c'est une ville que l'on consulte comme une encyclopédie : dès la première page, elle donne toute une série d'informations, d'une richesse qu'aucune autre ville n'égale¹³.

Pour cet écrivain, chercheur infatigable, la ville de Paris, où il vécut pendant treize ans, de 1967 jusqu'en 1980, demeure une source d'inspiration primaire. C'est un peu le 'centre du monde' ; c'est l'endroit où il peut rencontrer bien des intellectuels et des écrivains, entre autres le groupe de l'Ou.Li.Po., mais également des éditeurs et des amis. Parmi ces derniers, il vaut la peine de rappeler F. Wahl, responsable des éditions italiennes auprès de la maison d'édition Le Seuil qui fut pour l'auteur un collègue et un ami, mais également, ceci ne doit pas être oublié, un obstacle à un certain moment.

Outre cela, un élément qui a impulsé notre intérêt est le rapport que l'intellectuel a eu avec ses traducteurs français. Toujours disponible, prêt à relire les traductions avec ceux qui les avaient produites, l'auteur a eu une participation directe à la transposition ou à la relecture des traductions françaises de ses livres. Les lettres contenues dans la *Correspondance* calvinienne en témoignent.

Enfin, il nous a semblé que, maintenant qu'on a publié les premiers volumes d'une réédition en France de l'œuvre d'I. Calvino (la « Trilogie » *Nos Ancêtres*, *Aventures* et *Cosmicomics*), le moment était venu de faire le point sur ses traductions et sur la médiation de ses livres dans un pays très proche de l'Italie, mais en même temps très éloigné à cause des différences subtiles et parfois redoutables existant du point de vue de la langue.

Parmi les traducteurs calviniens, nous en avons choisi deux en particulier qui nous paraissent être ses deux 'médiateurs' principaux : Jean Thibaudeau et Jean-Paul Manganaro, le premier écrivain et le second professionnel de la traduction, ils illustrent de façon exemplaire deux tendances divergentes dans le domaine traductologique, deux attitudes opposées vis à vis du texte à traduire qui continuent à s'imposer de façon cyclique à des moments différents de l'Histoire – comme si, dans ces circonstances ainsi que dans bien d'autres, l'on pouvait appliquer la théorie des éternels retours du philosophe italien Vico...

¹³ Italo Calvino, *Ermite à Paris*, Paris, éd. Seuil 2000, p. 90.

Problématique

Durant ces dernières années, de nombreuses études ont été réalisées sur la traduction. Des linguistes aux littéraires, en passant par les théoriciens de la traduction, ceux qu'on appelle les 'traductologues', nombreux sont les chercheurs qui ont abordé les problématiques engendrées par la transposition des ouvrages littéraires. En particulier, la seconde moitié du vingtième siècle a vu paraître une grande quantité de travaux théoriques sur la traduction et ses implications linguistiques, culturelles ou autres : des réflexions sur la langue, des études sur les problématiques engendrées par la notion de 'fidélité' (faut-il être fidèles au texte source ou à la culture cible ? À la forme ou au contenu ?), des travaux sur le vieillissement des textes traduits, et ainsi de suite.

Contrairement à la plupart de ces réflexions qui se limitent et se situent du côté de la théorie ou du côté de la pratique, qui séparent les théoriciens des praticiens, notre démarche ne veut pas être une nouvelle réflexion théorique se situant du côté de la linguistique ou de la littérature. Cela car nous sommes tout à fait d'accord avec Henri Meschonnic qui affirme que, dans le cas de la traduction, « la pratique, c'est la théorie » et « la théorie, c'est la pratique », non « pas pour tout confondre. Mais pour distinguer la conscience des enjeux, qui est la théorie, et la spécificité du concret, qui est la pratique »¹⁴. Nous ne sommes pas non plus intéressée par une thématique particulière à l'intérieur du domaine de la traduction littéraire, ni par un thème spécifique de la linguistique. Ce qui nous intéresse, et profondément, c'est le texte lui même.

En particulier, l'aspect qui nous passionne les plus, et que nous essaierons de développer dans notre travail, c'est l'observation de ce processus mystérieux à travers lequel le texte, en partant d'une langue et d'une culture, se fait autre en restant toujours 'le même'. Nous sommes fascinée par le mécanisme à travers lequel l'œuvre se dédouble, grâce au travail patient et dévoué de professionnels habiles, et donne naissance à un autre ouvrage égal, jumeau, mais en même temps substantiellement différent, indépendant de celui de départ, ancré dans des références desquelles il s'éloigne pour devenir totalement autonome. Bref, ce que nous souhaiterions observer dans notre thèse est justement ce que nous pourrions appeler le miracle de la rencontre de deux écritures.

Pour réaliser nos ambitions, nous essaierons de développer une étude des travaux de deux traducteurs. Nous voudrions d'abord, à travers notre recherche, mettre en relief la façon d'agir des praticiens au moment de la transposition d'un texte. Ensuite, notre

¹⁴ H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, éd. Verdier, 1999, p.20.

intention serait d'éclaircir la manière dont un écrit peut assumer, en une autre langue, plusieurs 'aspects' différents, selon la sensibilité de la personne qui le transpose, et selon l'époque à laquelle la traduction est effectuée.

Mais soyons clairs, notre but n'est pas de 'critiquer' (au sens négatif, destructif) qui que ce soit. Nous ne voulons pas nous mettre dans la position de ceux qui lisent et jugent le travail d'autrui. Loin de vouloir porter des jugements de valeur sur un travail intéressant et important qu'ont réalisé des professionnels, nous souhaitons, à travers cette recherche, mettre en relief de quelle manière des personnes, ayant chacune ses propres mérites et ses propres particularités, se sont efforcés pour qu'un auteur capital du panorama littéraire italien puisse être connu par les lecteurs français. Notre étude sera quand même critique dans le sens où elle essaiera d'analyser objectivement des procédés de traduction.

Pour mettre en pratique nos réflexions théoriques, nous analyserons donc les traductions de quelques œuvres d'I. Calvino effectuées par deux praticiens de l'écriture, J. Thibaudeau et J.-P. Manganaro. Différents l'un de l'autre, ces deux hommes ont eu chacun une approche distincte vis à vis du texte à traduire. Le premier, écrivain, a commencé à traduire par amitié vers les années 1970, le second, traducteur de profession, a transposé une quantité surprenante d'ouvrages avant d'arriver, à la moitié des années 1980, à l'œuvre d'I. Calvino.

Ces deux 'passeurs' ont transposé plusieurs ouvrages remarquables et très différents les uns des autres : le premier de *Cosmicomics* (publié en 1965 et traduit en 1968) au *Château des destins croisés* (paru en Italie en 1973 et transposé en français en 1976) et le second de *Palomar* (publié chez Einaudi en 1983 et traduit en français en 1985) jusqu'aux ouvrages posthumes le second. Parmi les œuvres auxquelles ils ont travaillé nous étudierons les versions en français des textes les plus représentatifs à la fois dans le parcours littéraire de Calvino et dans celui des deux traducteurs.

Non seulement les traductions effectuées par ces professionnels feront l'objet de notre recherche, mais leurs activités de 'médiateurs culturels' méritent d'être mises en relief. À travers notre étude nous souhaiterions approfondir cet aspect qui nous paraît extrêmement lié à l'actualité, pour la raison que de nos jours, le traducteur semblerait être beaucoup plus qu'un simple passeur de mots. Étant donnée l'importance de la pratique de la traduction dans notre monde moderne, les spécialistes ayant pour but la médiation, la recherche constante d'équivalences permettant la compréhension de l'autre, nous

paraissent, eux aussi, remplir un rôle indispensable. Cependant, ils ont connu, par le passé, des heurs et des malheurs, des moments de grâce et de disgrâce.

Comme Georges Mounin l'a montré dans son ouvrage *Teoria e storia della traduzione*¹⁵, depuis le Moyen Âge et jusqu'aux dernières années du XVIII^e siècle, ceux qui exerçaient l'activité de la traduction (surtout littéraire) se sont arrogés le titre d'auteurs, et la qualité d'écrivains. Aucune loi n'y faisait obstacle et l'usage rendait ce comportement normal. À l'époque, c'était l'auteur de l'œuvre qui souffrait de cette situation. N'importe qui pouvait modifier le texte à son goût : il rajoutait, enlevait, changeait des parties de l'histoire. Et en outre, ce qui est plus grave, rien n'obligeait à mentionner le nom de l'auteur dont l'œuvre était par conséquent impudemment 'pillée'.

Ensuite, à partir du XIX^e siècle, la situation subit un retournement et l'effacement du traducteur, qui ne fut plus considéré que comme un passeur, devint la règle fondamentale. Le texte et son auteur l'emportaient. Conséquence : l'*interpre*s perdit d'un seul coup tout droit sur l'œuvre qu'il transposait, à un tel point que son nom n'était présent ni sur la couverture, ni à l'intérieur de l'ouvrage auquel il avait travaillé.

L'idée du XIX^e siècle s'est répercutée sur les lecteurs modernes qui ont souvent eu tendance à considérer le passage d'une langue à une autre comme un acte somme toute mécanique. Pour cette raison, le traducteur a longtemps été vu comme une ombre de l'écrivain, dont il ne partageait pas les qualités. Pendant la première moitié de notre siècle, ce personnage était encore tout simplement considéré comme un 'passeur de mots' agissant de façon mécanique et, par conséquent, sans aucun mérite spécifique.

De nos jours, ce métier commence à être réévalué et à obtenir toutes les attentions qu'il mérite. Dans notre monde contemporain, et surtout depuis la seconde moitié du XX^e siècle, les professionnels de la traduction retrouvent leurs lettres de noblesse et sont, finalement, mis en valeur. Des lois les protègent, ils publient des réflexions théoriques sur leurs travaux et si leurs résultats sont brillants, ils obtiennent autant d'importance que l'auteur de l'ouvrage initial. Songeons, par exemple, à I. Calvino, excellent traducteur des *Fleurs bleues* de Queneau.

En ce moment historique, le rôle pragmatique du traducteur est fondamental pour les relations entre les pays de l'Union Européenne, et entre l'Union et le monde: ce professionnel est indispensable pour les échanges liés aux aspects matériels de la vie quotidienne (économie, politique, science, etc.), mais il est également important pour sa tâche de médiateur culturel. C'est lui qui, grâce à ses compétences, met en

¹⁵ G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, trad. Stefania Morganti, Turin, éd. Einaudi, 1965, pp.205-209.

relation les cultures différentes et permet le passage des œuvres littéraires d'une culture à une autre en les accompagnant dans leur voyage transculturel.

Le métier du traducteur est, de fait, difficile et, surtout, délicat. La personne qui transpose un texte littéraire se fait, de par son travail, moyen de communication entre des populations parlant des langues différentes et devient le porte-parole de l'écrivain. C'est le traducteur qui essaie de faire passer l'œuvre d'un auteur et dans un autre contexte c'est à lui de donner naissance à un ouvrage dont le but est d'une part d'être fidèle au texte source et, d'autre part, d'obtenir autant de succès que l'œuvre d'origine. L'avenir de toute transposition est de fait entre les mains des traducteurs qui peuvent faire resurgir le talent de l'écrivain ou l'anéantir.

Pour réussir dans son travail, le professionnel qui transpose doit posséder non seulement une parfaite maîtrise des langues qu'il met en contact, mais également une connaissance des cultures d'où celles-ci sont issues, des contextes auxquels elles renvoient. Ceci parce que tout contexte est caractérisé par des particularités et le traducteur doit nécessairement les connaître avant d'entreprendre la transposition d'un ouvrage. Toutefois, les connaissances du traducteur n'empêchent que le mot ait longtemps été associé à celui de « *traditore* » (traître). La fidélité de ce 'passeur' a des limites qui sont, nous paraît-il, constituées par sa subjectivité, par sa présence dans les ouvrages traduits (bien qu'H. Meschonnic affirme que « plus le traducteur s'inscrit dans la traduction, plus, paradoxalement, traduire peut continuer le texte »¹⁶). Dans son travail de médiation, le professionnel est amené à recréer l'œuvre des écrivains, par une sorte d'*opération palimpseste*¹⁷ : l'ouvrage précédemment rédigé doit être effacé et réécrit, dans ce second cas en une langue différente. Par conséquent, s'il ne prend pas garde à ce qu'il fait, celui qui transpose risque que son travail devienne son 'adaptation' du texte de départ. C'est par son essence même que la fonction du traducteur tout à fait différente de l'écrivain : si la création ne nécessite pas de points de repère, au moins on le croit, la traduction est forcément liée à une œuvre d'origine, à une langue, à une culture qui doivent être respectés.

¹⁶ H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, éd. Verdier, 1999, p.20.

¹⁷ G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, éd. Seuil, 1982, p.238.

Corpus et soutien méthodologique

Après avoir annoncé les motivations qui nous ont poussée à étudier le travail de traduction et médiation d'Italo Calvino en France effectué par J. Thibaudeau et J.-P. Manganaro, il nous faudra maintenant définir avec plus de précision notre champ d'action. Toutefois, étant donné que nous énoncerons les différentes étapes de notre étude ultérieurement, nous nous limiterons ici à signaler les œuvres qui composent le corpus à la base de cette recherche.

Parmi les transpositions de J. Thibaudeau, nous étudierons sa préférée, celle qui nous a paru la plus complexe (surtout du point de vue rythmique), *Le città invisibili* (*Les Villes invisibles*), recueil de récits brefs publié en 1972 et traduit en 1974. Nous observerons également sa version française des *Tarocchi* (*Les Tarots*), publié par Franco Maria Ricci en 1969 et traduit en 1974, que nous comparerons à la première section du *Castello dei destini incrociati* (*Le Château des destins croisés*), paru en Italie en 1973 et en France en 1976, et dont le texte ne correspond qu'en partie à celui des *Tarots*. Enfin, nous étudierons sa traduction de l'article intitulé « Collezione di sabbia » (« Collection de sable »), publié dans le *Corriere della sera* en 1974 et traduit en 1976. Parmi les travaux de J.-P. Manganaro, nous analyserons *La Strada di San Giovanni* (*La Route de San Giovanni*), un recueil posthume d'écrits autobiographiques qui présentent de nombreuses particularités au niveau linguistique et stylistique, publié en 1990 et transposé en 1991, ainsi que l'article « Collection de sable » que ce professionnel traduisit en 1986, deux ans après la parution du volume au même titre et dix ans après la publication du travail 'thibalducien'.

Pour étudier le travail de médiation effectué par les deux traducteurs objet de cette thèse, nous nous consacrerons d'une part à l'analyse des transcriptions des émissions radiodiffusées que J. Thibaudeau consacra à l'auteur italien (que nous transcrivons et insérerons dans nos Annexes). D'autre part, nous observerons les articles de J.-P. Manganaro sur I. Calvino et sa biographie calvinienne, *Italo Calvino. Romancier et conteur*.

Afin de développer notre étude, nous essaierons de construire un corpus critique qui soit le plus ample possible. Pour cette raison nous ne nous limiterons pas à l'analyse des deux versions – l'italienne et la française – des œuvres d'I. Calvino citées, mais nous élargirons nos recherches à des domaines intrinsèquement liés à notre sujet. Ainsi, nous consulterons les écrits critiques de l'auteur italien et sa correspondance où il parle, entre autres, de son rapport avec l'écriture, avec la langue (la sienne et celle de ses confrères),

avec ses traducteurs. Nous emploierons également les ouvrages des chercheurs et spécialistes ayant comme sujet l'œuvre de notre auteur, les actes de colloques sur l'écrivain italien et ses œuvres. Quant à la réflexion traductologique, nous nous appuierons sur des réflexions concernant les théories, l'histoire et la critique de la traduction, aussi bien que sur des travaux de linguistique, des dictionnaires en papier et sur support multimédia. Étant donné l'apport précieux de la 'Toile', nous ne pourrions pas ne pas faire recours à quelques précieux sites Internet.

En particulier, parmi les essais d'I. Calvino, nous utiliserons les écrits contenus dans *Una Pietra sopra (La machine littérature)*, dans les *Norton lectures (ou Leçons américaines)*, et dans *Eremita a Parigi (Ermite à Paris)* dont certains nous aideront sans doute à comprendre quel était le point de vue d'I. Calvino au sujet de la langue italienne, de sa propre langue et de la pratique de la traduction. A propos de ce dernier aspect, la correspondance de l'écrivain italien, publiée par les éditions Mondadori à l'automne de l'année 2000, nous permettra de bien comprendre l'opinion de Calvino en matière de traduction littéraire (voir par exemple la lettre à « Paragone Letteratura » du mois d'octobre 1963¹⁸). Mais lorsqu'on abordera la question de la position de l'auteur italien vis à vis de la traduction, il sera également indispensable de faire référence à d'autres articles calviniens, notamment celui publié en 1985, dans le *Bollettino di informazioni* ayant pour titre, «Tradurre è il vero modo di leggere un testo».

Ces textes écrits par l'auteur lui-même mis à part, nous consulterons plusieurs monographies, articles et actes de colloques sur l'activité, l'œuvre, et l'écriture d'I. Calvino, qui, tous, apporteront quelques enrichissements à notre recherche. Parmi les études monographiques sur l'écrivain ligurien, nous nous appuierons notamment sur la précieuse bibliographie raisonnée des œuvres critiques, rédigée par Domenico Scarpa (un 'outil' de référence que le chercheur met constamment à jour), sur la biographie de Cristina Benussi, ainsi que sur les beaux ouvrages d'Aurore Frasson Marin, Guido Bonsaver, Claudio Milanini, Philippe Daros, Martin Mc Laughlin. Notre recherche tâchant de renouer les liens entre la linguistique et la littérature dans le domaine traductologique, les articles et que nous retiendrons concerneront en même temps la langue et le style de l'auteur italien. Ainsi, entre autres, nous aurons recours aux travaux irremplaçables de Maria Corti, Pier Vincenzo Mengaldo, Carlo Ossola, Giorgio Bertone, Vittorio Coletti, Domenico D'Oria.

¹⁸ Italo Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Milan, éd. Mondadori, 2000, pp. 756-767.

Notre but étant de développer une étude comparative des traductions et des révisions des ouvrages calviniens, il nous sera nécessaire d'approfondir nos informations au sujet des théories et des critiques de la traduction, en nous arrêtant en particulier sur ces travaux qui traitent du passage de l'italien au français. Parmi ceux-ci, nous ferons référence à des critiques dont les publications sont un peu plus 'datées', mais toujours incontournables, tels que Valéry Larbaud, Georges Mounin, Vinay et Darbelnet, Scavée et Intravaia, Peter Newmark, Yves Chevrel, Jean René Ladmiral. Nous pourrions également nous appuyer sur des textes récents, comme le fameux *Après Babel* de George Steiner, ou *La pratica della traduzione* de Josiane Podeur (volume qui nous offre de bonnes bases pour l'analyse de la traduction de l'italien en français), ou bien les textes de Jean Charles Vegliante (*D'écrire la traduction*), d'H. Meschonnic (*Pour la poétique II, Poétique du traduire*) et d'A. Berman (*L'épreuve de l'étranger, Pour une critique des traductions : John Donne, La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*). En outre, nous consulterons des ouvrages publiés à la suite de colloques sur la traduction, par exemple, *Les écrivains italiens et leurs traducteurs français*, actes du colloque tenu à l'Université de Caen en 1995, ou bien les *Assises de traduction littéraire* d'Arles. Pour approfondir au maximum nos connaissances dans ce domaine, nous lirons plusieurs revues, italiennes et françaises, spécialisées dans le domaine de la traduction, comme *Testo a Fronte*, *Palimpsestes* et *Équivalences*, ainsi que quelques périodiques littéraires comme *La Quinzaine Littéraire*, où la thématique de la traduction est traitée en tant que thématique littéraire.

Pour que notre étude soit suffisamment approfondie, nous lirons également des ouvrages de linguistique et de lexicologie, comme l'*Introduction à la lexicologie* d'Alice Lehmann, ou bien les ouvrages de Dominique Maingueneau sur *L'énonciation en linguistique française* et sur la *Syntaxe du français*, etc. Mais, ne voulant pas séparer la langue de la littérature, notre travail nécessitera également d'outils théoriques de critique littéraire. À ce propos, nous consulterons, parmi d'autres, les ouvrages de Roland Barthes, de Gérard Genette, de Vincent Jouve, d'Henri Meschonnic.

Afin d'élargir nos connaissances des deux traducteurs calviniens dont nous analyserons les travaux, il sera indispensable de consulter leurs publications ainsi que les revues, livres et sites Internet qui les citent. En particulier, nous pourrions interroger les articles de J. Thibaudeau et ses livres, notamment *Mes Années Tel Quel* (une autobiographie dans laquelle l'écrivain fait référence à sa connaissance de Sanguineti et de Calvino). Pour reparcourir les étapes de la formation de traducteur de J.-P.

Manganaro, nous ferons référence à ses écrits de même qu'à des interviews et à l'indispensable *Bibliographie des traductions françaises de la littérature italienne du XX^e siècle* rédigée par Danièle Valin.

En dernier lieu, afin de pouvoir retracer le chemin effectué par nos traducteurs au moment de la transposition de l'œuvre calvinienne, il nous paraît essentiel de nous appuyer sur les outils typiques de tout traducteur, à savoir les dictionnaires. Bilingues, unilingues et spécialisés, ceux-ci nous permettront de développer une approche contrastive des textes et de leurs particularités.

Ordre du développement

Compte tenu de la complexité de notre recherche qui vise à étudier la traduction, la retraduction et la médiation de l'écrivain Italo Calvino en France, l'étude que nous rédigerons se déploiera sur trois axes principaux.

Le premier, intitulé *De la traduction. Sous le signe d'Hermès*, aura comme sujet l'étude de deux traductions effectuées l'une par J. Thibaudeau et l'autre par J.-P. Manganaro. Compte tenu de notre souci de comparer l'activité de ces professionnels, nous structurerons notre première partie en deux chapitres, au lieu de trois, dont le premier aura pour objet l'étude comparée des *Città invisibili* et des *Villes invisibles*, transposées par J. Thibaudeau, et le second comparera *La Strada di San Giovanni* avec *La Route de San Giovanni* dont la version française est due à J.-P. Manganaro. Pour tâcher réunir littérature et linguistique en matière de traduction, chaque chapitre se divisera en trois sections dont la première sera consacrée à l'analyse des contenus, de la structure et du style des écrits calviniens mis 'en observation', la deuxième traitera d'une part des changements de rythme (*Les Villes*) et d'autre part des variations structurales (*La Route*) entraînées par la traduction et la troisième comparera les textes italiens et français du point de vue sémantique.

La conclusion de cette première partie que nous placerons sous le signe d'Hermès, le messager des dieux, nous permettra sans doute de mettre en parallèle l'activité des traducteurs objet de notre recherche et cette figure mythique.

Le deuxième axe de notre recherche, *De la retraduction. Traducteurs au miroir*, aura pour thème central la retraduction. Nous essaierons ici de développer une étude contrastive des deux versions de l'article *Collezione di sabbia* produites par J. Thibaudeau et J.-P. Manganaro. Encore une fois, nous tenterons d'abord d'observer la

genèse de la rédaction de la chronique calvinienne, ses contenus et son style, nous passerons ensuite à la comparaison des architectures rythmiques et des constructions syntaxiques de la chronique italienne et de la version française et nous traiterons enfin des divergences lexicales, c'est-à-dire des écarts plus ou moins graves séparant les deux versions françaises à la fois l'une de l'autre et du texte source. Dans cette deuxième partie, nous nous consacrerons également à la thématique de la révision des traductions. Grâce à l'analyse du travail de correction d'I. Calvino sur « Le Château », première section du *Château des destins croisés* (transposée par J. Thibaudeau), nous pourrions nous apercevoir qu'au moment de la relecture de la traduction thibalducienne, l'écrivain italien tend à appliquer au texte français les mêmes principes qui gouvernent son écriture, à savoir la légèreté, la rapidité et l'exactitude. Compte tenu de l'importance de cette 'incursion' calvinienne dans le domaine de la traduction, l'occasion sera propice pour réfléchir sur le rapport entre l'auteur du *Château* et cette activité.

Dans la troisième section de notre thèse, intitulée *De la médiation. Si pendant cinquante ans deux traducteurs*, nous développerons une étude qui introduit à une problématique nouvelle et qui, en même temps, nous fascine ; il s'agit du « pouvoir de médiation » que possèdent, à notre avis, les traducteurs contemporains. Ce chapitre contiendra nos analyses des *Entretiens* de J. Thibaudeau avec Italo Calvino transmis par Radio France (transcription de ces émissions inédites en Annexe), ainsi que des *Pages Arrachées*, émissions radiophoniques consacrées à Calvino enregistrées en 1995, dix ans après sa mort, et des articles écrits par l'écrivain français. En ce qui concerne J.-P. Manganaro, nous pourrions analyser ses articles dans les revues consacrées à notre auteur et, enfin, son remarquable travail biographique, *Italo Calvino. Romancier et conteur*, publié aux éditions du Seuil en 2000.

En outre, dans les chapitres qui composeront cette dernière partie nous essaierons de porter un regard sur les activités principales des deux traducteurs objets de notre recherche. Le fait de ne parvenir aux acteurs de la transposition qu'à la suite de l'analyse de leurs travaux est justifié par notre intention de laisser au texte et à l'étude traductologique la place prioritaire qu'ils méritent. Si la formation du traducteur a un poids notable au niveau du résultat de son travail, nous croyons que ce n'est qu'après avoir observé le 'produit' de ses efforts que nous pouvons saisir le lien entre l'homme et son œuvre.

Résultats attendus

Étant donné que notre recherche se fonde sur trois grandes questions concernant la traduction et ses implications, les résultats auxquels nous nous attendons à aboutir sont triples, voire multiples. En premier lieu, considérant le rôle pragmatique de la transposition dans le monde contemporain où cette activité est désormais perçue comme un « outil », un moyen de communication de base appliqué à des secteurs de plus en plus spécialisés (traduction juridique, économique, médicale, technique, alimentaire, localisation de logiciels et de sites Internet, et ainsi de suite), nous pensons que cette thèse nous aidera à comprendre si la fonction de la transposition des textes littéraires a changé dans le temps, notamment dans les dernières années. Par ailleurs, nous sommes de l'avis que nos recherches nous conduiront à découvrir si la pratique de la traduction littéraire peut aujourd'hui être considérée comme un art ou bien comme une science, et dans ce dernier cas, une science close. En effet, si la plupart des sciences sont en devenir, la traduction ne le serait-elle pas aussi ?

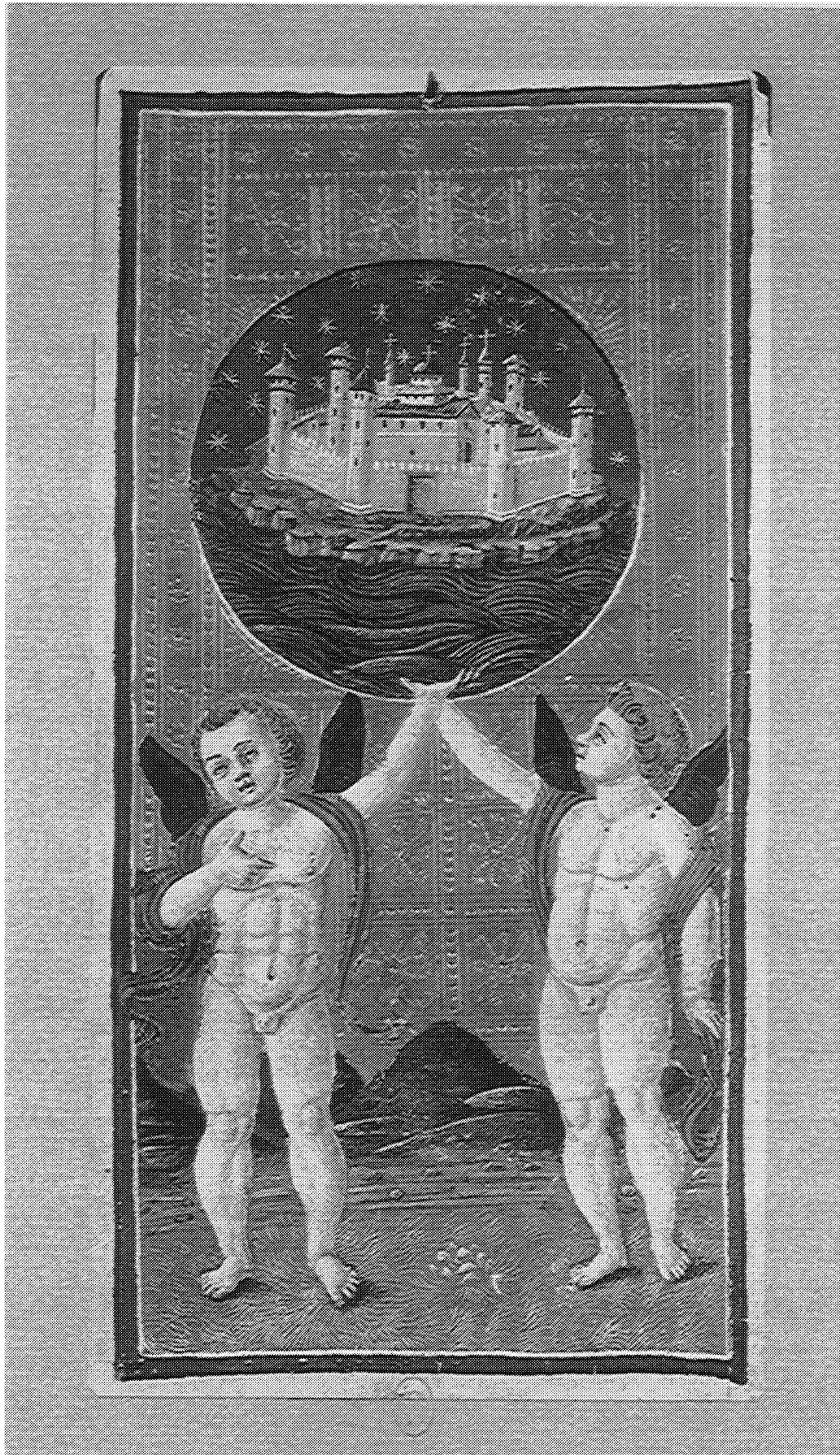
Mais en remontant dans le temps, pourrait-on renouer l'ancien avec le nouveau en mariant la traduction aux mythes anciens ? Bien que cela puisse paraître audacieux, nous tâcherons de le faire dans la première partie de notre thèse.

Compte tenu du profond respect et de l'intérêt que nous portons aux professionnels de la traduction, nous nous attendons également à ce que cette thèse nous aide à faire la lumière sur le rapport entre le traducteur et le texte traduit. Comme cela a été mis en lumière par plusieurs critiques, la personne qui transpose un texte a souvent tendance à se l'approprier. Et les deux traducteurs français objet de notre thèse comment ont-ils transposé les textes d'I. Calvino ? Se sont-ils transformés en auteurs, en modifiant l'œuvre de départ à leur gré ou bien ont-ils opté pour une traduction ne laissant pas percevoir leur présence derrière le texte 'd'arrivée' ? Par ailleurs, la sensibilité requise du traducteur littéraire nous paraîtrait pousser ce professionnel à se transformer en écrivain... Et en ce cas, quel serait le rapport entre le traducteur et 'son' auteur ? En particulier, I. Calvino, écrivain polyglotte ayant vécu en France pendant de nombreuses années, ne se serait-il jamais auto-traduit ? Quel type de rapport pourrait-il avoir eu avec les professionnels qui ont transposé ses textes en français, et notamment avec les deux opérateurs auxquels nous consacrons notre étude ?

Une question supplémentaire se pose à ce niveau : le traducteur est-il réellement passif comme certains insistent ? Est-il vraiment un simple passeur de mots ? Ne serait-il pas plus que cela ? J.Thibaudeau et de J.-P. Manganaro paraissent avoir fait plus que simplement traduire les œuvres de l'intellectuel italien. Pourraient-ils, à travers leurs propres ouvrages (articles, livres, émissions radiodiffusées), avoir opéré une véritable 'médiation' de l'écrivain italien sur le versant francophone des Alpes ? L'analyse des activités des traducteurs nous permettra, entre autres, de répondre à ces questions.

Le dernier questionnement auquel nous essaierons de donner une réponse est le suivant : Calvino étant décédé en 1985, les traductions et les travaux de médiation publiés dans ce nouveau millénaire prolongeraient-ils l'œuvre du célèbre écrivain italien ?

Avant de passer à la véritable analyse des ouvrages, nous nous permettons d'ajouter une dernière petite remarque. La réédition de l'œuvre de Calvino ayant commencé à l'orée du nouveau millénaire, ce moment nous paraît idéal pour une étude sur la traduction ainsi que sur sa révision et pour finalement « *dare a Cesare quel che è di Cesare* », c'est à dire, pour donner aux traducteurs toute la gloire qu'ils méritent pour un travail qui les veut de plus en plus compétents. Le moment nous semblerait le meilleur : le tournant du millénaire, conjoncture favorable pour tracer un bilan.



Le Monde

Vingt et unième carte des Tarots (Accademia Carrara)

PREMIERE PARTIE

DE LA TRADUCTION

SOUS LE SIGNE D'HERMES

Présentation. La traduction en question.

Tout le travail de la Traduction est une pesée de mots. Dans l'un des plateaux nous déposons l'un après l'autre les mots de l'auteur, et dans l'autre nous essayons tour à tour un nombre indéterminé de mots appartenant à la langue dans laquelle nous traduisons cet auteur, et nous attendons l'instant où les plateaux seront en équilibre.

Valéry Larbaud, Sous l'invocation de Saint Jérôme

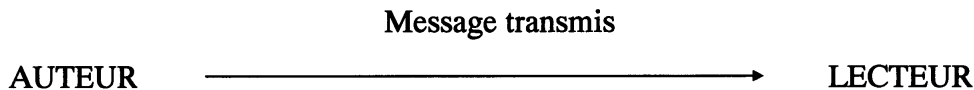
...ou bien le traducteur laisse l'écrivain le plus tranquille possible et fait que le lecteur aille à sa rencontre, ou bien il laisse le lecteur le plus tranquille possible et fait que l'écrivain aille à sa rencontre.

Schleiermacher, Des différentes méthodes du traduire et autre texte

Avant de nous consacrer à l'étude de deux traductions effectuées par Jean Thibaudeau et Jean-Paul Manganaro, les deux traducteurs et médiateurs d'Italo Calvino les plus emblématiques, il nous paraît nécessaire de faire le point sur le statut du texte traduit ainsi que sur les principales théories de la traduction. Cela nous permettra de situer le texte traduit à l'intérieur du panorama littéraire et de mettre en relief les deux tendances qui, depuis toujours, opposent aussi bien les praticiens que les théoriciens de la traduction – y compris les deux traducteurs objet de notre recherche.

La première question qu'il peut nous arriver de nous poser en lisant un livre est la suivante : est-ce que sa langue d'origine est celle dans laquelle nous le lisons ou est-ce qu'il a été traduit ? Dans les deux cas, notre lecture avance généralement sans que nous puissions apercevoir de différence, mais si nous nous interrogeons sur l'origine de ce texte, il faudra alors faire une distinction. Quand nous lisons un ouvrage dans sa langue d'origine, nous sommes immédiatement confrontés à son auteur ainsi qu'à ses mots, son style, ses expressions et ses pensées. Par conséquent, sauf erreur typographique ou éditoriale, les messages que l'écrivain veut transmettre nous parviennent directement et dans leur intégralité, comme il les a lui-même exposés. Face à un ouvrage en version originale, c'est à nous d'interpréter les mots de tel ou tel autre auteur selon notre façon

de les percevoir, ou plutôt selon la façon dont l'auteur veut nous les faire percevoir, sans aucune 'interférence' extérieure. Si nous voulions expliquer cela à travers un schéma, nous pourrions reprendre une image assez typique (du moins depuis Saussure) et dessiner une ligne droite, orientée, ayant comme point d'origine l'auteur et comme destinataire le lecteur. Aucune barrière ni interruption ne s'insèrent entre l'auteur du texte et le lecteur-récepteur.



En revanche, tout change dans le cas du texte traduit. Dans cette circonstance, la lecture nous est permise grâce à l'intervention d'un intermédiaire, d'un médiateur, qui, dans la plupart des cas, n'est pas la personne qui a écrit l'œuvre originale. Ce messenger qui s'interpose entre l'auteur et le lecteur en permettant une communication, l'interprète des mots de l'écrivain, des messages que ces mots véhiculent et, par conséquent, des pensées de l'écrivain est, évidemment, le traducteur. C'est lui qui transfère, qui transporte¹, les messages en devenant une sorte de 'pont entre deux rives' – métaphore usuelle et, peut-être, beaucoup trop exploitée mais finalement très claire. Il permet l'union de deux pôles autrement séparés par la «barrière des langues»².

En général, l'acte du traducteur correspond à la substitution d'une langue à une autre : son métier impose à ce professionnel de retransmettre le même message contenu dans le texte de départ, modifiant uniquement la forme sous laquelle ce message est exprimé. Comme le souligne J.-R. Ladmiral, « la traduction est censée remplacer le texte-source par le 'même' texte en langue-cible »³, ou pour le dire avec les mots de R. Jakobson : « le traducteur codifie et transmet à nouveau un message reçu par une autre source. Ainsi, la traduction impliquerait deux messages équivalents en deux codes différents »⁴. Rien de neuf dans tout cela : il y a plus de mille ans, Saint Jérôme – auteur de la traduction latine de la Bible, dite la *Vulgate*, et patron des traducteurs – écrivait que l'acte du traducteur ne reposerait pas sur la traduction des mots mais sur celle du sens du message que ces mots expriment : « non verbum de verbo, sed sensum

¹ Comme chacun sait et que cela a été amplement expliqué par G. Folena dans son texte *Volgarizzare e tradurre* (cf. notre bibliographie), le mot traduire dérive du latin *transducere*, dont le sens étymologique est proprement faire passer d'un endroit à un autre, transporter.

² M. Pergnier, *Les fondements sociolinguistiques de la traduction*, éd. Presses Universitaires de Lille, 1993, p.19

³ J.R. Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, éd. Gallimard, 1994, p.15.

⁴ R. Jakobson, «Aspetti linguistici della traduzione», in S. Nergaard, *Teorie contemporanee della traduzione*, Milan, éd. Strumenti Bompiani, 1995, p.51 [notre traduction].

exprimere de sensu »⁵. Il est évident que si la transposition du sens est possible, cela doit l'être puisque « la traduction repose sur des universaux [...] sous-jacents à l'apparente diversité des langues »⁶. C'est Georges Mounin qui, en étudiant les problèmes posés par la traduction, nous explique de quoi il s'agit : « les universaux sont les traits qui se retrouvent dans toutes les langues, ou dans toutes les cultures exprimées par ces langues »⁷. Ainsi, ce seraient ces universaux qui feraient en sorte que le mot 'fromage' puisse se transformer en 'formaggio' ou 'cheese', etc. et qu'il puisse être compris par des locuteurs d'idiomes différents. Il existerait donc quelque chose, un 'quid', qui irait au delà de la langue, qui repose derrière les langues, et demeure invariable. Ce 'quid', correspondant au contenu du message, devrait être indépendant de la forme linguistique par laquelle il est exprimé, qui serait donc ce que le traducteur modifie. Mais est-ce que cela est réellement possible ?

D'après Josiane Podeur, « il existe une vérité du discours indépendante de la forme que celui-ci assume »⁸. Pour Jean René Ladmiral, à la fin du processus de traduction, « le texte-cible n'est pas le même que le texte original mais il n'est pas non plus tout à fait un autre »⁹. Selon la plupart des critiques, l'œuvre traduite maintient un lien étroit avec l'œuvre d'origine : si le texte semble être devenu différent à cause du changement de la langue, le contenu devrait être toujours identique à celui de départ ... Mais, à ce sujet, nous n'avons pas de certitudes. D'autant plus que la situation change selon qu'il s'agit d'un texte pragmatique, visant tout simplement à la transmission d'un message ou d'un texte littéraire pour lequel tout compte : le message, les mots utilisés pour transmettre ce message, aussi bien que la graphie des mots, le rythme que ceux-ci engendrent au moment de leur rencontre et parfois également la ponctuation entre les périodes.

Or, comme chacun le sait, traduire ne veut pas seulement dire remplacer un mot par un autre ou une phrase par une autre. Bien qu'il existe des universaux, il y a entre les idiomes des écarts insurmontables qui naissent du fait qu'ils sont intimement liés aux peuples qui les parlent : des populations de langue différente ont nécessairement des cultures différentes et donc des visions du monde différentes. Depuis Saussure – et même avant celui-ci – les linguistes ont souligné l'existence d'un lien étroit entre langage et société. Tout système linguistique est, selon Humboldt (qui précède Saussure)

⁵ Comme l'observe G. Folena, cette affirmation reprend presque textuellement celle de Cicéron : « Verbum de verbo exprimere; non verba sed vim Graecorum expresserunt poetarum; nec tamen exprimi verbum e verbo necesse erit, ut interpretes indiserti solent » G. Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Turin, éd. Einaudi, 1991, p.9.

⁶ M. Pèrgnier, *Les fondements sociolinguistiques de la traduction*, op.cit., p.19.

⁷ G. Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, éd. Gallimard, 1963, p.196.

⁸ J. Podeur, *La pratica della Traduzione*, Naples, éd. Liguori Editore, 1993, p. 18.

et les néo-kantiens (qui suivent), le reflet de la conception de la réalité de la communauté qui parle telle langue. Au vingtième siècle, Cassirer, Lévi Strauss et bien d'autres linguistes ont souligné la présence d'un lien entre la langue et la réalité contingente. Ce rapport entre langue et culture amène à des interprétations, à des perceptions dissemblables de la réalité et à des façons distinctes de décrire cette réalité. Il se peut donc que les réseaux sémantiques varient d'une nation à une autre, et qu'un terme utilisé en un pays n'existe pas dans un autre, ou qu'il soit traduit par deux ou plusieurs mots différents.

Parmi les nombreuses occurrences étudiées par les théoriciens de la traduction et les linguistes, nous pourrions reprendre, à titre d'exemple, celle de la transposition du mot 'cheese' de l'anglais vers le russe¹⁰. Si l'anglais dispose d'un seul mot général, permettant d'englober tous les types de fromage, le russe ne prévoit pas un seul terme, mais opère une distinction entre les fromages avec ou sans présure ('tvorog' et 'syr'). De la même manière, comme le montre Georges Mounin¹¹, la traduction du mot 'neige' peut poser des problèmes dans des pays où elle n'est pas connue (Amérique centrale) ou, comme c'est le cas des esquimaux, lorsqu'on doit choisir parmi des nombreux parasyonymes puisque la langue d'arrivée ne dispose pas d'un seul mot général correspondant à ce signifié, mais de plusieurs termes plus spécifiques. Et en ce qui concerne les langues objet de notre étude, comment pourrions-nous rendre en français les nombreuses nuances des couleurs italiennes ? Prenons par exemple le champ lexical de la couleur bleue : l'italien présente des mots tels que 'blu', 'azzurro', 'turchese', 'turchino', 'celeste', alors que le français ne dispose que du mot 'bleu' qui peut devenir 'bleu clair', 'bleu foncé' ou 'bleu turquoise'.

Dans tous ces cas, le texte cible sera inévitablement différent du texte source : les deux langues faisant référence à deux contextes différents, cela ne pourra pas ne pas avoir de conséquences sur la traduction. Cette particularité a également été mise en relief par un comparatiste, Yves Chevrel, selon lequel «la traduction d'un texte est rarement indépendante du système qui est destiné à l'accueillir»¹². Plus précise ou plus vague, la langue/culture d'arrivée obligera le traducteur à modifier le message de départ pour qu'il devienne transmissible, compréhensible. Pour le dire avec G. Mounin, «les mots ne peuvent pas être compris correctement, séparés des phénomènes culturels localisés dont il

⁹ J.R. Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction, op.cit.*, p. 16.

¹⁰ Mis en relief par G. Mounin dans *Teoria e storia della traduzione*, éd. Einaudi, Turin, 1965, p. 114.

¹¹ G. Mounin, "Etnografia e semantica", in G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, éd. Einaudi, 1965, p. 96

sont les symboles »¹³. Pour cette raison, le traducteur devra souvent *adapter* son texte au contexte du récepteur. Mais l'adaptation ne risque-t-elle pas d'effacer la spécificité de l'œuvre de départ ? Si d'un côté l'intégration du texte de départ dans la langue/culture d'arrivée risque d'effacer toutes les particularités de l'original, d'un autre côté le fait de garder les nuances de la langue/culture du texte source, risque de rendre « trop difficile » la lecture de l'ouvrage aux récepteurs de l'œuvre traduite. Les praticiens et les théoriciens de la traduction ne cessent de s'interroger (et de se battre) à ce sujet : faut-il être fidèles au texte source ou au texte cible ? Ce questionnement a engendré deux positions, deux 'courants' opposés, deux attitudes vis-à-vis du texte à traduire qui ont été étudiées et définies par J.-R. Ladmiral :

J'ai établi une opposition entre ceux que j'appelle les *sourciers* et ceux que j'appelle les *ciblistes*. Pour aller vite, je dirai qu'il y a deux façons fondamentales de traduire : ceux que j'appelle les « sourciers » s'attachent au *signifiant* de la langue, et ils privilégient la langue-source ; alors que ceux que j'appelle les « ciblistes » mettent l'accent non pas sur le signifiant, ni même sur le signifié mais sur le *sens*, non pas de la langue mais de la *parole* ou du discours, qu'il s'agira de traduire en mettant en œuvre les moyens propres à la langue-cible. Parmi les « sourciers », je rangerai donc Walter Benjamin, Henri Meschonnic ou Antoine Berman ; et parmi les « ciblistes », Georges Mounin, Efim Etkind et moi-même.¹⁴

Si selon J.-R. Ladmiral et les « ciblistes » le texte d'arrivé doit paraître avoir été écrit dans la langue de traduction, pour A. Berman, la traduction doit accueillir le texte étranger et ses particularités, sans les effacer ; la langue d'arrivée doit « reconnaître et recevoir l'Autre en tant qu'Autre »¹⁵, sans l'approprier. Ce n'est qu'ainsi que la traduction devient un « acte éthique »¹⁶ :

[Il existe] une *figure* essentielle et régnante dans la traduction occidentale, à laquelle n'échappe aucun traducteur ni aucun 'théoricien'. [...] Dans ladite figure, la traduction est caractérisée par trois traits. *Culturellement* parlant, elle est *ethnocentrique*. *Littérairement* parlant, elle est *hypertextuelle*. Et *philosophiquement* parlant, elle est *platonicienne*. L'essence ethnocentrique, hypertextuelle et platonicienne de la traduction recouvre et occulte une essence plus profonde, qui est simultanément *éthique*, *poétique* et *pensante*¹⁷.

Grâce à A. Berman, nous nous approchons de notre champ de réflexion, c'est-à-dire les œuvres littéraires. L'un des aspects les plus frappants de l'extrait cité ci-dessus réside dans le fait que A. Berman affirme que la traduction littéraire occidentale est, le plus souvent, 'hypertextuelle'. Comme il l'explique lui-même, dans ce contexte, le mot

¹² Y. Chevrel, *La littérature comparée*, coll. *Que sais-je?*, éd. P.U.F., 1988.

¹³ G. Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, éd. Gallimard, Paris, 1963, p. 237.

¹⁴ J.-R. Ladmiral, *op.cit.*, p. xv.

¹⁵ A. Berman, *La traduction et la lettre, ou l'auberge du lointain*, rééd. Seuil, Paris, 1999, p. 74.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ *Ibid.*, p. 26.

hypertextuel « renvoie à tout texte s'engendrant par imitation, parodie, pastiche, adaptation, plagiat, ou toute autre espèce de transformation formelle à partir d'un texte déjà existant »¹⁸ Pour mieux expliquer son usage de ce terme, A. Berman recourt à Gérard Genette qui, dans *Palimpsestes* « a exploré l'espace de l'hypertextualité, en y incluant d'ailleurs un bref chapitre sur la traduction »¹⁹

En observant les textes littéraires, nous pourrions nous apercevoir que tout auteur choisit les mots de ses ouvrages non seulement selon leur sens, mais également pour l'effet acoustique qu'ils produisent. Dans ce cas, une distance supplémentaire peut s'établir entre le texte et sa traduction, un écart qui ne peut pas être éliminé, et qui se situe au niveau des sonorités de la langue, au niveau de la forme. Cela puisque la correspondance parfaite de forme et de contenu (de son et de sens) entre deux idiomes n'existe jamais : les langues, pour proches qu'elles soient, possèdent des structures différentes. Si nous nous arrêtons un instant sur des œuvres telles que, par exemple, les textes poétiques, nous nous apercevons immédiatement que toutes les allitérations, les assonances etc. qu'un auteur introduit dans ses œuvres ne peuvent pas être traduites de façon littérale, c'est-à-dire en les reproduisant dans leur totalité. En écrivant cela, nous partons du principe que tout texte littéraire est poétique, qu'il s'agisse de prose ou de poésie, ou, empruntant les mots de H. Meschonnic : « Je dis *poème* pour toute la littérature, pas seulement au sens restreint habituellement à la 'poésie' par opposition au 'roman' »²⁰. En effet, comme le soulignait l'auteur du *Cimetière Marin*, les créations littéraires consistent en « une composition indissoluble de son et de sens »²¹ : la forme et le contenu, les mots et leur sens sont souvent indissolublement liés. De ce fait, toute variation dans la forme entraîne une variation du son et, par conséquent, du sens. Pour toutes ces raisons, la tâche du traducteur littéraire est ardue : faut-il qu'il maintienne les sonorités du texte de départ ou doit-il privilégier le sens des mots de l'auteur?

Cette question nous ramène inévitablement aux catégories que nous venons de citer :

D'un côté on aurait les « sémanticiens » ou théoriciens *sémantistes* de la traduction, qui peuvent être assimilés à des linguistes-philosophes de la traduction ; c'est le cas de G. Mounin, E. Nida, Ch. Taber, etc., et c'est à cette tradition que nous nous rallions nous-mêmes [J.-R. Ladmiral]. De l'autre côté, il y aurait les « stylisticiens », qui sont des littéraires-théoriciens de la traduction, et en même

¹⁸ *Ibid.*, p. 29.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, op.cit., p.9.

²¹ Paul Valéry, *Variations sur les Bucoliques. Préface à la traduction en vers des Bucoliques de Virgile* (1944). Repris in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t.II, p.211.

temps des théoriciens de la traduction littéraire, qui travaillent à élaborer une *poétique* de la traduction comme H. Meschonnic et L. Robel²².

Nous adoptons le classement proposé par J.-R. LADMIRAL, auquel nous nous permettons d'ajouter le nom d'Antoine BERMAN à la deuxième catégorie, celle des théoriciens de la traduction littéraire travaillant à une « *poétique* » de la traduction.

Le choix du traducteur désirant se situer d'un côté ou de l'autre (du côté du son ou de celui du sens) peut être la cause de modifications, parfois profondes, du texte source et du message de l'auteur. Si le traducteur agit sans avoir une connaissance parfaite de l'écriture de l'auteur qu'il traduit, il risque de devenir lui-même une barrière, un obstacle entre l'écrivain et le lecteur, une source d'incompréhension et ainsi une cause de mauvaise réception du texte de départ. En effet, rien qu'en traduisant « le traducteur ajoute une épaisseur et une opacité nouvelles – la sienne propre et celle inhérente à l'autre langue »²³. Ce risque semble inévitable pour tous les textes poétiques, eux-mêmes intrinsèquement polysémiques, où derrière un signifiant peuvent se cacher plusieurs signifiés différents, puisque le traducteur, ne l'oublions pas, est un *interprète* des mots de l'écrivain. J.-R. LADMIRAL le confirme :

La traduction est une méta-communication qui passe nécessairement par la médiation de la subjectivité du traducteur, qui fait dès lors figure d'*interprète*, à tous les sens du mot²⁴.

Nous-mêmes, quand nous lisons un livre, nous faisons un acte d'interprétation – selon George STEINER, « toute lecture approfondie d'un texte (...) est un acte d'interprétation aux composantes multiples »²⁵. Dans le cas de la traduction, l'acte d'interprétation se répète deux fois. Une première interprétation est réalisée au moment de la lecture du texte par le traducteur ; et une deuxième a lieu au moment de notre lecture du texte traduit, lorsque nous, lecteurs, nous ré-interprétons les mots du traducteur.

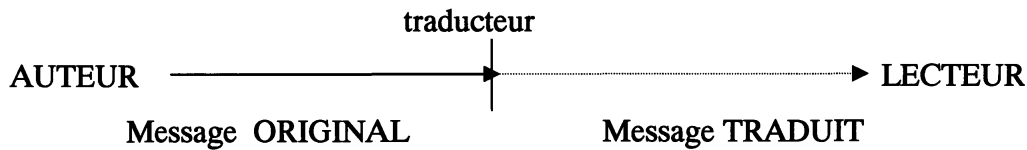
Pour réitérer notre tentative de 'visualiser' ces théories, nous pourrions imaginer la même droite que nous avons dessinée dans la figure précédente qui, au lieu de rejoindre directement le lecteur, rejoint le traducteur, s'interrompt et repart ensuite vers le lecteur. Le second tronçon correspond à une ligne en pointillés : la forme (la langue) du message est différente, et le message traduit, qui est passé à travers le tamis de la subjectivité du traducteur, pourrait avoir subi des variations.

²² J.-R. LADMIRAL, *op.cit.*, p. 173-174.

²³ J.C. VEGLIANTE « Questions de méthode », dans *Les écrivains italiens et leurs traducteurs français*, p.58.

²⁴ J.-R. LADMIRAL, *op.cit.*, p.232.

²⁵ G. STEINER, *Après Babel*, éd. Albin Michel, 1991, p.28.



En effet, il faut toujours avoir à l'esprit que toute œuvre traduite passe à travers le traducteur qui, en transposant, choisit selon sa façon d'entendre. Il est clair que «toute traduction porte la trace de son traducteur, qui ne peut, quels que soient ses efforts en ce sens, devenir 'transparent'».²⁶ Pour ces raisons, « le traducteur doit savoir se dédoubler pour mieux s'ériger en lecteur inflexible de sa traduction »²⁷.

Comme l'observe U. Eco, «traduire signifie rendre un texte compréhensible à un lecteur dont la langue diffère de celle de l'auteur ; dans cette tension se déploie le problème de la "fidélité" qui est toujours fidélité-selon-quelqu'un.»²⁸. Étant donné la relativité (voire la subjectivité) de ce paramètre, et étant donné que la transposition d'une œuvre littéraire doit nécessairement prendre en compte à la fois l'aspect sémantique et l'aspect sonore du texte source, le maintien de la fidélité devient assez problématique.

À ce niveau, le problème qui se pose est donc celui du degré de proximité du texte cible par rapport au texte source ; en d'autres termes, la question est de savoir ce que l'on entend par *fidélité* du traducteur au texte de l'écrivain. Sachant qu'il est impossible de ne pas modifier le texte, il faudra donc que le traducteur essaie d'être le plus *fidèle* possible au texte de départ. Plus le traducteur sera fidèle au texte, aux pensées et au style de l'écrivain moins il y aura de dispersion. En effet, nous savons bien que « la traduction (...) comportera un certain degré d'entropie, autrement dit une certaine déperdition d'information »²⁹ L'effort principal du traducteur sera alors celui de faire varier le code dans lequel le texte-source a été rédigé en l'adaptant à la langue du pays destiné à l'accueillir, sans faire varier le message que ces mots transmettent et son style, ou en essayant de les faire varier le moins possible, en forçant la langue cible, si cela s'avère nécessaire. Mais en fin de compte, comme l'observe J.-B. Pontalis :

²⁶ M. Pergnier, *op.cit.*, p.48.

²⁷ F. Bouchard, «Le traducteur et ses démons», dans *Les écrivains italiens et leurs traducteurs français*, p.37.

²⁸ U. Eco, « Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione », in S. Nergaard, *op.cit.*, p. 124 [C'est nous qui traduisons].

²⁹ J.R. Ladmiral, *op.cit.*, p.19.

Qu'est-ce donc que traduire ? Émigrer , oui, cela est sûr, mais émigrer dans sa propre langue (...) Toutes les langues sont étrangères, toutes volent d'un monde à l'autre.³⁰

La translation d'un livre vers un pays étranger est une sorte d'émigration. Tout comme l'émigrant qui quitte son pays, le texte qui quitte son pays d'origine peut subir des violences ou bien être soumis à une série de contrôles et d'épreuves de normalisation. Ceux-ci risquent d'effacer son identité s'ils modifient son timbre, son lexique et son rythme. Dans ce cas, le texte en ressortira désincarné, comme si, dans son voyage, il avait perdu son âme.³¹

Et les traducteurs observés, ont-ils pu traduire les textes d'Italo Calvino sans problèmes ? Ont-ils choisi d'être fidèles au sens des mots calviniens, à leur son, ou aux deux aspects réunis ? Ont-ils visé la sauvegarde de la langue/culture source ou de la langue/culture d'arrivée ? Se sont-ils approprié l'œuvre de l'auteur italien ? Mais ce qui importe le plus, la question fondamentale demeure la suivante : ont-ils réussi à laisser « émigrer » les textes calviniens qui leur avaient été confiés sans les dénaturer, sans leur « faire perdre leur âme » ?

Voilà, globalement, les questions qui gouverneront cette section consacrée à la traduction de l'œuvre calvinienne.

³⁰ J.B. Pontalis « Encore un métier impossible – Notes », *La Décision de traduire : l'exemple de Freud, L'écrit du temps 7*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p.75.

³¹ E. Rasy, « Appunti per una riflessione sull'emigrazione del testo » dans : *Les écrivains italiens et leurs traducteurs français*, éd. Presses Universitaires de Caen, 1996, p.97.

CHAPITRE 1

« LES VILLES INVISIBLES » : UNE TRADUCTION POÉTIQUE ?

il n'y a donc qu'un moyen de rendre fidèlement un auteur d'une langue étrangère dans la nôtre : c'est d'avoir l'âme bien pénétrée des impressions qu'on en a reçues, et de n'être satisfait de sa traduction que quand elle réveillera les mêmes impressions dans l'âme du lecteur. Alors l'effet de l'original et celui de la copie sont les mêmes; mais cela se peut-il toujours ?

Denis Diderot, Éloge de Térence.

Toute étude d'un texte étant inévitablement particulière, comme le texte lui-même, on n'a pas d'excuse à présenter pour avoir choisi un texte plutôt qu'un autre [...]. Mais cependant il faut justement d'abord exposer les raisons d'un choix de ce texte. Car il présente plusieurs éléments qui concourent à lui donner une situation intéressante...¹

Henri Meschonnic justifiait ainsi dans son *Traité du rythme* le fait d'avoir choisi un poème de Victor Hugo, *La Fin de Satan*, pour sujet de son étude. Ainsi, nous souhaitons ouvrir cette section consacrée à l'analyse de la traduction thibalducienne des *Villes invisibles*. Ceci car les mots de H. Meschonnic nous paraissent répondre à nos intentions : tout ouvrage calvinien ayant été traduit par Jean Thibaudeau aurait pu convenir à notre étude. Si nous avons choisi celui-ci, c'est d'abord parce qu'il

représente un ouvrage capital à l'intérieur du parcours d'écriture de Calvino et ensuite parce qu'il a eu une importance capitale pour J. Thibaudeau :

Dans l'article que j'ai publié à la mort de Calvino, j'ai dit que j'ai pris un grand plaisir à traduire *Les villes invisibles* probablement parce que c'était plus facile à comprendre... c'était composé de chapitres très brefs, et surtout j'ai fait ça à la campagne. Chaque matin, je prenais du café dans la cour d'une ferme abandonnée et j'avais une mauvaise table au milieu d'une cour, comme ça, au soleil, et je traduisais. C'était tout à fait euphorisant... ce n'était pas du travail, c'était un plaisir. Je trouve que c'est lié à des circonstances extérieures. Ça collait bien, c'était bien... ²

Si ces raisons n'étaient pas suffisantes, nous pourrions encore fournir un petit détail qui nous a été communiqué par le traducteur lui-même : parmi les ouvrages qu'il a traduits – *Cosmicomics*, *Temps zéro*, *Les villes invisibles*, et *Le château des destins croisés* – *Les villes invisibles* demeure le livre calvinien le plus vendu, en édition brochée et en collection de poche. Cela est-il dû aux caractéristiques du texte de départ ? Et quel a été le rôle du traducteur vis-à-vis du texte à traduire ? A-t-il été 'transparent' ou est-ce que son intervention a modifié le texte en le rendant plus accessible au public francophone ? Notre étude nous permettra de répondre à ces questions.

Traduire un ouvrage équivaut à « se mesurer à un texte préexistant »³. Il est vrai que cela est évident et peut-être même banal, mais il nous paraît quand même utile de le rappeler pour souligner quelques implications. La première ? Lorsqu'on souhaite analyser une traduction, il convient tout d'abord de se consacrer à une observation scrupuleuse du texte de départ, pour saisir parfaitement toutes les caractéristiques de l'ouvrage, y compris les nuances de la langue et du style de l'auteur. C'est ce que nous tâcherons de faire dans la section qui suit.

¹ H. Meschonnic et Gérard Dessons, *Traité du rythme*, éd. Dunod, Paris, 1998, p189.

² Cf. Annexes, p. 523

³ B. Simeone, « Écrire, traduire, en métamorphose », dans *Eutropia*, éd. Quodlibet, La Fosse aux ours, 2, 2002, p. 40.

1.1. POUR UNE VISION D'ENSEMBLE

1.1.1. De la logique combinatoire et de son désordre apparent

Avant de nous consacrer à l'analyse stylistique et linguistique du recueil calvinien dont il sera question dans ce chapitre, nous souhaiterions ouvrir une parenthèse sur ses caractéristiques structurales. *Les Villes invisibles* représentent un cas singulier dont les particularités se manifestent en premier lieu au niveau de la structure.

Depuis la parution du recueil calvinien en 1972, de nombreux chercheurs se sont interrogés sur sa composition. De l'italianiste francophone Aurore Frasson-Marin⁴ au théoricien de la littérature Mario Lavagetto⁵, les critiques français et italiens n'ont cessé de chercher à décrypter le mystère de l'architecture qui relie les récits des *Villes invisibles*. Car, à la différence des ouvrages qui l'ont précédé (de la *Trilogie* aux *Cosmicomics*), mais en syntonie avec les opérations combinatoires mises en place pour la rédaction des *Tarots*⁶, ce livre se présente sous la forme d'un ensemble de récits apparemment désordonné mais qui est, au contraire, structuré selon un schéma logique/arithmétique rigoureux.

Les récits composant le recueil – cinquante-cinq, au total – sont classés en onze rubriques de cinq récits chacune ('Les villes et la mémoire', 'Les villes et le désir', 'Les villes et les signes', 'Les villes effilées', 'Les villes et le regard', etc.) et ils alternent d'une manière non pas linéaire mais tout à fait géométrique⁷ à l'intérieur de neuf sections numérotées (I-IX). Ces sections sont à leur tour séparées et reliées, ouvertes et fermées, par dix-huit dialogues non numérotés : les conversations de Marco Polo avec Kublai Khan. Comme l'a justement observé Aurore Frasson-Marin, bien qu'au premier abord les récits des *Villes invisibles* ne paraissent pas être unis par un quelconque lien logique, « l'ordonnance qui régit le déroulement des villes apparaît extrêmement

⁴ A. Frasson-Marin, « Structures, signes et images dans *Les Villes invisibles* d'Italo Calvino », *Revue des études italiennes*, n.1, janvier-mars 1977.

⁵ M. Lavagetto, « Le carte visibili di Italo Calvino », *Nuovi Argomenti*, 31, 1973.

⁶ Cf. section II, chapitre 2.

⁷ La disposition de ces récits est organisée selon une progression dont l'étude a engendré de nombreux schémas géométriques ; parmi les plus connus, ceux d'Aurore Frasson Marin et de Mario Lavagetto, contenus dans les articles cités à la note n.4 et à la n.5.

importante »⁸. En effet, une observation plus approfondie de l'ouvrage calvinien, révèle que la structure du recueil repose sur un système clos et parfaitement symétrique dont le premier indice réside dans le fait que la section numéro un et la numéro neuf contiennent dix récits chacune et que les sept sections internes n'en contiennent que cinq. Les textes qui composent chaque section sont très courts (deux pages maximum) et sont visiblement disposés de deux manières différentes selon qu'il s'agit des deux séries initiales ou des sept séries internes.

Ainsi, pour découvrir le mystère de l'enchaînement des récits, nous avons attribué des lettres à chaque catégorie et nous avons répété ces lettres à côté de chaque récit (A pour 'Les villes et la mémoire'; B pour 'Les villes et le désir'; C pour 'Les villes et les signes', et ainsi de suite). Cela nous a permis de remarquer que, dans le cas des récits de la première et dernière section, bien que les lettres ne soient pas les mêmes, leur suite est organisée d'une manière symétrique ; en outre, elle forme un chiasme : la succession initiale (AABA...) est inversée pour clore le recueil (...MLMM). Voici, dans le détail, l'ordre des récits des deux sections :

1	A ₁	A ₂	B ₁	A ₃	B ₂	C ₁	A ₄	B ₃	C ₂	E ₁
9	H ₅	I ₄	L ₃	M ₂	I ₅	L ₄	M ₃	L ₅	M ₄	M ₅

Les chiffres liés à chaque récit sont eux-mêmes associés de façon spéculaire. Dans le cas de la première série, ces nombres, apparemment en désordre, sont organisés selon une progression qui tourne autour du numéro 1; dans la dernière section c'est le numéro 5 qui joue le rôle de 'pivot' :

1	1	2	1	3	2	1	4	3	2	1
9	5	4	3	2	5	4	3	5	4	5

Si la disposition des sections 1 et 9 est caractérisée par une progression qui se répète selon une symétrie de type spéculaire, les sept sections internes sont régies par une logique de type séquentiel : le deuxième récit de chaque série devient le premier de celle qui suit. Dans le cas de ces séries 'internes', les cinq récits qui les composent se suivent selon un enchaînement croissant (ABCDE, BCDEF, ...). En insérant ces lettres à l'intérieur d'un tableau, nous remarquons que la progression se révèle à la fois

⁸A. Frasson-Marin, « Structures, signes et images dans *Les Villes invisibles* d'Italo Calvino », *op.cit.*, p.40

verticale et horizontale : les lettres se succèdent de façon identique dans les deux sens. Mais le jeu se complique. L'écrivain réussit à faire en sorte que les chiffres associés aux récits de ces sept sections (de la deuxième à la huitième) soient eux aussi rangés selon un schéma progressif. Cette fois-ci, la succession est décroissante : 5,4,3,2,1; 5,4,3,2,1; etc. Le tableau qui suit illustre les deux progressions :

A ₅	B ₄	C ₃	D ₂	E ₁
B ₅	C ₄	D ₃	E ₂	F ₁
C ₅	D ₄	E ₃	F ₂	G ₁
D ₅	E ₄	F ₃	G ₂	H ₁
E ₅	F ₄	G ₃	H ₂	I ₁
F ₅	G ₄	H ₃	I ₂	L ₁
G ₅	H ₄	I ₃	L ₂	M ₁

Si nous séparons les lettres des chiffres, nous obtenons les schémas suivants :

2	A	B	C	D	E	5	4	3	2	1
3	B	C	D	E	F	5	4	3	2	1
4	C	D	E	F	G	5	4	3	2	1
5	D	E	F	G	H	5	4	3	2	1
6	E	F	G	H	I	5	4	3	2	1
7	F	G	H	I	L	5	4	3	2	1
8	G	H	I	L	M	5	4	3	2	1

Un détail à ne pas sous-estimer : dans les premières éditions du livre, l'index, clé de voûte de tout le recueil, était placé au début du livre et non pas à la fin. Or, en observant cet index et en le comparant avec la construction géométrique que nous venons d'esquisser, le centre de l'architecture calvinienne correspondrait au troisième récit de la série 'Les villes et le regard'. Le regard, l'image, est un aspect fondamental de la littérature calvinienne. L'auteur le dit lui-même:

La première chose qui me vienne à l'esprit, quand je forme le projet d'une histoire, est donc une image dont pour une raison ou une autre le sens me paraît riche, même s'il m'est impossible de formuler ce sens en termes discursifs ou conceptuels. Dès que cette image mentale a acquis assez de netteté, j'entreprends de la développer en histoire; ou pour mieux dire, ce sont les images elles-mêmes qui développent leurs potentialités implicites, le récit qu'elles portent en elles.

Autour de chaque image d'autres surgissent, qui forment un champ d'analogies, de symétries, d'oppositions.⁹

Comme l'observe Carlo Ossola, « le foyer de chaque symétrie de chaque réflexion, le cœur exact de la fiction (la 28^e ville décrite) et de la matrice géométrique qui détermine la succession des villes est en f_3 , Baucis, ville éponyme de chaque ville invisible puisque, précisément '*Après avoir marché sept jours à travers bois, celui qui va à Baucis ne réussit pas à la voir*'. Celle-ci est le centre du 'carré magique', mais aussi le lieu vide, le grand tao... »¹⁰ Pour comprendre la formule contenue dans cette citation il n'est pas inutile de reproduire le schéma proposé par C. Ossola :



Le récit central contient donc la description de la ville de Baucis, une ville invisible, soutenue par des perches qui l'élèvent au-dessus des nuages et dont les habitants « préfèrent ne pas descendre à même le sol »... Une réminiscence du *Baron perché* ? Ne pouvant pas approfondir ici cette problématique, nous nous contentons de poser la question.

Bien qu'elle soit très complexe et qu'elle mérite toute notre attention, l'architecture de ce recueil ne doit quand même pas surprendre. Nous avons observé que l'ouvrage qui précède *Les Villes invisibles*, les *Tarots*, repose sur une étude combinatoire ayant pour but la création d'histoires à travers la juxtaposition des tarots. En outre, comme le révèle la biographie calvinienne, l'année même de la publication des *Villes invisibles*, Calvino commence à collaborer avec les écrivains de l'«Ou.Li.Po» (Ouvroir de Littérature Potentielle). Ce n'est pas un hasard. La proximité de l'écrivain italien et du groupe littéraire français dont les travaux ont pour but l'application des règles des sciences mathématiques à la littérature, n'est pas à sous-estimer. Et la production suivante de l'auteur ligurien ne fera que révéler que se sont resserrés les liens entre Calvino et certains écrivains de l'«Ou.Li.Po». Le roman expérimental *Si par une nuit d'hiver un voyageur* le confirme. Par ailleurs, la collaboration qui lia d'amitié

⁹ I. Calvino, *Les Villes invisibles*, trad. J. Thibaudeau, éd Seuil, Paris, 1974, p. 144-145.

l'auteur sujet de nos recherches et Raymond Queneau est bien connue et témoignée par le fait que l'Italien choisit de traduire (ou de réécrire ?) lui-même un ouvrage de son confrère français : *Les Fleurs bleues*¹¹.

Nous avons volontairement négligé les parties dialoguées qui apparaissent au début et à la fin de chaque section. Car, contrairement aux récits, ces textes non numérotés représentent « une référence, un point fixe, un point 0 ou un axe autour duquel se meuvent les villes invisibles. »¹² Nous reviendrons ultérieurement sur ces dialogues lorsque nous aborderons l'aspect du contenu de l'ouvrage calvinien.

1.1.2. De la littérature au second degré ou du degré zéro de la narration

Cet ouvrage si complexe du point de vue structurel ne l'est pas moins du point de vue du contenu. D'après Guido Bonsaver et Renato Barilli¹³, les œuvres que Calvino écrit autour des années 1970 correspondent plus à des réécritures de textes préexistants qu'à de véritables créations, tendance qui n'appartient pas uniquement à l'écrivain italien, mais qui paraît être partagée par plusieurs autres auteurs. Comme le souligne G. Genette :

De Joyce ou Thomas Mann à Borges, Nabokov, Calvino ou Barth lui-même (...), toute une littérature contemporaine, qui ne se réduit pas à la pratique hypertextuelle mais y recourt avec une visible prédilection, se définit volontiers par son refus des normes et des types hérités du XIX^e siècle romantico-réaliste, et par un retour aux allures « prémodernes » (ou prépostmodernes ?) ...¹⁴

En ce qui concerne l'écrivain italien, l'hypertextualité est, selon G. Bonsaver, la caractéristique à la base des livres qui composent ce qu'il appelle la « trilogie sémiotique »¹⁵ de Calvino, c'est-à-dire *Les Villes invisibles*, *Le Château des destins croisés* et *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. Ces trois textes, parus respectivement en 1972, 1973 et 1979, seraient donc tissés de correspondances et de symétries renvoyant à

¹⁰ C. Ossola, « L'invisible e il suo 'dove' : 'geografia interiore' di Italo Calvino », *Lettere italiane*, Firenze, Leo S. Olschki, 2/1987, trad. par P. Daros, in Philippe Daros, *Italo Calvino*, éd. Hachette, Paris, coll. «Portraits littéraires», 1994, p. 200

¹¹ R. Queneau, *Les Fleurs bleues*, éd. Gallimard, Paris, 1965 // *I fiori blu* di Raymond Queneau nella traduzione di Italo Calvino, éd. Einaudi, Turin, 1967.

¹² A. Frasson-Marin, « Structures, signes et images dans *Les Villes invisibles* d'Italo Calvino », *op.cit.*, p. 41

¹³ G. Bonsaver, *Il mondo scritto. Forme e ideologia nella narrativa di Calvino*, éd. Tirrenia Stampatori, Turin, coll. « L'Avventura Letteraria », 1995; Renato Barilli, « Calvino, Arbasino e la poetica della riscrittura », in Renato Barilli, *Tra presenza e assenza, due ipotesi per l'età moderna*, éd. Bompiani, Milan 1974 (rééd. 1981), pp.252-267

¹⁴ G. Genette, *Palimpsestes*, éd. Seuil, coll. « Essais », 1982, réimpr. 2000, p. 290.

¹⁵ G. Bonsaver, *op. cit.*, p. 61

des œuvres ‘classiques’. Ce qui est sûrement confirmé par un ouvrage tel que *Le Château des destins croisés*, où les récits qui composent le recueil se situent, dans la plupart des cas, dans le sillage des aventures des héros du passé. Les péripéties de Roland et d’Astolphe figurent dans la première section du recueil, « Le château des destins croisés »; les histoires d’Édipe, d’Orphée, d’Hamlet, du Roi Lear, de Faust, etc. sous-tendent la narration de la seconde partie ayant par titre « La taverne des destins croisés ».

Mais s’il est un ouvrage calvinien qui, plus que tous les autres, se révèle hypertextuel et qui – pour revenir à G. Genette – plonge le lecteur dans un texte aux « allures ‘prémodernes’ », c’est, sans nul doute, *Les Villes invisibles*. En effet, le recueil que Calvino rédige en 1972 enfonce ses racines loin dans le temps, dans le fameux *Milione*¹⁶ que Marco Polo dicta à Rusticien de Pise lorsqu’ils étaient enfermés dans les prisons de Gênes, en 1289.

Bien que les correspondances entre le livre du voyageur vénitien et celui de l’écrivain ligurien ne transparaissent pas dans le titre de l’ouvrage calvinien (qui introduit cependant les thèmes des villes et de leur invisibilité), celles-ci se manifestent dès le début du recueil. Dès la première page, nous, les lecteurs, nous rencontrons les deux personnages principaux, Marco Polo et Kublai Kan :

*Il n’est pas dit que Kublai Kan croit à tout ce que Marco Polo lui raconte, quand il lui décrit les villes qu’il a visitées dans le cours de ses ambassades; mais en tout cas l’empereur des Tartares continue d’écouter le jeune Vénitien...*¹⁷

Cet incipit, extrait de la ‘cornice’ – c’est-à-dire le texte en italique qui, formant une sorte de cadre, constitue le fil conducteur qui lie chaque série de récits¹⁸ – est amplement révélateur. Sa spécificité réside dans le fait qu’il nous plonge ‘*in medias res*’, au milieu d’une narration qui continue une diégèse préexistante : « l’empereur des Tartares *continue*¹⁹ d’écouter le jeune vénitien ». Le début de l’action ne coïncide donc pas avec le commencement du livre : l’écriture saisit les récits de voyage à partir d’un moment particulier, celui de la description des villes que le voyageur fait à l’empereur. Or, si les noms des personnages de l’ouvrage calvinien sont les mêmes que ceux du livre de Marco Polo, leurs caractéristiques (l’un est empereur des Tartares, l’autre est un jeune marchand vénitien) ainsi que leurs actions (l’empereur écoute et le marchand-ambassadeur raconte) sont, elles aussi, tout à fait identiques. Rien de nouveau, donc, ni

¹⁶ Connue en France en tant que *Livre des merveilles du monde* ou *Livre de Marco Polo*

¹⁷ I. Calvino, *Les villes invisibles*, op.cit., p.9

¹⁸ Pour plus de précisions sur la structure du recueil, cf. supra

au niveau des personnages, ni au niveau de l'intrigue. Et le passage qui suit, que nous avons pu observer à l'intérieur du *Milione*, confirme nos observations :

Or avvenne che questo Marco, figliuolo di messer Nicolao, poco istando nella corte, apparò gli costumi tarteri e loro lingue e loro lettere, e diventò uomo savio e di grande valore oltra misura. E quando lo Gran Cane vide in questo giovane tanta bontà, mandollo per suo messaggio a una terra, ove penò ad andare sei mesi. Lo giovane ritornò bene, e saviamente ridisse l'ambasciata e altre novelle di ciò che gli domandò, perché l' giovane avea veduto altri ambasciatori tornare d'altre terre, e non sapeano dire altre novelle de le contrade fuori che l'ambasciata, egli gli avea il signore per folle, e dicea che pue amava gli diversi costumi delle terre sapere che sapere quello per che egli avea mandato. E Marco, sappiendo questo, apparò bene ogni cosa per sapere ridire al Gran Cane²⁰.

(Or, il arriva qu'après un bref séjour à la cour, Marco, fils de Messire Niccolò, apprit les usages des Tartares ainsi que leur langue et leur écriture et il devint un homme savant et d'une grande valeur. Lorsque le Grand Kan vit en ce jeune homme toutes ces qualités, il l'envoya en tant que messenger dans un pays où il arriva au bout de six mois. Le jeune homme revint sans problèmes et transmit son message. À cela il ajouta d'autres nouvelles répondant à des questions qu'on lui posa. Ceci car il avait vu que les autres ambassadeurs, qui revenant de leurs voyages ne pouvaient rien ajouter à leurs messages, étaient considérés par le Grand Kan comme des incompetents. Ce dernier affirmait qu'il préférerait connaître davantage de nouvelles à propos des usages des populations plutôt que d'entendre ce qu'on avait à lui dire. Et Marco ayant compris cela, il observa tout d'une manière précise afin de pouvoir tout redire au Grand Kan²¹.)

Le passage ci-dessus, extrait d'une édition italienne qui reproduit le texte du manuscrit II.IV.88 de la Bibliothèque Nationale de Florence (appelé « Ottimo » pour ses caractéristiques de fidélité à l'original français), révèle les antécédents des récits des *Villes invisibles* qui, contenus dans le *Milione*, correspondent fidèlement à la chronique dictée par le voyageur de retour de l'Orient. Accueilli avec scepticisme par ses contemporains, le *Milione* est aujourd'hui considéré comme le premier document précis du point de vue géographique et ethnographique sur les pays et les peuples d'Orient, et les aventures du marchand vénitien occupent une place importante dans l'imaginaire collectif des Italiens. Ceci étant, Calvino peut considérer les parties que nous venons de citer comme acquises et les emprunter en tant que toile de fond pour ses récits.

Si nous voulions 'classer' la démarche de l'écrivain italien, nous pourrions affirmer qu'il s'agit d'un exemple de littérature au second degré ou mieux, suivant la définition donnée par Gérard Genette²², d'un véritable 'palimpseste'. De même que les anciens qui grattaient le parchemin sur lequel ils avaient écrit et composaient leur

¹⁹ c'est nous qui soulignons.

²⁰ M. Polo, *Il Milione*, éd. B.U.R., 1981, p.96

²¹ Traduction littérale, de nous, en français moderne, ayant pour but la simple transmission du message.

²² G. Genette, *Palimpsestes*, éd. Seuil, Paris, 1982, rééd. 2000

nouveau texte sur une surface qui gardait des traces de l'ancien, Calvino écrit les récits des *Villes invisibles* en les superposant aux récits du *Milione*, qui peuvent être perçus par transparence.

Conteur habile et astucieux, l'auteur italien révèle, en reprenant les aventures de Marco Polo en tant que canevas pour son nouveau travail, qu'il maîtrise l'art de faire du neuf avec du vieux. Mais pour quelle raison un écrivain comme Calvino, qui avait montré qu'il était capable de créer des histoires en partant de la réalité quotidienne (*Sentier, Corbeau*), ou bien de concevoir des récits ayant pour 'cause' un fait scientifique (*Cosmicomics, Temps zéro*), aurait-il dû puiser à une source aussi amplement exploitée ? Et ce recours à une histoire préexistante correspondrait-il à un appauvrissement de l'inspiration créatrice de l'écrivain italien ?

Évidemment non. Les personnages de Marco Polo et du Grand Khan, ainsi que leurs dialogues, ne sont pour Calvino qu'un prétexte. Ils représentent le point de départ pour une méditation personnelle et nouvelle. L'auteur lui-même s'en explique dans une préface qui ouvre les éditions du recueil publiées après 1983, et qui correspond à la transcription d'une conférence sur *Les villes invisibles* que l'écrivain avait donnée à la Graduate Writing Division de la Columbia University de New York en 1983. Au cours de sa conférence (en anglais) l'écrivain avait déclaré :

Non que j'aie voulu suivre les traces de l'heureux marchand vénitien qui, après être arrivé jusqu'en Chine au XIII^e siècle, visita ensuite une bonne partie de l'Extrême-Orient comme ambassadeur du Grand Khan. Le thème de l'Orient doit désormais être réservé aux personnes compétentes, dont je ne suis pas.

Et d'ajouter :

Mais à travers les siècles il y a toujours eu des poètes et des écrivains qui se sont inspirés du *Milione* comme d'un décor fantastique ou exotique : Coleridge dans un poème célèbre, Kafka dans *Un message impérial*, Buzzati dans *Le Désert des Tartares*. Seules *Les Mille et Une Nuits* peuvent se vanter d'un destin comparable : celui des livres qui deviennent comme des continents imaginaires dans lesquels d'autres œuvres trouveront leur place, continents de l'« ailleurs », en cette époque où l'on peut affirmer que l'« ailleurs » n'existe plus, et que le monde entier tend à s'uniformiser²³.

Le livre du marchand italien devient une sorte de « continent imaginaire » à l'intérieur duquel ce dernier sème et fait germer ses nouveaux récits. Cette image évoquée par l'écrivain, confirme notre hypothèse de récit au second degré, mais en même temps elle nous oriente vers un type de palimpseste assez inusité. Si *Les Villes invisibles* correspondent d'une part à une réécriture, à une reprise de contenus préexistants, d'autre part elles

constituent une sorte de sublimation de ces contenus : en passant par l'universalisation des aventures du marchand vénitien, Calvino se déplace de la description d'une réalité phénoménique (les récits de Marco Polo) à une réalité nouménale, conceptuelle, celle des villes qui sont, par définition, invisibles. Et les descriptions des villes ne sont elles-mêmes qu'un point de départ pour de plus amples méditations, notamment sur la possibilité de communication entre les hommes, établie par le moyen du langage mais également à travers les signes et, finalement, à travers le silence.

Ce 'passage' du concret à l'abstrait, de l'image à la spéculation philosophique, n'est pas sans conséquences. Selon Renato Barilli²⁴, l'ouvrage calvinien représenterait plutôt un exemple du degré zéro de la narrativité, un de ces cas où les « stéréotypes se transforment en archétypes, en retrouvant une véritable noblesse primordiale »²⁵ :

Calvino, come ben si sa, ha deciso di riscrivere il *Milione* : questo ha significato per lui ritrovare innanzi tutto la narratività di grado zero espressa dall'incontro stupito con le meraviglie di una realtà geografica, scoperta attraverso la logica lineare del viaggio e di un sistema di riferimenti elementari.

(Calvino, nous le savons bien, a décidé de réécrire le *Milione* : cela a signifié retrouver le degré zéro de la narrativité, exprimée par la rencontre étonnée avec les merveilles d'une réalité géographique, découverte à travers la logique linéaire du voyage et d'un système de références élémentaires)²⁶

Et encore :

Ognuno di questi oggetti [le città] è tale 'thesei' e non 'fisei', ha cioè la natura dell'assioma, del postulato di logica, di matematica (o di linguistica, di psicologia ecc.) E quindi anche la 'descrizione', la predicazione, la narrazione non si svolgono linearmente, di primo grado, ma prendono il carattere astratto e puramente formale del 'calcolo', nel senso logico-matematico di questo termine [...]. Calvino dunque sembra aver risolto brillantemente il suo problema : riattivare gli stereotipi 'impossibili', ultradatati della cronaca di un viaggio esotico, ma rinnovarli nello stesso tempo adattandoli a un corpo non naturale-elementare, bensì condensato, pluridimensionale...

[Chacun de ces objets [les villes] est une sorte de 'thesei' et non pas de 'fisei'; c'est-à-dire qu'il est de la même nature que les axiomes, les postulats de la logique, de la mathématique (ou de la linguistique, ou de la psychologie.) Et, par conséquent, la 'description', la prédication, la narration n'ont pas un déroulement régulier, de premier degré, mais ils acquièrent le caractère abstrait et purement formel des 'calculs', dans le sens logico-mathématique de ce terme [...]. Calvino paraît donc avoir résolu brillamment son problème : réactiver les stéréotypes 'impossibles', anciens, de la chronique d'un voyage exotique, mais en même temps les rénover en les adaptant à un corps non pas naturel-élémentaire, mais condensé, pluridimensionnel...]²⁷

²³ I. Calvino, *Les Villes invisibles*, op.cit., p. IV (préface traduite par Martine Van Geertruyden).

²⁴ R. Barilli, « Calvino, Arbasino e la poetica della riscrittura », in *Tra presenza e assenza, due ipotesi per l'età moderna*, éd. Bompiani, Milano, 1974, pp. 252-267.

²⁵ *Idem*, p. 254 [notre traduction].

²⁶ *Ibid.*, p. 253 [notre traduction].

²⁷ *Ibid.*, p. 255 [notre traduction]

La théorie que R. Barilli énonce en 1974 est confirmée en 1977 par l'un des spécialistes 'calviniens' les plus éminents, Aurore Frasson-Marin. Dans son article « Structures, signes et images... »²⁸, elle souligne le caractère d'« expériences mathématico littéraires » des récits des *Villes invisibles* qui, ayant pour « thème central des villes imaginaires » et pour « fil conducteur les dialogues de deux personnages qui sont Marco Polo et l'empereur Kublai Kan », témoignent d'un « désintéret avoué des 'mouvements obscurs de l'esprit', du psychologisme et d'un goût prononcé pour une forme d'abstraction »²⁹.

La mathématisation (ou « archétypisation », ou abstraction) du récit théorisée par R. Barilli et par A. Frasson-Marin ne peut pas ne pas avoir de répercussions au niveau de la langue et du style du recueil qui, par conséquent, s'adapteront fidèlement au niveau d'abstraction des contenus ou – ce n'est pour le moment qu'une hypothèse – s'en détacheront lorsqu'il sera nécessaire de créer un effet de contraste. Le style de l'ouvrage ayant un impact à ne pas sous-estimer au moment de l'observation de la traduction, nous tâcherons de l'approfondir, à l'aide de Calvino lui-même ainsi que d'autres spécialistes français et étrangers, dans la section qui suit.

1.1.3. Entre récit et poème en prose : « une source intarissable de matériel stylistique »

Si, comme nous venons de l'observer, le palimpseste calvinien correspond à un exemple de littérature au second degré et de degré zéro de l'écriture à la fois – car il s'agit d'une narration qui se superpose à un ouvrage ancien et qui se développe non pas en direction d'une nouvelle intrigue mais plutôt dans le sens de l'abstraction des contenus préexistants – il est possible d'imaginer que, du lexique à la syntaxe, le texte italien ait été soumis à deux tendances différentes. D'une part nous pourrions présumer une quelconque influence du 'texte source', c'est-à-dire du fameux *Milione*, ayant fait en sorte que la langue et le style reprennent les caractéristiques du récit ancien; d'autre part, en épousant la théorie des récits 'mathématico-abstrait' d'Aurore Frasson-Marin, il serait possible de concevoir un parcours d'allégement lexical et syntaxique et donc stylistique. Cette

²⁸ A. Frasson-Marin, *op.cit.*, p.24

²⁹ *Idem*, p. 25

dernière hypothèse serait attestée par Calvino lui-même qui, en traçant un bilan de son activité d'écrivain, avait noté dans ses *Leçons américaines* :

Le plus souvent, mon intervention s'est traduite par une soustraction de poids; je me suis efforcé d'ôter du poids tantôt aux figures humaines, tantôt aux corps célestes, tantôt aux cités; je me suis efforcé, surtout, d'ôter du poids à la structure du récit et au langage.³⁰

L'opération de « soustraction de poids » que Calvino décrit en 1985, nous paraît valider les observations théoriques d'Aurore Frasson-Marin. Par ailleurs, l'auteur affirme avoir ôté du poids à la structure du récit, au langage et aux 'cités'³¹. Un rapprochement qui ne peut que témoigner du fait que Calvino associe ses opérations de réduction (raréfaction ?) lexicale, syntaxique et des contenus à ses *Villes invisibles*.

La citation ci-dessus n'est pas le seul commentaire sur son écriture qui soit signé par l'auteur italien. Pour cette raison, ainsi que pour la valeur de ces commentaires, il ne sera pas superflu de donner la parole à l'auteur lui-même, ainsi qu'à quelques critiques littéraires, avant d'aborder ses récits et de nous confronter directement avec le texte en question.

Calvino était habitué à exercer plusieurs fonctions et à regarder de l'extérieur, avec les yeux à la fois de l'éditeur, du journaliste ou du critique son activité d'écrivain. Grâce à son métier de consultant éditorial auprès de la maison d'édition Einaudi, grâce à son esprit éclairé, il a été éditeur et critique des autres et, en même temps, éditeur et critique de lui-même³². Ainsi, son écriture a toujours été accompagnée par de nombreuses remarques, exprimées oralement, au cours de ses entretiens avec des chercheurs ou des journalistes (cf. les entretiens avec Maria Corti, Paul Fournel, Mario Fusco, Michel Orcel, etc., signalés dans la bibliographie), ou à l'écrit, dans ses essais (*Una pietra sopra, Lezioni americane, ...*). Et c'est dans l'un de ces essais que nous avons pu lire :

Si *Les villes invisibles* reste celui de mes livres où je crois avoir dit le plus des choses, c'est parce que j'ai pu concentrer en un unique symbole toutes mes réflexions, toutes mes conjectures; et parce que j'ai construit une structure à facettes où chaque court texte, côtoyant le voisin sans que leur succession implique un rapport causal ou hiérarchique, se trouve pris dans un réseau qui permet de tracer des parcours multiples et de tirer des conclusions ramifiées et plurielles³³.

³⁰ I. Calvino, *Leçons américaines*, trad. Y.Hersant, éd. Seuil, p.19

³¹ Le texte italien parle de 'città', le mot le plus approprié serait donc 'villes'.

³² Voir à ce propos : Claudio Milanini, « L'editore di se medesimo », in *I.C., a writer for the next millenium*, atti del convegno internazionale di studi. San Remo, 28 novembre-1^odicembre 1996, éd. dell'Orso, Alessandria, 1998, pp.67-77

³³ I. Calvino, *Leçons américaines, op.cit.*, p.118

Le passage que nous venons de citer est, comme celui qui le précède, extrait des *Leçons Américaines*, une série de conférences, de publication posthume (1988), que Calvino avait écrites en 1985, et qui représentent une sorte de bilan critique de son activité. Le but de ces ‘leçons’ était d’identifier les valeurs littéraires à sauvegarder et à transmettre aux jeunes écrivains du troisième millénaire : la légèreté, la rapidité, l’exactitude, la visibilité et la multiplicité. Au fil des pages, chaque valeur est illustrée par des exemples et des citations extraits de la littérature mondiale classique et contemporaine. Parmi ces exemples figurent, bien sûr, les écrits calviniens : l’auteur prend en compte toutes ses œuvres, du *Sentier* à *Palomar*, en passant, justement, par les *Villes invisibles*.

Grâce à la citation que nous venons d’insérer, il est possible de comprendre que le recueil en question représente pour l’écrivain une sorte d’aboutissement. Il le considère comme son livre le plus complet, celui où il a réussi à atteindre son objectif : canaliser toutes ses réflexions, ses hypothèses et ses expériences sur un seul symbole, une seule image. En outre, d’après Calvino, il n’existe aucune hiérarchie entre les parties qui composent le livre, elles pourraient donc être lues séparément en tant que sections indépendantes. Or, s’il est vrai que les récits sur les villes invisibles peuvent être lus d’une manière autonome, il est également vrai que la structure du recueil, organisée selon une architecture géométrico-arithmétique, ferait plutôt songer à un ensemble organique dont les parties ne devraient pas être séparées. En tout cas, que l’on considère ces récits comme indépendants ou qu’on les associe les uns aux autres, leur valeur poétique est confirmée par la position même de l’extrait cité. Situé à l’intérieur du chapitre consacré à l’exactitude, la signification de sa collocation est éloquente : elle précise l’opinion que l’écrivain avait de son texte. L’exactitude, la précision, la concision – la « concision du poème », comme nous avons pu le remarquer quelques pages plus haut³⁴ – représentent non seulement l’une des caractéristiques fondamentales des *Villes invisibles*, mais également l’un des principes sur lesquels se fonde toute la recherche calvinienne.

Pour Mario Boselli, qui les évoque dans un article paru dans *Nuova corrente* en 1992, les *Villes* calviniennes sont une « source intarissable de matériel stylistique³⁵ ». Les travaux de nombre d’autres spécialistes de la littérature italienne confirment les mots du chercheur. En fait, pendant les années que nous avons consacrées à cette étude,

³⁴ Cf. p. 65 : « Mon modèle a toujours été la concision du poème, la densité de sens concentré dans peu de lignes ».

³⁵ M. Boselli, « Il complesso stile calviniano », in *Nuova Corrente*, XXXIX, n.109, gennaio-giugno, 1992, pp. 189-198. C’est nous qui traduisons.

nous avons pu repérer de nombreux textes critiques faisant référence au corpus littéraire calvinien en général, ainsi qu'à ce recueil en particulier. D'après nos lectures, ce texte paraîtrait être l'une des œuvres calviniennes les plus 'critiquées' – nous utilisons ce terme dans son acception positive. En effet, il a été analysé par le fameux critique littéraire anglophone Gore Vidal, par les italiens Pier Vincenzo Mengaldo, Geno Pampaloni, Pietro Citati, Mario Lavagetto, Renato Barilli et Maria Pia Torretta, ainsi que, en France, par Aurore Frasson Marin. Si ces exégètes ont étudié des aspects différents des *Villes invisibles*, ils ont tous réaffirmé la richesse de ce recueil du point de vue stylistique ; une richesse qui a un impact à ne pas sous-estimer sur la traduction.

En ce sens l'incipit et la conclusion de l'analyse des *Villes invisibles* rédigée par Gore Vidal dans son article « Calvino's Novels » paru en 1974 dans la *New York Review of Books*³⁶, nous paraissent révélateurs :

Calvino's seventh and latest novel (or work or poem), *Invisible cities*, is perhaps his most beautiful work. [...]

Of all tasks, describing the contents of a book is the most difficult and in the case of a marvelous creation like *Invisible cities*, perfectly irrelevant. I shall spare myself the labor; noting, however, that something new and wise has begun to enter the Calvino canon. The artist seems to have made a peace with the tension between man's idea of the many and the one. He could now, if he wanted, stop.

(Le septième et dernier roman (ou travail ou poème) de Calvino, *Les villes invisibles*, est peut-être son travail le plus beau. [...])

La description du contenu d'un livre est la tâche la plus compliquée et, dans le cas d'une création aussi magnifique que *Les villes invisibles*, absolument insignifiante. Je m'éviterai cette fatigue, mais je noterai quand même que quelque chose de nouveau et de sage a commencé à pénétrer les canons calviniens. L'artiste paraît avoir trouvé un équilibre entre les idées de l'homme du multiple et de l'un. Il pourrait maintenant, s'il le voulait, s'arrêter³⁷.)

Selon Gore Vidal, *Les villes invisibles* seraient un véritable aboutissement (« his most beautiful work », « a marvelous creation »), la ligne d'arrivée à laquelle Calvino pourrait s'arrêter en ayant la certitude d'avoir atteint son but. Le fait qu'il souligne que Calvino aurait trouvé son équilibre entre la multiplicité et l'unique nous intéresse particulièrement. Cela parce qu'elle nous paraît faire écho aux mots de l'écrivain ligurien qui ont ouvert notre étude (cf. supra : « ...j'ai pu concentrer en un unique symbole toutes mes conjectures »).

Un autre passage semble mériter toute notre attention : celui où le critique compare l'ouvrage calvinien à un *poème*. Et Gore Vidal n'est pas le seul critique à

³⁶ G. Vidal, « Calvino's Novels », *The New York Review of Books*, New York, 30th May 1974, disponible sur le site Internet : <http://userwww.service.emory.edu/~mpajare/novels.html>.

³⁷ C'est nous qui traduisons.

associer ouvertement l'ouvrage calvinien à un poème. Dans sa présentation des *Villes invisibles*, parue dans *Le Monde* en 1974, Severo Sarduy parle de textes qui seraient à première vue des « modèles opaques », « des tablettes couvertes de hiéroglyphes, des rêves, des récits de rêve ou de délire », des « récits brefs, poèmes presque, ... »³⁸.

Ces deux dernières observations n'ont fait que renforcer l'intérêt que nous portions au texte calvinien et à sa traduction : si la transposition d'un texte en prose n'est pas facile, celle d'un texte qui tend à la densité du poème l'est encore moins.

Mais quelles sont, les caractéristiques qui nous permettent de rapprocher les récits des villes des poèmes en prose ? À notre avis, la tendance de l'écrivain à l'abstraction et à la raréfaction lexicale et syntaxique, l'autonomie des récits qui peuvent être lus séparément les uns des autres, la centralité du symbole de la ville qui réunit en lui la multiplicité du réel engendrent cet effet d'écho. L'analyse de Pier Vincenzo Mengaldo dans «Aspetti della lingua di Calvino»³⁹ permet de mieux définir l'aspect poétique de la langue et du style de l'écrivain italien à l'intérieur des *Villes invisibles*. Tout au long des soixante-dix pages qui composent son article, le critique met en relief les caractéristiques principales de l'écriture calvinienne en prenant en compte le corpus calvinien dans sa totalité. C'est à partir de ce classement, appliqué aux seules *Villes invisibles*, que nous avons pu concevoir une brève étude comparée. Voyons dans le détail les quatre catégories à l'intérieur desquelles P.V. Mengaldo classe le style de l'écrivain italien :

« 1. Grande apertura all'interferenza dialettale. 2. Tendenza a sfruttare al massimo le risorse paradigmatiche della lingua, sollecitandola e manipolandola, quasi torcendola in senso espressionistico-prezioso. 3. Alto tasso di figuratività – fatto che, con altri, determina il suo frequente scivolare nella "poeticità". 4. Predominanza dello stile periodico. »

[1. Grande ouverture aux interférences dialectales. 2. Tendance à exploiter à fond les ressources paradigmatiques de la langue, en la sollicitant, en la manipulant, en la tordant presque dans une direction expressionniste et précieuse. 3. Taux figuratif élevé – fait qui, associé à d'autres, cause des glissements en direction du 'style poétique'. 4. Prédominance du style périodique.]⁴⁰

Évidemment, ces critères sont issus d'une analyse macroscopique du corpus calvinien et ils ne représentent que les traits distinctifs les plus typiques, les plus voyants du style de l'auteur. Or, en ce qui concerne *Les villes invisibles*, un ouvrage de rupture – car il suit un parcours différent par rapport aux textes qui l'ont précédé (cf. supra : un parcours d'abstraction, etc.) – ces caractéristiques ne sont pas toutes présentes.

³⁸ S. Sarduy, « Calvino, scrutateur de l'invisible », in *Le Monde des lettres*, 7 juin 1974

³⁹ P. V. Mengaldo, « Aspetti della lingua di Calvino », in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, éd. Einaudi, Torino, 1991, pp.227-291

⁴⁰ Idem. C'est nous qui traduisons.

Cependant, il nous a paru utile de mettre à l'épreuve de ces catégories les récits des *Villes invisibles* afin de distinguer ce recueil des autres et de mettre en relief sa poétique.

En respectant l'ordre établi par M. Mengaldo, il est possible de remarquer que, mis à part quelques lexèmes plus techniques tirés des expressions liées au vocabulaire des marins ('cubia', 'bitta'), ou des mots familiers ('resche'), les interférences dialectales ne sont pas particulièrement présentes dans le recueil de 1972. Elles le seront, et d'une manière fort évidente, dans le recueil intitulé *La Route de San Giovanni*, où l'auteur construit tout un récit (« De l'opaque ») sur un lexique issu du dialecte du ponant de la Ligurie. Ainsi, la tendance calvinienne à l'exploitation des ressources de la langue italienne à travers l'utilisation ou la création de mots (composés et/ou dérivés) est moins fréquente dans un ouvrage comme celui-ci qui, par rapport à d'autres (*Cosmicomics* ou *Temps Zéro* en particulier), se fonde sur un vocabulaire dont l'une des caractéristiques principales, la raréfaction, est à l'opposé de la condensation. Calvino recourt au procédé de la condensation dans quelques rares cas, en insérant dans son texte des néologismes tels que 'nerovestita' (p.51), 'nerofumo' (p. 96), 'andirivieni' (p.96), 'saliscendi'(p. 89). Grâce à ces exemples, il est possible de remarquer que l'auteur crée des néologies ou utilise des mots composés afin d'«économiser» des mots et de rendre son texte le plus précis que possible. En effet, Calvino a toujours voulu fuir aussi bien la langue abstraite que la sur-adjectivation⁴¹, ce qui justifie son utilisation de termes très précis, très concrets, et son refus de tout mot abstrait :

In tutta Italia ogni pezzo della macchina ha un nome e un nome solo [...], ogni operazione ha il suo verbo, ogni valutazione il suo aggettivo.

[Dans toute l'Italie chaque partie de la voiture a un nom et un seul [...], chaque opération a son verbe, chaque évaluation son adjectif.]⁴²

C'est donc la précision qui s'impose dans la traduction des récits des *Villes*, une précision obtenue par le moyen de mots spécifiques, issus de champs sémantiques particuliers et très rarement engendrés par la fusion de plusieurs lexèmes, ce que confirme G. Bonsaver :

È però interessante notare come, almeno in una sua opera, Calvino abbia effettivamente tentato di forgiare una prosa essenzialmente 'nominale' : mi riferisco alle *Città* [...]. Calvino sembra davvero mettere in pratica quell'ideale di prosa centrata sul valore descrittivo dei sostantivi.

[Il est cependant intéressant de remarquer que, au moins dans une de ses œuvres, Calvino a essayé de forger une prose essentiellement 'nominale' : je me

⁴¹ Voir à ce propos les essais calviniens « L'italiano, una lingua tra le altre lingue » et « L'antilingua », contenus dans *Una pietra sopra*, les travaux de Vittorio Coletti, « Calvino e l'italiano 'concreto' e 'preciso' » et « L'italiano di Calvino » et ceux de Enrico Testa, contenus dans *Lo stile semplice. Discorso e romanzo* (cf. notre bibliographie)

⁴² I. Calvino, « L'antilingua », dans *Una pietra sopra*, éd. Mondadori, coll. I Meridiani, 1999, p. 156 – C'est nous qui traduisons.

réfère aux *Villes* [...]. Calvino paraît mettre en pratique son idéal d'une prose fondée sur la valeur descriptive des substantifs.]⁴³

Les pages des *Villes invisibles* attestent également de la tendance de l'auteur à glisser vers un style plus poétique. Son emploi du langage figuré en témoigne. Dans les récits qui composent le recueil, il n'est pas rare de rencontrer des similitudes, comme à la page 49, où les équipements sanitaires sont comparés à des fruits qui pendent des branches : « contro il cielo biancheggia qualche lavabo o vasca da bagno o altra maiolica, come frutti tardivi rimasti appesi ai rami ». À la page 105, la ville est comparée à une feuille de papier : « la città [...] invece non ha spessore, consiste solo in un dritto e in un rovescio, come un foglio di carta, con una figura di qua e una di là, che non possono staccarsi né guardarsi. ». À la page 111 du texte en italien, la matière qui compose la ville de Bersabée est comparée à de la poix : « O che addirittura la sua sostanza sia quella oscura e duttile e densa come pece che cala giù per le cloache... ». Quant aux métaphores, elles reviennent, elles aussi, assez souvent. Citons-en deux parmi tant d'autres : « pigna di pagode e abbaini e fienili » (p.32); « le labili nebbie della memoria » (p.100). Dans les deux cas, il nous est possible de souligner le caractère poétique des phrases produites par l'écrivain italien qui, d'un côté, compare la construction des maisons qui composent la ville à une pomme de pin et, de l'autre, insère une métaphore plus classique, fondée sur la comparaison entre la mémoire et le brouillard.

P. V. Mengaldo poursuit son analyse en distinguant un autre trait distinctif de la poétique calvinienne, qui consiste en un effet de contraste engendré par la coexistence, à l'intérieur d'un même texte, de mots techniques ou recherchés et d'expressions familières. Or, bien que cette pratique soit attestée à l'intérieur des *Villes invisibles*, elle n'y est pas très développée, ou du moins pas de la même manière qu'elle l'est dans un ouvrage de la même période, *Le Château des destins croisés*, ou qu'elle l'a été dans un ouvrage antérieur tel que *Cosmicomics*. Toutefois, notre analyse du texte a révélé une discrète présence de ces contrastes. En effet, il suffirait de parcourir rapidement quelques récits pour remarquer que, parfois, des mots issus de lexiques plus spécialisés, tels que 'logogrifi' (p. 22), 'bambagia' (p. 36), 'turcasso' (p. 39), 'mandrino' (p.61), 'bitta', ou tirés de la langue soutenue (disdoro, p. 67, preclusioni, p.69, plaghe, p.73) sont placés à côté de termes provenant du dialecte de la Ligurie ('resche', p. 66), ou à

⁴³ G. Bonsaver, *Il mondo scritto. Forme e ideologia nella narrativa di Calvino*, éd. Tirrenia Stampatori, Turin, coll. « L'Avventura Letteraria », 1995, p. 119. C'est nous qui traduisons.

côté de tournures typiques de la langue familière ('d'in su... d'in giù', p. 66), ou dans des phrases où le narrateur abandonne l'impersonnel et tutoie le lecteur.

En ce qui concerne l'aspect syntaxique, le critique observe que Calvino a tendance à préférer une écriture qui s'éloigne de la norme italienne. Selon lui, l'écrivain ligurien aurait 'tordu le cou' au style périodique et se serait éloigné de l'hypotaxe, typique de la prose italienne, en faveur d'une structure paratactique. Il nous est possible de le confirmer en observant quelques phrases extraites des récits objet de notre analyse : les syntagmes, généralement brefs, sont souvent séparés par un point-virgule ou un point, ou par une conjonction de coordination. Citons deux exemples :

Isidora è dunque la città dei suoi sogni : con una differenza. La città sognata conteneva lui giovane; a Isidora arriva in tarda età. Nella piazza c'è il muretto dei vecchi che guardano passare la gioventù; lui è seduto in fila con loro. I desideri sono già ricordi (8)

Un richiamo del barcaio tronca gli indugi; il viaggiatore si rannicchia a prua, s'allontana guardando verso il capannello dei rimasti; da riva già non si distinguono i lineamenti; c'è foschia; la barca accosta un bastimento all'ancora; sulla scaletta sale una figura rimpicciolita; sparisce; si sente alzare la catena arrugginita che raschia contro la cubia. (55)

Cette subdivision interne des phrases, assez atypique pour la langue italienne qui, en général, préfère la subordination, fait en sorte que la phrase calvinienne s'éloigne du standard de la langue italienne écrite pour s'approcher de l'oral. Cet aspect a également été mis en relief par P. V. Mengaldo qui théorise une « labilità di confini tra parlato e narrato »⁴⁴ (indétermination des limites entre parlé et narré). Mais l'éloignement de la norme que nous venons de souligner est peut-être né ailleurs. Son origine pourrait être cherchée dans une certaine influence de la langue française⁴⁵ que l'écrivain ligurien pratiquait régulièrement. Calvino vivant à Paris de 1967 à 1980 et les recueils des *Villes invisibles* ayant été écrits en 1972, nous pourrions supposer une sorte de lien entre la langue de Calvino et le français; un lien anticipant toute traduction et, peut-être, simplifiant la compréhension du texte de la part du traducteur français. Mais cette hypothèse peut être vérifiée qu'en comparant le texte de départ avec la traduction.

⁴⁴ P. V. Mengaldo, « Aspetti della lingua di Calvino », in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, éd. Einaudi, Torino, 1991, p.237

⁴⁵ Si l'italien a tendance à insérer des subordonnées, à articuler ses phrases et à les enrichir par des précisions, etc., le français tend à la parataxe et, à la différence de l'italien, a tendance à segmenter les discours plus longs en les juxtaposant.

1.2. POUR UNE TRADUCTION RYTHMIQUE : SON ET SILENCE

Chaque texte a un son, une couleur, un mouvement, une atmosphère qui lui sont propres. En dehors de son sens matériel et littéral, tout morceau de littérature a, comme tout morceau de musique, un sens moins apparent, et qui seul crée en nous l'impression esthétique voulue par le poète. Eh bien, c'est ce sens-là qu'il s'agit de rendre, et c'est en cela surtout que consiste la tâche du traducteur.⁴⁶

Nous avons choisi d'ouvrir cette section par une citation de Valéry Larbaud qui nous paraît présenter une sorte de « défense et illustration » de la tâche du traducteur, et ceci pour deux raisons. Tout d'abord, nous souhaiterions souligner, à la suite du traducteur, la richesse et la complexité du travail de traduction littéraire qui pousse le médiateur au delà du mot, à la recherche d'un sens caché à découvrir et à retransmettre. La comparaison avec les œuvres musicales nous paraît très appropriée, voire essentielle, pour notre recherche : comme les notes d'une composition musicale, les mots composant une œuvre littéraire sont importants pour leur position, pour leur sens, mais également pour leur son. Opinion d'ailleurs partagée par l'un des plus grands traducteurs et théoriciens de la traduction, H. Meschonnic :

Il y a un enjeu dans la théorie du rythme, dans le langage, et ce n'est pas la notion de rythme, mais celle de sens, le statut du sens, et par là toute la théorie du langage [...]. Le rythme n'est pas une notion sémantique. C'est une structure. Un niveau. [...] Si le rythme est dans le langage, dans le discours, il est une organisation (disposition, figuration) du discours [...], le rythme est organisation du sens dans le discours.⁴⁷

Cette opinion unit et réunit traducteurs littéraires et écrivains, puisque selon Paul Valéry : « la fidélité restreinte au sens est une manière de trahison »⁴⁸ et, comme l'observe l'écrivain Elisabetta Rasy⁴⁹, le son et le silence sont parmi les éléments paratextuels les plus importants de toute œuvre littéraire. C'est pourquoi, observe-t-elle, ils ne doivent absolument pas être négligés au moment de la traduction. Pour cette raison, ajoutons-nous, il nous a paru fondamental de les repérer à l'intérieur des *Città*

⁴⁶ V. Larbaud, *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, Paris, éd. Gallimard, 1946, pp.69-70

⁴⁷ H. Meschonnic, *Traité du rythme*, *op.cit.*, pp.32-50.

⁴⁸ P. Valéry, *Variations sur les Bucoliques. Préface à la traduction en vers des Bucoliques de Virgile* *op.cit.*, p.240.

⁴⁹ E. Rasy, « Appunti per una riflessione sull'emigrazione del testo », *op.cit.*, p.98

invisibili et de les comparer avec les solutions adoptées dans la version française du recueil, produite par Jean Thibaudeau.

Ainsi, cette section sera divisée en deux parties. Dans la première nous extrapolerons quelques exemples des mouvements rythmiques du texte italien et nous étudierons les transpositions en français ; dans la deuxième nous analyserons ensuite les cas où les effets de rythme du texte italien ont été effacés, gommés, oubliés...

1.2.1. Le son : traduction et maintien du rythme sonore et visuel

« *De la musique avant toute chose... De la musique encore et toujours* », écrivait Paul Verlaine dans son célèbre *Art poétique*...⁵⁰

Nous doutons que Calvino se soit inspiré de Verlaine – nous pourrions même affirmer que cela est très peu probable, voire impossible –, mais ces *Villes invisibles*, ces « presque poèmes », comme Severo Sarduy les a définis lors de la parution du texte en France⁵¹, nous font songer à des poèmes en prose. Si l'écrivain italien n'a jamais manifesté aucun intérêt pour la littérature symboliste, ce sont ses lectures – qu'il évoque dans sa correspondance – qui permettent d'émettre des hypothèses dans ce sens. De nombreux critiques ont souligné l'importance de Conrad, de Borges et, ensuite, de l'Ou.Li.Po sur l'écriture calvinienne, mais personne n'a jamais pris en compte l'admiration de Calvino pour Baudelaire. Une admiration qui remonte aux débuts de l'écrivain italien, et qui pourrait avoir eu des influences au niveau de la recherche des sonorités. La correspondance de l'écrivain, récemment publiée, nous a révélé le passage qui nous a ouvert cette voie :

Vorrei anche riuscire a tradurre quattro versi di Baudelaire che sono i miei prediletti [...] *Dans une terre grasse et pleine d'escargots / Je veux creuser moi-même une fosse profonde, / Où je puisse à loisir étaler mes vieux os / Et dormir dans l'oubli comme un requin dans l'onde*⁵² [...]

Voilà ce que Calvino écrivait au mois d'août 1950 à une amie, l'écrivain-e Natalia Ginzburg⁵³. Il est vrai que la 'poétique' de Calvino se situe aux antipodes de celle de

⁵⁰ P. Verlaine, « Art poétique », *Jadis et naguère*, éd. Messein, 1884.

⁵¹ cf. S. Sarduy, « Calvino, scrutateur de l'invisible », in *Le Monde des lettres*, 7 juin 1974

⁵² Il s'agit du premier quatrain de *Le mort joyeux* (*Les fleurs du mal, Spleen et idéal*, LXXII). Dans la phrase qui précède le quatrain, Calvino écrit : « Je voudrais également réussir à traduire quatre vers de Baudelaire qui sont mes préférés ». (C'est nous qui traduisons)

⁵³ I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, introduzione di C. Milanini, éd. Mondadori, coll. "I Meridiani", sept. 2000, p. 292

Verlaine et des symbolistes et que, pour sa recherche de précision et de concrétude⁵⁴ et pour son orientation didactique, les critiques ont plutôt rapproché l'écriture de l'Italien de celle des philosophes et des Lumières. Toutefois, sa quête de la perfection au niveau du rythme – que nous observerons à l'intérieur de cette section – nous paraîtrait tisser un lien subtil entre l'art de cet écrivain et celui des poètes symbolistes. En effet, si déjà à l'intérieur de *Cosmicomics* et encore plus dans les récits des *Tarots* l'auteur ligurien commence à manifester un certain intérêt pour les effets de rythme, c'est surtout dans les *Villes invisibles* que les mots sont vraiment exploités pour leurs potentialités sonores. Comme l'a justement fait observer Maria Pia Torretta⁵⁵, *Les Villes invisibles* représentent l'un des livres calviniens les plus importants pour ce qui concerne la recherche de cadences et d'effets rythmiques, qui se révèlent, dans cet ouvrage, beaucoup plus accentués que dans la prose classique. L'écrivain italien a souvent souligné l'importance du rythme, en s'appuyant sur des exemples illustres :

De ce combat avec la langue, de cette poursuite de quelque chose qui échappe encore à l'expression, c'est Léonard de Vinci qui offre l'exemple le plus significatif : dans l'extraordinaire document que sont ses carnets, l'on voit Léonard affronter la langue, une langue touffue et noueuse, à la recherche de l'expression la plus riche, la plus subtile, la plus précise [...]. Au feuillet 265 du *Codice Atlantico*, Léonard commence par rassembler des preuves à l'appui de sa thèse sur la croissance de la terre [...] Son imagination, en cet instant, a dû être fascinée par le spectacle [...] Toujours est-il qu'il retourne la feuille, et, pour fixer l'image [...] s'efforce à trois reprises de formuler une phrase qui rende tout le merveilleux de la scène. Et enfin, Léonard de Vinci « modifie toute la construction, avec un sens littéraire très sûr, pour donner au passage plus de densité et de rythme »⁵⁶

Qui plus est, les observations de P. V. Mengaldo qui a déclaré avoir repéré dans les *Villes* une technique qui ressemblerait à celle de la sextine⁵⁷, paraîtraient témoigner de la valeur de l'aspect rythmique pour Calvino.

Comme le remarque Michèle Lorgnet⁵⁸, « le rythme est [...] recherche de l'exactitude, de la mélodie et de l'harmonie ». Une harmonie presque musicale, pourrions-nous ajouter. Et la musicalité de Calvino est certainement attestée par un compositeur qui a

⁵⁴ cf. V. Coletti, « Calvino e l'italiano 'concreto' e 'preciso' », in *I.C. la letteratura, la scienza, la città*, atti del convegno nazionale di studi di Sanremo [26-28 novembre 1986], a.c. di G. Bertone, Marietti, Genova, 1988, pp. 36-43 et V. Coletti, « L'italiano di Calvino », in *Nuova Corrente*, XXXIV, n.100, luglio-dicembre 1987, pp. 283-296

⁵⁵ M. P. Torretta « Simmetria ed effetti ritmici. "Le città invisibili" di Italo Calvino », in *Sigma*, n.s., X, 3, 1977, pp. 109-123.

⁵⁶ I. Calvino, *Leçons Américaines*, op.cit., pp. 127-128

⁵⁷ P. V. Mengaldo, « L'arco e le pietre (Calvino, *Le città invisibili*) », op.cit., p. 410

⁵⁸ M.Lorgnet, *Pour une traduction holistique*, Bologne, éd. CLUEB, 1995

travaillé avec l'écrivain, l'un des plus importants du vingtième siècle, Luciano Berio. Pour lui, l'œuvre calvinienne serait en effet l'une des plus musicales du vingtième siècle⁵⁹.

En général, le son, ou mieux le rythme d'un ouvrage littéraire (qu'il s'agisse d'un texte de prose, de poésie ou d'une pièce théâtrale) représente l'une de ces composantes qui subissent des modifications considérables au moment du passage d'une langue à l'autre. Cela parce que chaque idiome a sa structure, ses cadences, donc, son rythme. Au moment de la transposition, le traducteur doit essayer de maintenir les mêmes contrastes, les mêmes régularités, produits par l'auteur tout en tenant compte des écarts entre la norme et les contraintes de la langue de départ et celles de la langue d'arrivée.

Dans le cas d'un texte aussi complexe que *Les villes invisibles* – tant du point de vue structural que lexical –, la transposition de l'italien vers toute autre langue n'a pas dû être une opération aisée. Ce qui est d'ailleurs confirmé par William Weaver, le traducteur anglais de l'ouvrage, qui décrit son expérience de transposition du recueil calvinien en ces termes :

With Calvino, every word had to be weighed (I would hesitate for whole minutes over the simplest word, *bello* or *cattivo*). Every word had to be sounded : during the months when I was translating *Invisible cities*, my weekend guests in the country were always made to listen to a city or two, read aloud. Every repetition had to be judged; every rhythm had to be tested. Sometimes the problems were the usual ones generated by the difference between a language with genders and one virtually without them.

[Avec Calvino chaque mot devait être pesé (j'hésitais pendant plusieurs minutes sur les mots les plus simples tels que *bello* ou *cattivo*). Chaque mot devait être écouté : pendant les mois où je traduisais *Les villes invisibles*, mes hôtes qui venaient passer le week-end à la campagne étaient soumis à l'écoute d'une ou deux villes, lues à haute voix. Chaque répétition devait être jugée, chaque rythme devait être testé. Parfois les problèmes étaient les plus usuels, générés par la différence entre une langue avec des genres et une qui, virtuellement, n'en a pas.]⁶⁰

Dans ce texte, le traducteur britannique nous apprend que pendant sa traduction des *Villes invisibles*, il a dû tenir compte d'un certain nombre de facteurs, parmi lesquels l'aspect rythmique de mots et des phrases de l'auteur italien. Si la langue de Calvino est – comme l'observe Vittorio Coletti⁶¹ – concrète et précise et que, par conséquent, le traducteur doit s'efforcer de reproduire cette précision, la composante rythmique de l'écriture calvinienne n'est pas, non plus, à sous-estimer : le mouvement sonore des phrases confère à chaque passage sa signification, à travers un processus de

⁵⁹ L. Berio, « La musicalità di Calvino », *Il Verri*, marzo-giugno 1988, p.11

⁶⁰ W. Weaver, « Calvino : An Interview and Its Story », in *Calvino Revisited**, edited by Franco Ricci, University of Toronto Italian Studies 2, Dovehouse, Toronto, 1989, p.19 [notre traduction].

⁶¹ V. Coletti, « Calvino e l'italiano 'concreto' e 'preciso' », *op.cit.*

« sémantisation du son »⁶². Comme les récits sur les villes, et encore plus les parties dialoguées, ne correspondent pas uniquement à des textes descriptifs, puisqu'ils possèdent une valeur hautement symbolique, les mots qui les composent sont souvent choisis pour leur sonorité. Il en va ainsi pour le mouvement (parfois plus lent, parfois plus rapide) qu'ils confèrent à la narration. À cause de cette importance du rythme, W.Weaver a dû répéter à haute voix tous les passages du livre (ou presque) pour les 'peser', pour bien en évaluer le poids. Il a également dû tenir compte des relations phonétiques et sémantiques existant entre les mots. Étant donné les différences structurales entre l'italien et l'anglais, il a même eu à résoudre des problèmes liés au genre des mots. Or, compte tenu de tous les aspects stylistiques qui caractérisent le recueil, la transposition des *Villes invisibles* ne peut pas être une opération que l'on fait en laissant courir sa plume.

Si les différences entre l'italien et l'anglais sont immédiatement évidentes (l'italien fait partie des langues romanes et l'anglais fait partie des langues saxonnes; l'italien est une langue avec des genres, tandis que l'anglais n'en a 'virtuellement' pas, et ainsi de suite), les différences entre l'italien et le français sont beaucoup moins évidentes. L'italien et le français sont deux idiomes proches, provenant du latin et voisins dans le tableau des langues romanes. Toutefois, la distance entre eux est profonde et elle se manifeste tant au niveau de la structure qu'à celui du rythme. Comme l'a remarqué Silvia Taddei, lorsqu'à l'occasion de son étude de la traduction des *Fleurs bleues* de Queneau⁶³ elle a été amenée à comparer les deux langues latines, du point de vue de la structure, le français tend à une logique synthétique et progressive, tandis que l'italien, préférant l'hypotaxe, a tendance à produire des phrases plus complexes. Si l'italien enrichit ses périodes en insérant des subordonnées, la langue française préfère plutôt segmenter les discours en périodes courtes, juxtaposées. Du point de vue du rythme, le français a un diagramme uniforme, fondé sur une accentuation de type oxyton, alors que l'italien peut avoir plusieurs diagrammes rythmiques qui diffèrent selon les mots ou les phrases. Comme l'énonce le linguiste H.Meschonnic, « la prosodie française comporte un problème particulier, qui tient à la fois à la structure linguistique du français, langue à accent de groupe, confrontée aux autres langues européennes à accent de mot, et à un facteur culturel, le mythe de la clarté française »⁶⁴

⁶² L. Montella, « La scrittura come continuità nel sistema linguistico di Italo Calvino », article déposé à la 'Biblioteca Italo Calvino' de l'«Istituto Italiano di Cultura» de Paris.

⁶³ S. Taddei, «Calvino traduttore : I fiori blu», in *Calvino & l'editoria* [Convegno di San Giovanni Valdarno – Firenze, 1-2 marzo 1990, con integrazioni], a.c. di Luca Clerici e Bruno Falchetto, Marcos y Marcos, Milano 1993, pp.95-117

⁶⁴ H. Meschonnic – G. Dessons, *Traité du rythme, op.cit.*, p. 68

Mais, comme nous avons pu le découvrir grâce à P.V. Mengaldo, le cas de Calvino est légèrement différent : son écriture s'éloigne de la norme et s'oriente vers la parataxe, vers une structure phrastique moins complexe, plus sèche, où abondent les phrases juxtaposées. Quant au rythme, l'accentuation de la période calvinienne est très particulière, comme nous le verrons sous peu.

1.2.1.1. Du rythme sonore...

En observant les récits et les dialogues qui composent les *Villes invisibles*, nous avons pu remarquer que Calvino réussit à obtenir une narration où domine le rythme, parfois lent parfois plus rapide. Comme l'a justement observé M. P. Torretta⁶⁵, la musicalité du texte des *Villes* est obtenue à travers plusieurs procédés, parmi lesquels l'accentuation des mots, la distribution de la ponctuation, les procédés d'itération ou d'opposition au niveau du lexique et de la syntaxe.

Pour mettre en relief certains mots, l'italien a recours au procédé de l'inversion du sujet. Ce procédé, typique d'une langue dont la structure est assez souple, ne peut généralement pas être appliqué au français, une langue dont la structure est plutôt rigide. Mais cela n'est vrai qu'en théorie et l'extrait qui suit nous le confirme. En effet, dans le cas de la phrase que nous verrons ici, le traducteur garde la même structure du syntagme italien. Voici en quoi consiste sa particularité : bien qu'il s'agisse d'une phrase affirmative, le sujet est placé après le verbe. Cela sert à mettre en relief le sujet et à lui conférer une importance majeure par rapport à celle qu'il aurait eue s'il avait été placé en position normale. Et voici l'intérêt de la comparaison avec la traduction : au lieu de chercher une structure de mise en relief en langue-cible (ex : structures clivées⁶⁶), le traducteur maintient l'inversion. Ainsi, au lieu de causer l'effacement d'une composition qui n'est représentative que du système de départ, la langue d'arrivée accueille la structure des phrases italiennes en devenant le territoire de rencontre des deux langues, des deux systèmes, des deux cultures.

In mezzo al ribollire degli elementi
prende forma un diamante splendido
e durissimo, un'immensa montagna
sfaccettata e trasparente. (60)

Dans le bouillonnement des éléments
prend forme un diamant magnifique
et très dur, une montagne immense,
d'une infinité de facettes, et toute
transparente. (74)

⁶⁵ M.P. Torretta, «Simmetria ed effetti ritmici. "Le città invisibili" di Italo Calvino», *op.cit.*, pp. 109-123.

⁶⁶D. Maingueneau, « Les mises en relief », *Syntaxe du français*, éd. Hachette 1999, pp.131-133

Cette ‘violence’ sur la langue cible n’est pas limitée à une seule occurrence : nous observons ce type de phrase, calqué sur le modèle italien, à plusieurs reprises dans la traduction *thibalducienne*. Par exemple, nous avons pu repérer la même construction phrastique, où le groupe verbal précède le groupe nominal sujet, à la page 98 du texte en français :

<p>Si ritorna a Melania dopo anni e si ritrova lo stesso dialogo che continua; nel frattempo sono morti il parassita, la mezzana, il padre avaro; (80)</p>	<p>On retourne à Mélanie des années plus tard et on retrouve le même dialogue qui se poursuit; entre temps, sont morts le parasite, la courtisane, le père avaro; (98)</p>
---	---

Au niveau de la construction de la phrase la position de J. Thibaudeau est sans aucun doute celle du ‘sourcier’.

Mais la structure phrastique n’est qu’un des moyens utilisés par l’écrivain italien pour conférer un certain mouvement à ses phrases, le plus important demeurant la distribution des unités phoniques. Comme l’a observé Luigi Montella en étudiant le récit sur la ville de Dorothée, « i gruppi vocalici e consonantici – assuonanti e consuonanti tra loro – creano [...] una serie di intrecci fonici che rivelano un’attenzione dello scrittore anche al movimento del periodo, sapientemente costruito con affinità ritmiche »⁶⁷.

Si nous abordons maintenant l’observation contrastive des sonorités du texte calvinien en italien et en français, nous nous apercevons qu’au lieu de rechercher une équivalence uniquement au niveau du sens, le traducteur essaie de garder les mêmes sons que dans le texte de départ, ou, si cela n’est pas possible, il fait de son mieux pour maintenir la musicalité, le mouvement rythmique de la phrase. Examinons de plus près quelques passages.

Dans l’extrait qui suit, la proximité des deux langues latines permet de reproduire la même phrase en gardant les mêmes sons. Comme nous pouvons le remarquer, les allitérations contenues dans le texte de départ, fondées principalement sur la répétition du phonème /v/, sont maintenues telles quelles :

<p>Così il <u>vi</u>aggiatore <u>ve</u>de arri<u>vi</u>ando <u>due</u> città : una <u>di</u>retta sopra il lago e una <u>ri</u>fflessa capovolta. (53)</p>	<p>De sorte qu’en arri<u>v</u>ant le <u>y</u>oyageur <u>vo</u>it deux <u>v</u>illes : l’<u>u</u>ne qui s’<u>é</u>lève au-dessus du <u>l</u>ac et l’<u>a</u>utre, inversée, qui y est refl<u>é</u>tée. (66)</p>
--	--

Outre les allitérations présentes dans le passage en italien, le traducteur en propose d’autres, comme les répétitions du phonème /l/ que l’original ne prévoyait pas. Cela a

⁶⁷ L. Montella, « La scrittura come continuità nel sistema linguistico di Italo Calvino », article déposé à la ‘Biblioteca Italo Calvino’ de l’«Istituto Italiano di Cultura» de Paris, p.1 («Les groupes vocaliques et consonantiques – en assonance ou en consonance les uns avec les autres – créent ensuite une série de

pour résultat de reprendre la musicalité de la première partie de la phrase et de la prolonger dans la seconde. Si la deuxième partie de la phrase italienne est plus brève et présente une répétition de ses éléments (effectuée à travers le procédé de l'hypozeuxe), la proposition française, plus longue, perd le parallélisme syntaxique. Toutefois, le traducteur réussit à compenser l'entropie causée par la traduction grâce à la musicalité des allitérations. Or, compte tenu du lyrisme de certains passages des *Città invisibili*, les figures de « continuité phonique »⁶⁸ contenues dans le texte de départ doivent, dans la plupart des cas, être maintenues. Mais ce n'est pas toujours une opération simple. Lorsque la répétition du même phonème est rendue impossible par le passage au français, J. Thibaudeau choisit de modifier les sons allitérants et assonants, ce qui entraîne inévitablement des modifications au niveau syntaxique et sémantique. Les passages ci-dessous l'attestent :

...e sognava boschi di melegranate mature che spaccano la scorza, zebù rogolati allo spiedo e gocciolanti di lardo, vene metallifere che sgorgano in frane di pepite luccicanti. (73)

...et il rêvait de bois de grenades mûres aux écorces éclatées, de zébus à la broche nageant dans la graisse, de filons métallifères jaillissant en ébloulis de pépites éblouissantes. (89)

Marco ricreava prospettive e gli spazi di città bianche e nere nelle notti di luna. (122)

Marco recréait les perspectives et les espaces de villes noires et blanches par les nuits de pleine lune. (142)

Dans le premier extrait, le maintien des allitérations oblige le traducteur à recourir aux procédés de la transposition⁶⁹. Comme lorsque, afin de garder la répétition du son à l'initiale des mots ([s] dans le texte italien et [e] dans le texte en français), la subordonnée relative « che spaccano la scorza » est transformée en complément circonstanciel (« aux écorces éclatées »). Le deuxième exemple nous permet de mettre en relief une modification plus profonde, qui prouve que, parfois, le traducteur des *Villes invisibles*, a préféré sacrifier le sens pour sauvegarder le son. En effet, en comparant les deux phrases, nous nous apercevons que les répétitions des phonèmes /p/ et /n/ présentes dans le texte source sont maintenues telles quelles, avec cependant une toute petite différence : l'ajout du mot 'pleine', qui n'était pas présent dans la version italienne du récit, et qui permet de renforcer l'effet des répétitions sonores. Mais cette

croisements phoniques qui révèlent une attention de la part de l'écrivain pour le mouvement de la période, habilement construit à travers des affinités rythmiques.» C'est nous qui traduisons)

⁶⁸ C. Fromilhague, *Les figures de style*, éd. Nathan, 1995, p. 23

⁶⁹ Cf. à ce propos J.-P. Vinay et J. Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, éd. Didier, Paris, 1963 et J. Podeur, *La pratica della traduzione*, éd. Liguori, Napoli, 1993

adjonction fait varier le sens du texte cible, en transformant une simple ‘lune’, en une ‘pleine lune’. On pourra objecter que – compte tenu du maintien du champ sémantique et du sens premier de la phrase – cela ne change pas grand chose, mais nous pensons qu’il s’agit quand même d’un ajout, d’une modification du message de départ.

De la même manière, nous percevons que Jean Thibaudeau a sans doute dû tenir compte du rythme des phrases calviniennes, en donnant parfois plus d’importance à celui-ci qu’aux mots, comme c’est le cas dans le récit de la ville de Léonie. Ici, le changement est certainement plus évident. Pour faire en sorte que les allitérations ne s’effacent pas, le mot ‘acrocoro’ n’est pas traduit par son correspondant ‘haut plateau’, mais est remplacé par le terme ‘théâtre’ :

<p>È una fortezza di rimasugli indistruttibili che circonda Leonia, la sovrasta da ogni lato <u>come</u> un <u>acrocoro</u> di montagna. (114)</p>	<p>C’est une forteresse de résidus indestructibles qui entoure Léonie, la domine de tous côtés, tel un théâtre de montagnes (134)</p>
--	--

Cette transformation n’est pas sans conséquences. D’un côté, l’image transmise par la comparaison calvinienne est complètement effacée par le traducteur qui finit par modifier le champ sémantique de référence : le texte en français perd un terme spécifique, tiré du lexique géographique des reliefs, un mot rare donc ‘difficile’, pour en accueillir un beaucoup plus courant, appartenant à la fois au champ sémantique de la ville et à celui des arts du spectacle. D’un autre côté, les allitérations se multiplient : si dans l’original les mots allitérants n’étaient que ‘come’ et ‘acrocoro’, la phrase française s’enrichit de nombreuses allitérations caractérisées par la répétition du phonème /t/. Mais l’insertion du mot ‘haut plateau’ aurait introduit un hiatus entre l’article et le nom et aurait bouleversé le rythme sonore de la phrase. Encore une fois, donc, le son prime sur le sens.

Notre ‘chasse aux allitérations’ nous a également permis de découvrir que, parfois, le texte cible contient plus de figures de continuité phonique que l’original. Est-ce à cause d’une tentative de compensation ou tout simplement un effet causé par le changement de langue ? Dans l’extrait qui suit, nous pensons pouvoir affirmer qu’il s’agit d’une tentative de compenser des pertes :

...basta percorrere un semicerchio e si avrà in vista la faccia nascosta di Moriana, una distesa di lamiera arrugginita, tela di sacco, assi irte di chiodi, tubi neri di fuliggine, mucchi di barattoli, muri ciechi con scritte stinte, telai di sedie spagliate, corde buone solo per impiccarsi a un trave marcio... (105)

il lui suffit de parcourir un demi-cercle, il aura sous les yeux la face cachée de Moriane, une étendue de tôle rouillée, de toile de sac, d'essieux hérissés de clous, de tuyaux noircis par la suie, de petits pots entassés, de murs aveugles aux inscriptions déteintes, de chaises dépareillées, de cordes tout juste bonnes pour se pendre à une poutre pourrie... (123)

Une observation attentive du texte de départ nous permet de relever que le nombre d'assonances et d'allitérations présentes dans le passage calvinien est très élevé. La répétition des sons [s], [t] et [r] est sans doute la plus évidente, mais celle du son [m], qui revient assez régulièrement, semble mériter notre attention. Quant aux assonances, le phonème /i/ nous paraît dominer, surtout vers le milieu du passage. Un détail à ne pas négliger : la plupart des mots contenus dans le passage sont composés de deux syllabes. Cette démarche confère à la phrase italienne une rapidité que le texte en français ne possède sans doute pas. C'est pour cette raison que le traducteur a choisi – puisque nous supposons qu'il l'ait fait volontairement – de répéter d'une manière quasi-obsessionnelle la syllabe 'de' et d'insérer, vers la fin du passage, une série d'allitérations basées sur le phonème /p/. Mais ce passage contient également un terme assez douteux : la traduction du mot 'assi' par le français 'essieux', nous paraît très peu fidèle au texte de départ, sinon un véritable faux-sens. En effet, le traducteur tombe ici dans un des pièges de la langue italienne. Ne connaissant pas bien la langue de départ, J. Thibaudeau n'arrive probablement pas à saisir la différence entre le mot 'asse' au féminin (qui correspond au français 'planche') et 'asse' au masculin (qui peut être traduit par 'essieu', 'axe' ou 'fusée'). Or, nonobstant la beauté phonique du mot 'essieux' qui, suivi par l'adjectif 'hérissés', forme un groupe très mélodique, ce n'est pas ce terme que le traducteur aurait dû choisir. L'adjectif qui suit le mot 'assi' étant au féminin, c'est la phrase de Calvino elle-même qui fournit la clé pour découvrir le genre du mot. Cette particularité aurait dû mettre en garde le traducteur et le renvoyer au terme 'planche'. À moins qu'ici encore il n'ait sacrifié le signifié au signifiant pour des raisons poétiques...

Et si le traducteur avait choisi de remplacer un mot par un autre pour insérer cette répétition phonique ? S'il est vrai que l'énumération calvinienne rapproche plusieurs termes issus de champs sémantiques différents et que l'image de fond est celle d'une

décharge qui, par son essence, pourrait contenir tout type d'objet, il est également vrai que le syntagme 'planches plantées de clous' serait fidèle au sens et au son.

En continuant notre comparaison des deux textes, nous nous sommes aperçue que les démarches de traduction mises en pratique par J. Thibaudeau ne vont pas uniquement en direction de l'ajout de répétitions phonétiques. Souvent, au contraire, pour ne pas insérer des allitérations là où il n'y en a pas, un mot disparaît. C'est le cas dans l'extrait qui suit où la traduction du mot 'vie' par 'rues' aurait inséré une allitération absente de l'œuvre de départ :

...che nella ressa delle vie i rimorchi in manovra schiacciano i pedoni contro i muri. (61)	...que dans la cohue , les remorques en manoeuvrant écrasent les piétons contre les murs. (75)
--	---

C'est probablement pour une raison d'économie rythmique que le mot 'vie' contenu dans le texte en italien est totalement ignoré par le traducteur.

La mélodie d'un ouvrage littéraire n'est pas uniquement engendrée par les répétitions de sons ; elle peut également être scandée par le retour stratégique et musical de certains mots. Milan Kundera a souligné cet aspect dans la prose de Kafka, dont il analyse quelques passages traduits en français :

Il y a des phrases où la prose de Kafka s'envole et devient chant. [...] La prose de Kafka s'envole portée sur deux ailes : l'intensité de l'imagination métaphorique et la mélodie captivante. La beauté mélodique est liée ici à la répétition des mots... Ces répétitions ralentissent le tempo et donnent à la phrase une cadence nostalgique⁷⁰

En ce qui concerne la prose calvinienne, il est clair que la récurrence plus ou moins fréquente de certains termes n'est probablement pas accidentelle. Cependant, à la différence de Kafka, l'écrivain italien n'utilise pas le procédé itératif pour ralentir le tempo de la narration. Le but du retour d'un mot est plutôt de créer un système de renvois sonores, de symétries visant à bâtir une véritable architecture musicale, qui se rapprocherait d'une symphonie. Cela est également mis en relief par Maria Pia Torretta selon laquelle, la répétition de plusieurs termes ou d'un seul mot est employée pour intensifier la cadence de certains passages et pour conférer une certaine allure rythmique. Comme dans le cas de l'extrait qui suit, où le traducteur veut maintenir non seulement les mêmes mots, mais également les mêmes phonèmes :

⁷⁰ M. Kundera, *Les Testaments Trahis*, éd. Gallimard, 1993, «Quatrième partie : une phrase», p. 137

...nei racconti di Marco le **parole** andarono sostituendosi agli oggetti [...] : certo le **parole** servivano meglio degli oggetti [...], le **parole** gli venivano meno... (39)

...dans les récits de Marco les **paroles** peu à peu se substituèrent aux objets [...] : sans doute les **paroles** convenaient-elles mieux que les objets [...], les **paroles** lui venaient moins facilement... (50)

Ce procédé ressurgit à plusieurs reprises tout le long du texte :

Le immagini della memoria, una volta fissate con le **parole**, si cancellano... (88)

Les images de la mémoire, une fois fixées par les **paroles**, s'effacent... (105)

La graphie et la sonorité du terme italien 'parole' et celle du français 'paroles' sont indubitablement semblables, sinon identiques. Quant à la signification du terme, elle est, elle aussi, similaire. Cependant, la présence du lexème '*paroles*' au lieu de '*mots*' nous paraît mériter une réflexion. Si la signification des deux mots français est tout à fait la même, le mot '*parole*', employé par le traducteur, nous paraît être à la fois plus poétique et plus spécifique et renvoyer à une série de champs sémantiques différents par rapport à son parasyonyme (comme celui de la faculté de parler, ou celui de la *parole de Dieu* ou bien les *paroles* des chansons).

Dans cette page du texte en italien, on observe une autre répétition qui est certainement liée à celle que nous venons d'observer. Cette fois-ci, le mot qui revient est 'mani'. Son sort est identique à celui du mot 'parole'. En effet, comme la comparaison des extraits nous permet de remarquer, les trois occurrences sont maintenues et traduites par 'mains'. Avec une nuance : là où, dans la première phrase, nous rencontrons le mot le mot 'mani', celui-ci est remplacé par 'bras'. Le mot 'mains' reviendra plus bas.

Così, per ogni città, alle notizie fondamentali enunciate in vocaboli precisi, egli faceva seguire un commento muto, alzando le **mani** di palma, di dorso o di taglio, [...] le bianche **mani** del Gran Kan, cariche d'anelli, rispondevano con movimenti **composti** a quelle agili e nodose del mercante. Col crescere di un'intesa tra loro, le **mani** presero ad assumere atteggiamenti stabili... (40)

Ainsi, pour chaque ville, aux nouvelles fondamentales énoncées dans un vocabulaire précis, il faisait succéder un commentaire muet, levant les bras, montrant la paume, le dos ou le tranchant de ses **mains**, [...] les **mains** du Grand Khan, blanches et chargées de bagues, répondaient par des mouvements **composés** à celles, agiles et noueuses, du marchand. Avec le progrès de leur entente, les **mains** en vinrent à adopter des comportements stables...(50)

La comparaison entre ces passages nous a également dévoilé un faux-sens : les mouvements des mains de l'empereur ne sont effectivement pas 'composés' mais 'ordonnés'. Ici, le traducteur n'a pas su reconnaître une des significations du mot

‘composto’ ... Mais nous aurons l’occasion de revenir aux erreurs contenues dans cet ouvrage à la fin du présent chapitre.

Si nous passons maintenant à l’observation d’autres extraits des *Villes invisibles*, il est possible de remarquer que les mots ne se répètent pas toujours de manière identique. Ils ne ‘reviennent’ parfois qu’en partie ; d’autres fois, ils sont contenus dans le terme qui précède (ou qui suit), lequel les englobe, formant comme un écho. Dans la traduction, ces répétitions sont souvent effacées, comme le prouve la répétition par polyptote du mot ‘chiocciola’ qui disparaît dans la version francophone. La raison de cette suppression est à chercher dans l’absence d’une correspondance parfaite entre le champ sémantique du mot italien et le terme correspondant en français. Bien qu’il possède également le terme ‘lumaca’ (dont l’usage est plutôt associé au mollusque vivant sur terre), l’italien utilise le mot ‘chiocciola’ pour indiquer à la fois le mollusque et un type d’escalier. Inversement le français emploie plusieurs termes distincts selon qu’il s’agisse des escaliers (colimaçon), du mollusque qui vit sur terre (escargot), ou de l’ensemble des mollusques marins (coquillages). Ainsi, la traduction doit effacer un des deux termes. Certes, la répétition du son [k] demeure, mais le mot lui-même disparaît. En compensation de cette perte, le français permet au traducteur d’insérer toute une série d’allitérations basées sur la répétition du phonème /l/ (lettres soulignées dans le passage de droite).

Isidora, città dove i palazzi hanno scale a chiocciola incrostate di chiocciola marine, dove si fabbricano a regola d’arte cannocchiali e violini ... (8)	où les palais ont des escaliers en colimaçon incrustés de coquillages marins, où l’on fabrique lunettes et violons dans les règles de l’art (12)
--	---

Le texte de départ contenait également un exemple de ce que nous avons appelé écho et qui est en réalité une sorte d’anadiplose phonique : les mots ‘fabbricano’ et ‘cannocchiali’ sont composés par le même son qui se répète à la fin et au début du mot, prolongeant ainsi l’effet musical introduit par la répétition du mot ‘chiocciola’. Bien évidemment, c’est grâce aux allitérations que nous avons mis en relief ci-dessus que le traducteur réussit à reproduire, du moins en partie, le rythme de l’original.

Le recueil présente d’autres exemples de cet effacement des répétitions de mots, causé la plupart des fois par une impossibilité de correspondance entre l’italien et le français. Ne pouvant pas les relever tous, nous nous contenterons d’en citer un qui illustre un autre exemple des difficultés rythmiques qui peuvent surgir au moment de la traduction de l’italien en français. En observant les extraits qui suivent, nous nous apercevrons que, si l’auteur du texte italien peut jouer avec les mots ‘vaso’ et ‘invasamento’ afin de créer un certain effet

sonore, le traducteur est obligé de traduire le mot ‘invasamento’ par ‘obsession’. Cependant, cela ne l’empêche pas d’insérer d’autres mots allitérants afin de tâcher de maintenir la même cadence, qu’il recrée dans le texte en français par des allitérations en [p] (prend, pour), en [s] (sombre, obsession), en [z] (désormais, vase) et en [v] (vertu, vase, vide).

Bersabea <u>crede</u> <u>virtù</u> <u>ciò</u> <u>che</u> è ormai un <u>cupo</u> <u>invasamento</u> a riempire il <u>vaso vuoto</u> di se stessa (112)	Bersabée <u>prend</u> <u>pour</u> de la <u>vertu</u> ce qui n’est <u>désormais</u> que <u>sombre</u> <u>obsession</u> de remplir le <u>vase</u> <u>vide</u> qu’elle est. (131)
---	--

Outre les problèmes de rythme, il existe, selon l’écrivaine italienne Elisabetta Rasy⁷¹, une véritable ‘physique’ du texte. Cela signifie que, si le rythme sonore d’un texte est à respecter, son ‘volume corporel’ mérite, lui aussi, d’être sauvegardé au moment de la traduction. Comme nous partageons cette opinion, nous avons décidé de consacrer une partie de cette section à une observation comparée du rythme visuel des *Villes invisibles*.

1.2.1.2. ...au rythme visuel

Dans ses *Testaments trahis*⁷², Milan Kundera écrivait que l’image typographique est un de ces aspects que les traducteurs ont souvent tendance à négliger mais qui mérite, au contraire, autant d’attention que les mots. En observant la traduction des ouvrages de Kafka, il avait souligné que la beauté de l’œuvre de l’écrivain allemand est également transmise par l’image typographique du texte : par sa disposition plus ou moins espacée, par la grandeur des caractères ainsi que par la ponctuation que l’auteur a choisi d’insérer dans son texte. Le premier aspect mis en relief par Kundera, est la disposition des paragraphes :

Le vol, long et enivrant, de la prose de Kafka, vous le voyez dans l’image typographique du texte qui, souvent, pendant deux pages, n’est qu’un seul paragraphe ‘infini’ où même de longs passages de dialogue sont enfermés.⁷³

Il poursuit son analyse de l’œuvre de Kafka en constatant que la traduction française ne tient pas compte de la structure, de l’«articulation» choisie par l’écrivain :

On a imposé en France aux romans de K une articulation qui n’est pas la leur : des paragraphes beaucoup plus nombreux, et donc beaucoup plus courts, qui simulent une organisation plus logique, plus rationnelle du texte, qui le dramatisent, séparant nettement toutes les répliques dans les dialogues⁷⁴.

⁷¹ E. Rasy, « Appunti per una riflessione sull’emigrazione del testo », *op.cit.*, p.99

⁷² M. Kundera, *Les Testaments Trahis*, *op.cit.*, pp.123-139

⁷³ *Idem*, p. 139

⁷⁴ *Ibid.*

Une autre remarque de Kundera nous a permis d'apprendre que Kafka insistait pour que ses livres soient imprimés en gros caractères. Selon le critique, ce choix était motivé par le fait que le texte qui s'écoule en un paragraphe infini est très peu lisible : l'œil ne trouve pas d'endroits où s'arrêter, où se reposer, les lignes 'se perdent' facilement. Ainsi, le destin de l'œuvre de l'écrivain allemand a souffert, pour Kundera, à cause des négligences des traducteurs et – cela doit être ajouté – des éditeurs, qui n'ont pas tenu compte de certaines caractéristiques dont l'importance était aussi fondamentale que celle des mots. Conclusion :

Dans cette indifférence à la volonté esthétique de l'auteur, toute la tristesse du destin posthume de l'œuvre de K se reflète.⁷⁵

Les remarques de Kundera sur Kafka nous paraissent en quelque manière universelles, applicables à tout texte traduit : en modifiant la structure d'un texte, nous risquons de voir son sens modifié, sinon effacé. C'est également vrai pour les écrits calviniens.

Premièrement, en ce qui concerne le découpage des paragraphes, une observation des deux textes permet de remarquer que le traducteur a respecté très fidèlement la structure de l'œuvre de départ. En second lieu, les caractères typographiques du livre en français sont, eux aussi, très semblables à ceux du recueil italien, sauf qu'ils sont légèrement plus petits. Cela n'empêche que le texte en français soit plus long (vingt pages de plus) que le texte en italien. Il s'agit là d'une des caractéristiques typiques de la traduction : le texte cible est, dans la plupart des cas, plus long que le texte source. L'œuvre calvinienne n'échappe pas à la règle. Enfin, pour ce qui est de la structure de la phrase, nous avons vu précédemment⁷⁶ que l'écriture de Calvino s'éloigne souvent des canons de la langue italienne, pour s'approcher du français. En effet, si nous passons à l'observation du texte italien et que nous le comparons avec la version en français, il est possible de remarquer que les phrases sont découpées d'une telle manière qu'elles sont aisément transposables dans la langue d'arrivée : l'auteur des *Villes* utilisant une ponctuation très proche de la ponctuation française, le traducteur n'est pas obligé de modifier cet aspect. Les extraits ci-dessous en témoignent :

Isidora è dunque la città dei suoi sogni: con una differenza. La città sognata conteneva lui giovane; a Isidora arriva in tarda età. Nella piazza c'è il muretto dei vecchi che guardano passare la gioventù; lui è seduto in fila con loro. I desideri sono già ricordi (8)

Isidora est donc la ville de ses rêves : à une différence près. Dans son rêve la ville comprenait lui-même, jeune; il parvient à Isidora à un âge avancé. Il y a sur la place le petit mur des vieux qui regardent passer la jeunesse; lui-même y est assis, parmi les autres. Les désirs sont déjà des souvenirs. (12)

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Cf. supra § 1.1.3.

Un richiamo del barcaiolo tronca gli indugi; il viaggiatore si rannicchia a prua, s'allontana guardando verso il capannello dei rimasti; da riva già non si distinguono i lineamenti; c'è foschia; la barca accosta un bastimento all'ancora; sulla scaletta sale una figura rimpicciolita; sparisce; si sente alzare la catena arrugginita che raschia contro la cubia. (55)

Un rappel à l'ordre du passeur coupe court aux atermoiements; le voyageur se blottit à la proue, il s'éloigne en regardant le groupe de ceux qui restent; déjà on ne distingue plus les lignes du rivage; il y a de la brume; la barque accoste un bâtiment à l'ancre; une silhouette rapetissée monte l'échelle; elle disparaît; on entend qui remonte la chaîne rouillée, frottant contre l'écubier. (68)

Les deux passages que nous venons d'observer nous montrent que, comme nous avons pu le constater lorsque nous analysions le style calvinien, la phrase de l'écrivain italien est à la fois simple et brève. Cette construction syntaxique concise et claire rapproche l'écriture calvinienne du système paratactique qui gouverne la langue française et l'éloigne de celui de l'italien qui est, par contre, plus orienté vers l'hypotaxe. Cette démarche a sans doute rendu plus aisée la compréhension du traducteur, ainsi que la transposition vers le français.

Jusqu'ici, nous avons analysé les passages qui permettaient de montrer les efforts mis en pratique par le traducteur pour maintenir dans 'son' texte le rythme du recueil italien ou pour recréer des effets rythmiques équivalents. Cependant, les mouvements mélodiques des récits des *Villes* n'ont pas toujours été respectés par le traducteur.

1.2.2. Le silence, ou si le rythme disparaît

Mis à part les aspects proprement phoniques liés à la répétition d'un son ou d'un mot, dont nous avons pu observer quelques exemples dans les pages précédentes et que nous retrouverons plus loin dans cette même section, l'énumération est l'un des aspects importants du style calvinien qui ont pu subir des modifications au moment de la traduction. Cette pratique, typique des *Villes invisibles*, permet de donner un certain mouvement – souvent très rapide – aux phrases de l'écrivain italien. Cet aspect a été mis en lumière par Maria Pia Torretta. Pour la spécialiste, l'énumération, ou l'accumulation, aurait été utilisée pour conférer au passage une sensation de désordre⁷⁷, en opposition aux structures ternaires qui, par contre, se réfèrent toujours à des

⁷⁷ M.P. Torretta, «Simmetria ed effetti ritmici. "Le città invisibili" di Italo Calvino», *op.cit.*, pp. 109-123.

contextes où règnent l'ordre et l'harmonie. Or, comme l'a observé Guido Bonsaver⁷⁸, lorsque Calvino entend communiquer une sensation de chaos, de confusion, il élimine la ponctuation. Les observations de ces deux chercheurs se complètent réciproquement et nous permettent de constater que, dans la plupart des accumulations, la ponctuation est éliminée. Les extraits qui suivent l'attestent.

Statue e scudi rappresentano **leoni delfini torri stelle** ... (13)

Statues et écussons représentent **des lions, des dauphins, des tours, des étoiles** ... (19)

Gli ambasciatori erano **persiani armeni siriani copti turcomanni**; (21)

Les ambassadeurs étaient **perses, arméniens, syriens, coptes ou turcomans**; (29)

Loin de maintenir la construction adoptée par l'auteur, le traducteur est d'un côté obligé par la langue française d'insérer le partitif et rétablit volontairement la ponctuation. La présence des pauses là où elles n'étaient pas prévues casse le rythme établi par l'auteur, insère une césure là où le mouvement était continu et coupe le flux de la pensée. Cette démarche nous paraît aller en quelque sorte à l'encontre de l'esthétique de Calvino, plus orientée vers une soustraction de poids⁷⁹. La rapidité et légèreté des phrases calviniennes est également illustrée par l'extrait qui suit, composant une des « cornici » :

Marco Polo non poteva esprimersi altrimenti che **con gesti, salti, grida di meraviglia e d'orrore, latrati o chiurli d'animali**, o con oggetti che andava estraendo dalle sue bisacce : piume di struzzo, cerbottane, **quarzi** e disponendo davanti a sé come pezzi degli scacchi. (21)

Marco Polo ne pouvait s'exprimer autrement que **par gestes, en sautant, en poussant des cris d'émerveillement et d'horreur, avec des hurlements de bête et des hululements**, ou à l'aide d'objets qu'il sortait de ses sacs : plumes d'autruche, sarbacanes, **morceaux de quartz**, et disposait devant lui comme les pièces d'un échiquier. (29)

La phrase française devient beaucoup plus longue que dans l'original. Les prépositions, articles et tournures insérés par le traducteur ('par gestes', 'en poussant des cris', 'avec des hurlements', ...) ont pour résultat d'alourdir le passage et d'en effacer la musicalité, une musicalité qui est parfois engendrée par des rythmes apparentant l'écriture calvinienne aux compositions poétiques. Les extraits cités ci-dessous nous paraissent témoigner de l'intérêt de Calvino pour la disposition rythmique de ses périodes. La phrase à gauche, tirée du récit sur la ville de Tamara, peut être divisée en deux parties

⁷⁸ G. Bonsaver, *Il mondo scritto. Forme e ideologia nella narrativa di Calvino*, op.cit., p. 120

qui valent la peine d'être mises en relief et étudiées du point de vue métrique. En effet, un calcul des mètres nous permet de remarquer que l'extrait est composé d'un décasyllabe suivi d'un endécasyllabe. Malheureusement le rythme construit par Calvino n'est pas reproduit dans le texte cible:

la reggia, la prigione, la zecca, // la scuola pitagorica, il bordello. (14)	le château royal, la prison, l'hôtel de la monnaie, l'école pythagoricienne, le bordel. (20)
--	--

De la même manière, la rapidité de la phrase brève italienne qui suit – une phrase nominale, sans verbe et au sujet sous-entendu – est effacée dans le texte en français, texte inversé et allongé :

Non così a Zoe. (33)	Ce n'est pas ainsi qu'est Zoé (43)
----------------------	------------------------------------

Il est donc évident que le passage de l'italien en français est souvent une cause de bouleversement des phrases de Calvino qui subissent des modifications ayant des répercussions à la fois sur la structure phrastique et sur le rythme. Dans l'extrait qui suit, la phrase en langue source, qui se terminait par une subordonnée brève et rythmée (« su e giù per corridoi, scalette e ponti »), redouble de volume et perd son rythme en langue cible. Ce qui frappe le plus, c'est sans doute la lenteur de l'extrait en français :

...mi persi tra scaffali che crollavano sotto le rilegature in pergamena, seguiti l'ordine alfabetico di alfabeti scomparsi, su e giù per <u>corridoi, scalette e ponti.</u> (47)	...je me perdis entre les rayons croulant sous les reliures en parchemin, je suivis l'ordre alphabétique d'alphabets disparus, montant et descendant à travers des couloirs par des escaliers et des passerelles. (58)
--	---

Avant de passer à une analyse de l'aspect plus proprement lexical, nous souhaiterions nous arrêter sur une dernière phrase, qui mérite d'être étudiée de trois points de vue, celui du lexique, celui des répétitions phoniques et, enfin, celui du rythme :

...e una regina poteva essere <u>una dama affacciata al balcone</u> ⁽¹⁾ , <u>una fontana, una chiesa dalla cupola cuspidata</u> ⁽²⁾ , <u>una pianta di mele cotogne</u> ⁽³⁾ . (122)	...une reine pouvait être <u>une dame penchée à son balcon</u> , une fontaine, <u>une église dont la coupole se termine en bulbe, un cognassier.</u> (142)
---	--

Partant du lexique, nous pouvons tout de suite remarquer que la traduction de l'adjectif 'cuspidata' par la périphrase 'se termine en bulbe' modifie légèrement le sens de la phrase, puisque le mot 'bulbe' renvoie à un type de coupole particulière (celle d'une

⁷⁹ Cf. à ce propos le chapitre sur la « Légèreté » contenu dans les *Leçons Américaines*.

église russe), l'insertion de ce mot ajoute une connotation qui n'était pas présente dans le texte de départ. Mais ce qui doit être souligné c'est l'introduction du mot 'cognassier', qui correspond parfaitement à l'italien 'cotogno'. Or, Calvino aurait pu utiliser ce même mot dans son texte, ou bien il aurait pu parler d'un 'melo cotogno', ces mots existant en italien et étant plus précis que 'la pianta di mele cotogne', ils auraient obéi à la loi de la précision, typique de la langue calvinienne⁸⁰, aussi bien qu'à celle de l'économie, qui gouverne sa langue. Cela dit, il est évident l'auteur s'est orienté dans une autre direction : pour des questions de son et de rythme, cette phrase – qui conclut le paragraphe – devait se terminer différemment. Si nous passons à une analyse de son aspect sonore, nous remarquons qu'elle est caractérisée par de nombreuses répétitions.

Observons d'abord la répétition par anaphore de l'article indéfini, toujours au féminin singulier, qui revient cinq fois, en position d'anacrouse, ensuite, la répétition par assonance du phonème /a/, qui domine tout le passage et enfin, la répétition de certaines allitérations comme le phonème /k/ (balcone, chiesa, cupola, cuspidata, cotogne), ou comme le phonème /t/ (affacciata fontana, cuspidata, pianta, cotogne), etc. En ce qui concerne le rythme, cet extrait nous révèle une même progression qui se répète trois fois à l'intérieur du passage, et qui confère une allure versifiée à la prose. En comptant les syllabes des trois segments de phrase soulignés, nous découvrons que les accents sont distribués d'une manière régulière sur la troisième, la sixième et sur la neuvième syllabe; ce qui semble donner trois décasyllabes : una dàma affacciàta al balcòne ⁽¹⁾ / una chièsa dalla cùpola cuspidàta ⁽²⁾ / una piànta di mèle cotògne ⁽³⁾. Loin d'être maintenu, ce procédé mélodique disparaît dans le texte en français; seuls les articles indéfinis restent. Le traducteur oblitère d'un seul coup les allitérations, les assonances et la mélodie rythmique.

Si nous voulions tracer un bilan partiel, nous pourrions affirmer que les particularités rythmiques du texte de départ sont souvent sauvegardées. Toutefois, elles ont parfois subi des modifications profondes et radicales. Pourrions-nous imaginer une sorte d'entropie touchant le niveau structural de l'écriture ? Nous pensons que oui. Bien que l'écrivain J. Thibaudeau ait essayé de maintenir (ou de recréer) le rythme du texte de départ, ainsi que ses sons et sa structure, son entreprise a été rendue impossible par ce que nous pouvons appeler 'l'infranchissable barrière entre les langues'. Nous verrons maintenant si cela s'est réalisé également au niveau sémantique.

⁸⁰ Cf. supra

1.3. POUR UNE ANALYSE SEMANTIQUE

1.3.1. La transposition du « ton » et du niveau de langue

Étant donné la polysémie du mot « ton » qui, selon les emplois, a pu recevoir des significations différentes, il nous paraît fondamental avant d'employer ce terme, d'expliquer la manière dont nous nous en servons. C'est-à-dire en tant que synonyme de « registre ». Or, puisque ce dernier vocable est lui aussi plutôt nébuleux et qu'il a pu être utilisé en tant qu'équivalent de « niveau de langue »⁸¹, il ne sera pas inutile de poser des bornes plus précises nous permettant de cerner notre champ d'action.

Afin de bien préciser ce que nous entendons par « ton » (ou « registre ») et « niveau de langue », nous pouvons avoir recours aux définitions de H. Chuquet et de C. et J. Demanuelli. Pour la première, le niveau de langue correspond à des :

différents types d'usage linguistique qui varient selon le milieu, la situation où se trouve le locuteur (milieu socioculturel, classe d'âge, milieu professionnel, etc.)⁸²

Pour les seconds :

un ensemble de marqueurs soit au même niveau d'analyse soit à différents niveaux, convergeant dans une même direction, contribuera à imprimer à un texte un certain niveau de langue (populaire / courant / familier / soutenu)⁸³

Si ces commentaires nous permettent de comprendre ce que l'on entend par niveau de langue, ils ne nous sont d'aucune utilité dans notre recherche d'une définition de « ton » et « registre ». Un article de I. Higgins publié dans la revue *Palimpsestes*⁸⁴ nous fournit une définition plus satisfaisante. Ici le chercheur établit une équivalence entre le « ton » d'un énoncé et ce qu'il appelle « registre tonal », qu'il définit comme « ce qui fait saisir l'affectivité du locuteur, ses intentions illocutoires »⁸⁵. En fusionnant le couple ton-registre et en faisant des deux termes un seul groupe nominal, I. Higgins parvient à une explication qui nous est utile. Ce groupe est proposé en opposition au « registre

⁸¹ Par exemple A. J. Greimas et J. Courtés affirment dans leur *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (Paris, éd. Hachette, 1979 p.254) : « en sociolinguistique, on emploie l'expression *niveau de langue* pour désigner les réalisations d'une langue naturelle, qui varient en fonction des classes ou des couches sociales qui l'utilisent. Cette problématique relève non d'une langue en tant que sémiotique, mais d'un système de connotation sociale : le terme *niveau* introduit donc ici une confusion supplémentaire, celui de *registre* lui semble préférable ».

⁸² C. Fromilhague, A. Sancier-Chateau, *Introduction à l'analyse Stylistique*, éd. Dunod, Paris, 1996

⁸³ C. et J. Demanuelli, *Lire et traduire*, Paris, éd. Masson, 1991, p. 238

⁸⁴ I. Higgins, « Traduction et musique », *Palimpsestes*, n. 10, 1996, pp. 155-168

social » (qui « trahit l'appartenance du locuteur à un stéréotype social »⁸⁵) qui est donc l'équivalent de ce que nous appelons niveau de langue. Comme I. Higgins l'explique :

...le registre social est plutôt symptôme que marque d'intention [...]. Le ton d'un registre tonal, ce n'est plus un symptôme, c'est bien un ton que l'on *prend*, et dont on est par conséquent plus ou moins responsable.

Puisque le ton d'un ouvrage est ce qui témoigne du point de vue du narrateur vis-à-vis de son objet, un auteur pourra décider de faire parler son narrateur sur un ton détaché, emphatique, ironique, agressif, vulgaire, et ainsi de suite, en adaptant le ton de la narration aux situations décrites. Cela amènera d'une part l'écrivain à employer un vocabulaire, une syntaxe et des nuances toniques, ou d'*intonation*, qui varieront selon les cas : toute mise à distance impliquera un vocabulaire neutre, une syntaxe linéaire et un ton détaché ; toute situation d'affectivité sera caractérisée par un vocabulaire figuré, des métaphores, une certaine abondance d'adjectifs. D'autre part, l'auteur pourra faire parler ses personnages sur plusieurs niveaux de langue différents, mais à chaque personnage correspondra généralement un seul niveau de langue: un personnage cultivé aura sans doute tendance à employer un vocabulaire plus riche et recherché qu'un analphabète. Pareillement, des scènes élégantes seront décrites grâce à un vocabulaire et des tournures phrastiques élégantes, alors que des scènes triviales ou vulgaires seront caractérisées par un lexique plutôt grossier. Parfois, pour engendrer un effet comique, certains éléments pourront être mélangés...

Pour Calvino, le ton constitue l'un des éléments les plus importants d'un ouvrage littéraire, car il permet au lecteur de demeurer bien attentif :

per tenere sveglia l'attenzione del lettore bisogna che la voce che gli parla abbia un certo tono, un certo timbro, una certa vivacità.

[pour maintenir éveillée l'attention du lecteur il faut que la voix qui lui parle ait un certain ton, un certain timbre, une certaine vivacité]⁸⁷

Mais les tons d'une œuvre écrite ne sont pas toujours facilement saisissables et donc traduisibles, surtout lorsque l'écrivain est délibérément elliptique et sibyllin, comme l'auteur des *Villes*. Cet écrivain a lui-même souvent fait remarquer la distance entre deux langues apparemment proches comme l'italien et le français et n'a pas hésité à déclarer que certaines traductions de ses textes l'avaient déçu parce que le traducteur n'avait pas saisi le ton de certains passages :

⁸⁵ *Idem*, p. 156

⁸⁶ *Ibid.*, p. 155

⁸⁷ I. Calvino, « Tradurre è il vero modo di leggere un testo », *Bollettino di informazioni*, XXXII (nuova serie), 3, septembre-décembre 1985, pp. 59-63, rééd. dans I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, cit., pp. 1825-1831 [notre traduction].

Quante volte leggendo la prima stesura della traduzione d'un mio testo che il traduttore mi mostrava, mi prendeva un senso d'estraneità per quello che leggevo [...]. Poi andando a rileggere il mio testo in italiano e confrontandolo con la traduzione vedevo che era magari una traduzione fedelissima, ma nel mio testo una parola era usata con un'intenzione ironica appena accennata che la traduzione non raccoglieva, [...] il significato d'un verbo nel mio testo era sfumato dalla costruzione sintattica della frase mentre nella traduzione suonava come un'affermazione perentoria.

[combien de fois en lisant la première version de la traduction d'un de mes textes que le traducteur me montrait, j'étais pris par un sens d'extranéité pour ce que je lisais [...]. Ensuite, en allant relire mon texte en italien et en le comparant avec la traduction, je voyais que c'était bien une traduction très fidèle, mais dans mon texte un mot était employé avec une intention ironique à peine esquissée que la traduction ne recueillait pas, [...] la signification d'un verbe dans mon texte était nuancée par la construction syntaxique de la phrase alors que dans la traduction cela sonnait comme une affirmation péremptoire]⁸⁸

Comme Calvino le remarque, l'habileté du traducteur réside dans son 'flair', dans sa capacité à reconnaître non seulement le sens mais également les tons et les niveaux de langue du texte de départ et de reproduire en langue cible les effets de l'original :

Nei testi dove la comunicazione è di tipo più colloquiale, il traduttore se riesce a cogliere il tono giusto dall'inizio, può continuare su questo slancio con una disinvoltura che sembra – che deve sembrare – facile. Ma tradurre non è mai facile; ci sono dei casi in cui le difficoltà vengono risolte spontaneamente, quasi inconsciamente mettendosi in sintonia col tono dell'autore. Ma per i testi più complessi, con diversi livelli di linguaggio che si correggono a vicenda, le difficoltà devono essere risolte frase per frase, seguendo il gioco di contrappunto, le intenzioni coscienti o le pulsioni inconscie dell'autore.

[Dans les textes où la communication est plus familière, si le traducteur réussit à saisir le ton le plus approprié dès le début, il peut continuer sur sa lancée avec une désinvolture qui paraît – qui doit paraître – facile. Mais traduire n'est jamais facile ; dans certains cas, les difficultés sont résolues spontanément, presque inconsciemment, en se mettant en syntonie avec le ton de l'auteur. Mais pour les textes plus complexes, caractérisés par des différents niveaux de langue qui se corrigent réciproquement, les difficultés doivent être résolues phrase par phrase, en suivant le jeu de contrepoint, les intentions conscientes ou les pulsions inconscientes de l'auteur.]⁸⁹

Une dernière remarque nous semble s'imposer : dans l'affirmation que nous venons de citer, Calvino emploie le terme 'ton' d'une manière différente de celle que nous l'avons entendu dans les pages précédentes. En effet, il est évident que quand l'italien parle de « tono giusto » ou bien de « tono dell'autore », il fait référence au style personnel qui caractérise tout auteur, à ce que le dictionnaire *Le Robert* définit comme « la manière individuelle d'écrire »⁹⁰ propre de tout écrivain. Or, bien que l'usage calvinien ne corresponde pas à notre manière d'utiliser le mot 'ton', nous avons voulu insérer les propos de l'auteur des *Villes* car ils mettent en lumière une manière supplémentaire d'employer ce vocable.

⁸⁸ I. Calvino, « Tradurre è il vero modo di leggere un testo », *op.cit.*, p. 1827 [notre traduction]

⁸⁹ *Idem*, p. 1826 [notre traduction]

Mais maintenant, au lieu de nous attarder sur ces définitions, tâchons d'observer comment J. Thibaudé a transposé à la fois les tons (ou registres) et les niveaux de langue des *Villes invisibles*, ce que nous permettra d'avancer dans notre étude traductologique et de faire notre premier pas vers une analyse sémantique exhaustive.

1.3.1.1. Les « tons » des villes

Pier Paolo Pasolini affirmait entrevoir dans les *Villes invisibles* des traces de 'platonisme'⁹¹. Ce terme nous paraît se prêter à l'illustration du ton de cet ouvrage calvinien qui, de la même manière que la doctrine du philosophe, obéit sans aucun doute aux lois de la transcendance et de l'essentialisme.

En reprenant cette affirmation pasolinienne, Guido Bonsaver ajoute que l'écriture de Calvino dessine une « dimensione in cui le coordinate sfuggono volutamente a ogni facile rilevazione ».⁹² Cela est évident dès la première page du recueil : le ton de la narration varie de récit en récit, de passage en passage, selon les situations décrites, et il est encore plus changeant dans les dialogues entre Kublai et Marco.

Or, s'il fallait chercher une formule permettant de classer le registre général des *Villes invisibles*, nous pourrions avoir recours aux remarques de E. Testa, qui, en analysant l'œuvre calvinienne, met en lumière sa « variété des tons »:

Varietà dei toni [...] percorsa dalle formule del corredo enunciativo dell'italiano medio e parlato, che riconducono la trama polifonica del romanzo ad una cadenza unitaria e ad un piano discorsivo comune.

[Variété des tons [...] parcourue par les formules du bagage énonciatif de l'italien moyen et parlé, qui reconduisent la trame polyphonique du roman à une cadence unitaire et à un plan discursif commun.]⁹³

Si nous voulions ensuite analyser la variété des tons de l'ouvrage, il faudrait d'abord opérer une distinction entre les descriptions des villes (en caractère romain) et la narration qui entrecoupe les séries de textes et qui contient également les dialogues entre Marco et le Khan (en italique). La partie en italique représente une sorte de 'continuum', qui se distingue du reste pour son homogénéité au niveau des contenus, du style et, finalement,

⁹⁰ Dictionnaire *Le Robert*, définition du mot « ton ».

⁹¹ P.P. Pasolini, «Le città invisibili», *Tempo*, 28 janvier 1973 maintenant dans *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, par M. Belpoliti, éd. Marcos y Marcos, 1995, p. 129

⁹² G. Bonsaver, *Il mondo scritto. Forme e ideologia nella narrativa di Calvino, op.cit.*, p. 51 (« une dimension où les coordonnées échappent volontairement à tout simple relevé ». C'est nous qui traduisons)

⁹³ Enrico Testa, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, ed. Einaudi Paperbacks Letteratura, 1997, p.288 [notre traduction]

du registre. En effet, le registre de la narration et des conversations est sans aucun doute plus uniforme que celui des villes. Cette différence dépend surtout des sujets abordés dans les descriptions des villes qui peuvent être exposés avec plus ou moins d'emphase, plus ou moins d'ironie, d'un ton neutre, grave, lyrique, oratoire.

Mais il est temps de passer à une analyse plus détaillée. La première page de l'incipit s'ouvre et se clôt sur des faits 'réels', c'est-à-dire sur les narrations que Marco fait au grand Khan. Elle est entrecoupée d'une longue méditation sur les angoisses, qui vont de pair avec les conquêtes des empereurs. Ayant tendance à s'approcher de la méditation philosophique sur la vie, cette première partie est caractérisée par un ton tout à fait particulier. Observons-la :

Non è detto che Kublai Kan creda a tutto quel che dice Marco Polo quando gli descrive le città visitate nelle sue ambascerie, ma certo l'imperatore dei tartari continua ad ascoltare il giovane veneziano con più curiosità e attenzione che ogni altro suo messo o esploratore. Nella vita degli imperatori c'è un momento, che segue all'orgoglio per l'ampiezza sterminata dei territori che abbiamo conquistato, alla malinconia e al sollievo di sapere che presto rinunceremo a conoscerli e a comprenderli ; un senso come di vuoto che ci prende una sera con l'odore degli elefanti dopo la pioggia e della cenere di sandalo che si raffredda nei bracieri; una vertigine che fa tremare i fiumi e le montagne istoriati sulla fulva groppa dei planisferi, arrotola uno sull'altro i dispacci che ci annunciano il franare degli ultimi eserciti nemici di sconfitta in sconfitta, e scrosta la ceralacca dei sigilli di re mai sentiti nominare che implorano la protezione delle nostre armate avanzanti in cambio di tributi annuali in metalli preziosi, pelli conciate e gusci di testuggine : è il momento disperato in cui si scopre che quest'impero che ci era sembrato la somma di tutte le meraviglie è uno sfacelo senza fine né forma, che la sua corruzione è troppo incancrenita perché il nostro scettro possa mettervi riparo, che il trionfo sui sovrani avversari ci ha fatto eredi della loro lunga rovina. [...] (5)

Il n'est pas dit que Kublai Khan croit à tout ce que Marco Polo lui raconte, quand il lui décrit les villes qu'il a visitées dans le cours de ses ambassades ; mais en tout cas, l'empereur des tartares continue d'écouter le jeune vénitien avec plus de curiosité et d'attention qu'aucun de ses autres envoyés ou explorateurs. Il y a un moment dans la vie des empereurs, qui succède à l'orgueil d'avoir conquis des territoires d'une étendue sans bornes à la mélancolie et au soulagement de savoir que bientôt il nous faudra renoncer à les connaître et les comprendre ; une sensation dirait-on de vide, qui nous prend un soir avec l'odeur des éléphants et de la cendre de santal quand elle se refroidit dans les brasiers éteints ; un vertige qui fait trembler fleuves et montagnes historiés sur la croupe fauve des planisphères, laisse s'enrouler l'une sur l'autre les dépêches qui nous annoncent l'écroulement des dernières armées ennemies de déroute en déroute, écaille la cire des cachets de rois dont on n'a jamais entendu le nom et qui implorant la protection de nos armées victorieuses en échange de tributs annuels en métaux précieux, peaux tannées et carapaces de tortue : c'est e moment de désespoir où l'on découvre que cet empire qui nous avait paru la somme de toutes les merveilles n'est en réalité qu'une débâcle sans fin ni forme, que sa corruption est trop évidemment gangréneuse pour que notre sceptre puisse y apporter remède, que la victoire sur les souverains adverses nous a rendus les héritiers de leur écroulement. [...] (10)

Cette méditation initiale est sans aucun doute caractérisée par un ton mesuré, grave, voire noble. La longueur et la lenteur des phrases, l'emploi d'une structure syntaxique paratactique et d'un lexique recherché, mais finalement sobre nous permettent de l'affirmer. En ce qui concerne l'ampleur des périodes, nous remarquons que le passage en question – dont nous n'avons cité qu'une partie pour d'évidentes raisons de place – se compose de trois phrases. La première et la dernière se ressemblent pour le fait qu'elles représentent une sorte d'introduction et de conclusion de la longue période paratactique qui se situe au milieu. C'est justement cette phrase qui nous transmet une sensation de lenteur et qui nous permet de percevoir l'atmosphère grave de cette ouverture. Quant au lexique, sa fonction est évidemment de compléter l'imaginaire évoqué par la syntaxe. Ainsi, ce passage, nous rencontrons des substantifs tels que 'dispacci' (dépêches), 'ceralacca' (cire à cacheter), 'bracieri' (brasiers), ainsi que des adjectifs de niveau recherché, comme 'istoriati' (historiés) et 'fulva' (fauve), qui renvoient à des circonstances élégantes, mais qui ne vont cependant jamais au-delà de la *mesure*⁹⁴ qui caractérise le ton de l'écriture calvinienne en général.

En passant à la traduction, nous pouvons affirmer qu'elle nous semble respecter le ton du texte de départ. Le lexique est maintenu tel quel et, mis à part quelques petites variantes dans l'architecture phrastique⁹⁵, la construction syntaxique de l'ouverture reste la même. Nous constatons donc qu'il s'agit d'une traduction fidèle en tout et pour tout au texte source.

Le ton de la citation que nous venons d'analyser est repris dans d'autres passages de la 'cornice'⁹⁶, sauf que, dans la plupart des autres textes, la structure phrastique est remarquablement simplifiée par rapport à la phrase centrale de l'extrait observé ci-dessus. En effet, il suffit de parcourir du regard les descriptions et les dialogues en italique pour s'apercevoir que, par la suite, les phrases les plus articulées ne représentent que la moitié de la période citée. Prenons pour exemple un extrait qui précède la deuxième série de récits :

<i>Tutto perché Marco potesse spiegare o immaginare di spiegare o essere immaginato spiegare o riuscire finalmente</i>	<i>Tout cela afin que Marco Polo puisse expliquer ou s'imaginer expliquer ou être imaginé expliquer ou finalement réussir à</i>
--	---

⁹⁴ Le terme « misura » (mesure) a été employé pour définir l'écriture calvinienne par G. L. Beccaria dans son article «Calvino, il mestiere di scrivere», paru dans *Italo Calvino, a writer for the next millenium*, atti del convegno internazionale di studi. San Remo, 28 novembre-1°dicembre 1996, éd. dell'Orso, Alessandria, 1998, p. 152.

⁹⁵ Par exemple, la phrase qui débute « Nella vita degli imperatori c'è un momento » devient dans le texte français: « Il y a un moment dans la vie des empereurs ».

⁹⁶ Cf. § 1.1.2.

a spiegare a se stesso che quello che lui cercava era sempre qualcosa davanti a sé, anche se si trattava del passato era un passato che cambiava man mano egli avanzava nel suo viaggio, perché il passato del viaggiatore cambia a seconda dell'itinerario compiuto, non diciamo il passato prossimo cui ogni giorno che passa aggiunge un giorno, ma il passato più remoto. (26)

s'expliquer lui-même que ce qu'il cherchait était toujours quelque chose en avant de lui, et même s'il s'agissait du passé c'était un passé qui se modifiait à mesure qu'il avançait dans son voyage, parce que le passé du voyageur change selon l'itinéraire parcouru, et nous ne disons pas le passé proche auquel chaque jour qui passe ajoute un autre jour, mais le passé le plus lointain. (37)

Ici, grâce à la maîtrise de son art d'écrire, Calvino réussit à faire en sorte que, nonobstant la complexité et la densité du passage, le ton de la narration reste à la fois mesuré, naturel et simple, même lorsque le raisonnement se fait plus contourné. Et la traduction peut suivre le développement de la phrase calvinienne sans s'achopper.

Lorsque Calvino passe de la narration et des dialogues contenus dans le *cadre* qui entoure les récits à la description des villes, son attitude reste la même. Ainsi, s'il décrit des événements liés à des circonstances qu'il considère comme nobles, le ton de sa narration se fait à nouveau sérieux, ou grave. C'est le cas de la description de la ville d'Aglaura (Aglaurée) :

Poco saprei dirti d'Aglaura fuori delle cose che gli abitanti stessi della città ripetono da sempre : una serie di virtù proverbiali, d'altrettanto proverbiali difetti, qualche bizzarria, qualche puntiglioso ossequio alle regole. [...] Né l'Aglaura che si dice, né l'Aglaura che si vede sono forse molto cambiate da allora ma ciò che era eccentrico è diventato usuale, stranezza quello che passava per norma, e le virtù e i difetti hanno perso eccellenza o disdoro in un concerto di virtù e difetti diversamente distribuiti (67)

Je ne saurai rien te dire d'Aglaurée, en dehors de ce que ses habitants eux-mêmes racontent depuis toujours : une série de vertus proverbiales, et de défauts non moins proverbiaux, une certaine bizarrerie, un respect pointilleux des règles. [...] Ni l'Aglaurée telle qu'on en parle ni celle que l'on voit ne sont peut-être très différentes de ce qu'elles étaient alors, mais ce qui était exceptionnel est devenu une habitude, ce qui passait pour normal, étrange, et les vertus et les défauts ont perdu leur excellence ou leur discrédit dans un concert de défauts et vertus autrement distribués (82)

Si l'écrivain italien décide par contre de traiter un sujet plus bas, le ton de sa langue ne s'adapte que très rarement au contenu de la narration. En effet, ce n'est qu'à travers l'insertion d'un certain nombre de termes tirés des parlars locaux que l'idée d'un ton plus 'vulgaire' est proposée. La clarté, la simplicité de la structure phrastique ne sont jamais mises en cause, le registre soutenu non plus. L'extrait ci-dessous, qui est peut-être l'illustration du ton le plus bas de l'ouvrage, en témoigne :

Al posto dei tetti ci si immagina che la città infera abbia pattumiere rovesciate, da cui franano croste di formaggio, carte unte, resche, risciacquatura di piatti, resti di spaghetti, vecchie bende. O che addirittura la sua sostanza sia quella oscura e duttile e densa come pece che cala giù per le cloache prolungando il percorso delle viscere umane, di nero buco in nero buco, fino a spiacciarsi sull'ultimo fondo sotterraneo, e che proprio dai pigri boli acciambellati laggiù s'elevino giro sopra giro gli edifici d'una città fecale, dalle guglie tortili. [...] Bersabea, città che solo quando caca non è avara calcolatrice disinteressata. (112)

À la place des toits, on imagine que la ville inférieure a des poubelles renversées, desquelles s'échappent des croûtes de fromage, papiers gras, arêtes de poisson, eau de vaisselle, restes de spaghetti, vieux bandages. Ou tout simplement que sa matière est celle-là même, sombre, souple et dense comme la poix, qui tombe dans les cloaques prolongeant le parcours des viscères humains, d'un trou noir dans un trou noir, jusqu'à ce qu'elle s'écrase sur l'ultime fond souterrain, et que précisément à partir de bols paresseux lovés là-bas s'élèvent tour après tour les édifices d'une ville fécale aux flèches torsadées. [...] Bersabée, la ville qui cesse d'être avare, calculatrice, intéressée, seulement quand elle chie. (131-132)

La conclusion du passage, où la 'trivialité' la plus grotesque est exprimée par un sérieux et une fermeté remarquables, nous permet de constater un autre aspect de l'écriture calvinienne, l'ironie. Ces effets qui, contrairement à ce que nous avons l'habitude d'entendre par le mot ironie⁹⁷, sont engendrés, au niveau du registre tonique de l'ouvrage, par la rencontre systématique de mots techniques ou recherchés et de mots (ou contextes) familiers ou vulgaires⁹⁸.

D'après ce que nous avons pu remarquer en comparant ces passages avec le texte français, le traducteur essaie toujours d'être le plus fidèle possible au ton de l'auteur, comme le montre la traduction de l'incipit du recueil précédemment cité. De la même manière, pour le récit concernant la ville de Bersabée, le ton calvinien est maintenu inchangé. Dans la traduction comme dans l'écrit original, ce n'est qu'à la fin du récit qu'un mot vulgaire est inséré afin de créer un véritable climax. Nos observations à propos de l'écriture calvinienne nous permettent de déduire que l'intention de l'écrivain était d'insérer une note explicitement grossière lui permettant d'achever la description d'une manière inattendue. Le récit en français traduit par J. Thibaudeau maintient tous les traits du texte de départ.

En passant à l'analyse des temps verbaux contenus dans la phrase calvinienne, nous pouvons remarquer que le temps le plus employé est, en général, le passé simple.

⁹⁷ Comme nous pouvons le lire dans la plupart des définitions, cette figure de pensée correspond à « une inversion de la valeur de la vérité » (C. Fromilhaugue-A.Sancier-Château, *Introduction à l'analyse Stylistique*, éd. Dunod, Paris, 1996, pp.148-149). « On dit le contraire de ce qu'on pense ou de ce qu'on veut faire penser » (P. Fontanier, *Les figures du discours*, éd. Flammarion, Paris, 1968, p.145).

⁹⁸ Cf. P.V. Mengaldo, « Aspetti della lingua di Calvino », *op.cit.*, p. 286

Celui-ci est sans doute utilisé pour conférer au récit un registre soutenu. Au cours de notre lecture, nous remarquons que la traduction s'éloigne assez souvent du texte italien, comme dans les deux exemples ci-dessous :

Zora languì, si disfece, scomparve.
La Terra l'ha dimenticata.(16)

Zora languit, s'est défaite, a
disparu. La Terre l'a oubliée. (22)

Clarice, città gloriosa, ha una storia travagliata. Più volte **decadde e rifiorì**, [...]. Altri deterioramenti, altri rigogli **si susseguirono** a Clarice. Le popolazioni e le costumanze **cambiarono** più volte; restano il nome, l'ubicazione, e gli oggetti più difficili da rompere. (106-107)

Clarisse, ville glorieuse, a une histoire tourmentée. Plusieurs fois **elle a dépéri et refleurit**, [...]. D'autres détériorations et d'autres exubérances **se sont succédé** à Clarisse. Les populations et les mœurs **ont changé** plusieurs fois; restent le nom, l'emplacement et les objets les plus difficiles à casser. (125-126)

Le premier passage montre les deux phrases qui concluent le récit sur la ville de Zora. Dans la version originale, l'avant dernière phrase est au passé simple, tandis que la dernière est au passé composé. Le texte en français abandonne le passé simple ('languì', 'si disfece', 'scomparve') – mis à part le premier verbe qui reste 'languit' – pour le passé composé : 's'est défaite' 'a disparu'. Ce changement se répète à plusieurs reprises dans la traduction. Par exemple, dans le récit sur la ville de Clarisse (Clarice), le passé simple ('decadde e rifiorì', 'si susseguirono', 'cambiarono') est remplacé par le passé composé : 'a dépéri et refleurit', 'se sont succédé', 'ont changé'.

Ces quelques écarts intervenant au niveau du ton ne représentent qu'une partie des différences entre le texte source et la traduction ; d'autres remarques pourront être ajoutées à propos du niveau de langue.

1.3.1.2. Les niveaux de langue

Comme nous l'avons observé précédemment⁹⁹, les descriptions des villes calviniennes possèdent un point de départ illustre qui correspond aux récits du marchand vénitien Marco Polo. En examinant la construction des phrases italiennes, nous remarquons qu'à l'intérieur des récits il n'est pas rare de rencontrer des expressions précieuses ou anciennes, des tournures phrastiques typiques de l'italien de la Renaissance. Le niveau de langue du texte italien imite souvent celui, ancien et soutenu, de l'ouvrage sous-jacent. Ainsi, la narration est enrichie de mots appartenant à un registre recherché

⁹⁹ Voir chapitre 2.1.2.

tels que ‘suburra’ (33), ‘disdoro’ (p. 67), ‘plaghe’ (p. 73), ‘altana’ et ‘verone’ (p. 89), ou par des expressions telles que ‘affatto ignaro’, ou ‘di capo a tre giornate’.

La traduction française abandonne souvent ce registre au profit d’une langue moins soutenue, plus neutre, comme l’attestent les extraits qui suivent :

<p>Di capo a tre giornate, andando verso mezzodì, l'uomo s'incontra ad Anastasia (12)</p>	<p>Au bout de trois jours, allant vers le midi, l'homme rencontre Anastasie (17)</p>
--	---

<p>A ottanta miglia incontro al vento di maestro, l'uomo raggiunge la città di Eufemia (36)</p>	<p>A quatre-vingts milles du côté du nord, l'homme arrive à la ville d'Euphémie (47)</p>
--	---

<p>Di là l'uomo si parte e cavalca tre giornate tra greco e levante (88)</p>	<p>De là l'homme s'en va et chevauche trois jours entre le nord-est et le levant (104)</p>
---	---

Les trois extraits cités présentent des constructions et un vocabulaire très particuliers. Temps et espace sont mesurés d’une manière qui n’est pas courante, une façon de compter qui remonte aux voyageurs de l’époque de Marco Polo, ou peu après. Des coordonnées temporelles telles que « di capo a tre giornate », ou spatiales comme « verso mezzodì », « incontro al vento di maestro », « tra greco e levante » ne sont plus utilisées de nos jours et donnent au texte une connotation d’ancienneté. De la même façon, les tournures ‘l’uomo s’incontra’ et ‘l’uomo si parte’ ne font pas partie de la langue italienne couramment usitée. Au contraire, ces expressions nous rappellent la structure de la langue française; elles nous font songer à la structure impersonnelle française, et plus précisément à la particule ‘on’ qui dérive, justement, du mot ‘homme’. Or, nous pouvons nous apercevoir de la proximité entre le livre de Calvino et celui du marchand vénitien : s’il est vrai que le livre de Marco Polo a été dicté à Rusticien de Pise qui l’a écrit en français, cette structure phrastique, que l’écrivain contemporain emprunte à l’ancien voyageur, pourrait être le résultat d’une ancienne traduction du français vers l’italien.

En poursuivant notre étude comparative, nous pouvons repérer d’autres extraits qui prouvent un changement du niveau de langue. Les passages ci-dessous, tirés des récits sur la ville de Zenobia (Zénobie), nous permettent de signaler un autre cas de standardisation du niveau de langue. Le mot ‘mirabile’, lexème recherché et dont l’usage est plutôt rare, se situe sur un plan différent par rapport à ‘admirable’, dont l’emploi est sans aucun doute plus courant :

<p>Ora dirò della città di Zenobia che ha questo di mirabile (34)</p>	<p>Je dirai maintenant de la ville de Zénobie qu’elle a ceci d’admirable (45)</p>
--	--

Dans ce cas, la langue d'arrivée se montre plus pauvre par rapport à la langue de départ car elle ne permet pas de reproduire les nuances du texte source. Mais ce n'est pas toujours une question de langue. Souvent, c'est l'intervention du traducteur qui modifie le texte, plus ou moins volontairement. La phrase qui suit nous permet de nous apercevoir que l'écriture de l'auteur et celle du traducteur ne recourent pas toujours au même niveau de langue. En effet, si Calvino reste toujours ancré à un registre de langue soutenu, la langue de Thibaudeau a tendance à glisser vers un lexique plus familier :

...e lo premono con i saldi capezzoli (48)	...et le pressent ferme contre leur téton (60)
--	--

Toutefois, le niveau soutenu qui paraît dominer la narration est parfois abandonné au profit d'expressions tirées de la langue populaire ou des dialectes. Comme l'a remarqué P. V. Mengaldo, dans le texte calvinien, l'alternance de mots appartenant à la langue standard et de mots plus familiers, ou locaux, est constante :

... accanto a un *cubia* in bocca al Gran Kan dialogante, ben locale ma certo nobilitato dal valore tecnico [termine marinarisco], 61, troviamo "*che si vede a sporgersi*", 131

[... à côté de *cubia*, prononcé par le Gran Kan en dialogant, très local mais ennobli par la valeur technique [terme de marine], 61, nous trouvons 'che si vede a sporgersi', 131.]¹⁰⁰

Ce procédé crée un effet de contraste. En observant attentivement les récits, nous avons pu remarquer que le texte calvinien contient de nombreux toscanismes, employés lorsque l'auteur entend baisser le niveau de sa narration. Le récit qui suit décrit une situation de confusion, de désordre, de dégradation :

Forse Clarice è sempre stata solo un tramestio di carabattole sbrecciate, male assortite, fuori uso. (108)	Peut-être Clarisse n'a-t-elle jamais été qu'un fouillis de vestiges ébréchés, hétéroclites, hors d'usage. (126)
---	--

Il s'agit de la dernière phrase du récit concernant Clarice, une ville qui a plusieurs fois 'dépéri et refléuri'. Or, l'alternance chaotique d'événements positifs et négatifs à l'intérieur de cette ville est expliquée par les termes qui composent le récit, des mots très précis dont certains sont sans aucun doute très évocatoires. C'est le cas des substantifs 'tramestio' et 'carabattole', qui, tous les deux, proviennent du toscan. Le premier lexème, 'tramestio' – qui signifie littéralement 'va-et-vient' – dérive du toscan 'tramestare', mot composé de 'tra' (entre) et 'mestare' (toscanisme signifiant mélanger). De la même manière, le lexème 'carabattola', dont la traduction littérale est 'babiole',

¹⁰⁰P. V. Mengaldo, « Aspetti della lingua di Calvino », *op.cit.* p.237

‘bricole’, devrait provenir du mot ‘carabattolo’, mot pisan pour ‘barattolo’ (pot, boîte). Pour ces deux noms, la traduction – qui n’était sûrement pas simple pour une personne ne maîtrisant pas les nuances de l’italien – aurait dû respecter le registre auquel ces deux termes appartiennent. Or, si le premier mot est traduit par ‘fouillis’, un lexème de niveau familier (qui ne tient cependant pas compte de l’idée de mouvement transmise par le mot ‘tramestio’), le second devient ‘vestiges’, vocable non connoté, appartenant au français standard, qui transmet une image qui est à l’opposé de celle du texte de départ. Cela nous paraît causer une sorte de nivellement du registre linguistique qui, au lieu de rester assez bas, s’élève. La même situation se répète quelques pages plus loin, où, en traitant d’un sujet assez vulgaire, Calvino utilise un vocabulaire de niveau standard et insère, afin de rompre la régularité de son discours, un toscanisme, le verbe ‘spiacciarsi’. J. Thibaudeau traduit le terme italien par le verbe ‘s’écraser’, dont l’intensité est sans doute inférieure à celle du texte de départ :

O che addirittura la sua sostanza sia quella oscura e duttile e densa come pece che cala giù per le cloache prolungando il percorso delle viscere umane, di nero buco in nero buco, fino a spiacciarsi sull’ultimo fondo sotterraneo... (112)

Ou tout simplement que sa matière est celle-là même, sombre, souple et dense comme la poix, qui tombe dans les cloaques prolongeant le parcours des viscères humains, d’un trou noir dans un trou noir, jusqu’à ce qu’elle s’écrase sur l’ultime fond souterrain... (131)

Compte tenu de la diversité entre l’italien et le français sur le plan des parlers locaux et populaires, cette impossibilité de ‘rendre’ fidèlement les niveaux de langue du texte source dans le texte cible ne nous étonne pas. D’autant plus que, notre traducteur visant le succès de la traduction auprès des récepteurs de ‘son’ œuvre, son intervention s’est sans doute orientée vers un effacement des difficultés et une certaine ‘standardisation’.

Les variations que l’étude du niveau de langue nous a permis de remarquer sont confirmées par l’analyse comparée des deux textes au niveau stylistique et lexical.

1.3.2. Les variations d’intensité

L’autorité suprême, pour un traducteur, devrait être le *style personnel* de l’auteur. Mais la plupart des traducteurs obéissent à une autre autorité : à celle du *style commun* du ‘beau français’ (du bel allemand, du bel anglais, etc.), à savoir du français [...] tel qu’on l’apprend au lycée. Le traducteur se considère comme l’ambassadeur de cette autorité auprès de l’auteur étranger. Voilà l’erreur : tout auteur d’une certaine valeur *transgresse* le ‘beau style’ et c’est dans cette transgression que se trouve l’originalité (et, partant, la raison d’être) de son art.

Le premier effort du traducteur devrait être sa compréhension de cette transgression. Ce n'est pas difficile lorsque celle-ci est évidente, comme, par exemple chez Rabelais, chez Joyce, chez Céline. Mais il y a des auteurs dont la transgression du 'beau style' est délicate, à peine visible, cachée, discrète; en ce cas il n'est pas facile de le saisir. N'empêche que c'est d'autant plus important.¹⁰¹

Ces propos de Milan Kundera confirment nos remarques précédentes. Pareillement aux traducteurs cités par Kundera, le médiateur calvinien a parfois préféré le « beau style » du « beau français », négligeant de transmettre les « transgressions » de Calvino. Des transgressions qui sont parfois évidentes pour un locuteur de la langue source peuvent ne pas l'être pour un lecteur francophone ne parlant pas l'italien...

1.3.2.1. Nivellements et généralisations sémantiques.

Calvino a tendance à rapprocher les mots techniques et les termes locaux ou populaires afin de créer des effets de contraste et d'ironie. Ainsi, en lisant le texte en italien, il peut arriver que nous rencontrions des vocables très précis, sinon techniques, qui ne sont pas présents dans le recueil traduit. Cela nous reconduit à une démarche bien connue par les traducteurs et les traductologues et que F. Wuilmart définit comme « péché de nivellement »¹⁰². Cette pratique est d'une part le résultat d'une « lecture réductrice du texte d'auteur »¹⁰³ et d'autre part le témoin du fait que, pour certains traducteurs, le texte traduit ne doit être qu'un texte « bien écrit », « bien léché » et « écrit dans une langue plutôt classique »¹⁰⁴.

En passant maintenant à l'observation des traductions, nous remarquons, à la page 13 du texte en italien, la phrase qui suit : 'un pantano annuncia una vena d'acqua'. Le traducteur a remplacé l'expression 'veine d'eau' par un parasynonyme, le mot 'source'. Ainsi, à la page 19 du recueil en français, nous pouvons lire : 'un marais annonce une source'. Les implications de cette modification sont multiples. En premier lieu, si le passage en italien contient des allitérations en /n/ et des assonances en /a/, celui en français efface la plupart de ces répétitions phoniques. Deuxièmement, ce remplacement cause un appauvrissement au niveau lexical. L'expression 'vena d'acqua' correspond au français 'nappe d'eau', plus

¹⁰¹ M. Kundera, *Les testaments trahis*, op.cit., p. 133-134

¹⁰² F. Wuilmart, « Le péché de nivellement dans la traduction littéraire », *Cahiers internationaux du symbolisme*, "Théorie et pratique de la traduction III. La traduction littéraire. L'atelier du traducteur", n.92-93-94, 1999, pp.213-224

¹⁰³ *Idem*, p.213

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.214

technique et sans aucun doute moins polysémique et que le mot ‘source’. Le même type de nivellement se répète plusieurs fois tout au long du texte, comme ci-dessous :

Da questo opaco spessore sonoro emergevano le cifre introitate dal fisco imperiale... (21)	De cette opaque épaisseur sonore émergeaient les chiffres encaissés par le fisc impérial... (29)
---	---

Le dictionnaire Devoto-Oli, permet de découvrir que le verbe ‘introitare’ dérive du mot ‘introito’, plus technique que ‘incassare’ qui correspond au français ‘encaisser’. Le traducteur ne disposait pas de solutions alternatives.

D’une manière analogue, à la page 81 de la traduction, nous pouvons lire : ‘tu la connaîtras de bas en haut : balcons, rideaux qui s’envolent, jets d’eau’. Or, la comparaison avec l’original, dévoile que le texte de départ était légèrement différent : ‘la conoscerai di sotto in su : davanzali, tende che sventolano, zampilli’ (66). À la place des mots ‘banquette’, ou ‘rebord’, ou ‘appui’, qui correspondent à l’italien ‘davanzale’, le traducteur a inséré le mot ‘balcon’. A-t-il pensé que le maintien du terme exact aurait rendu le texte trop technique ? Nous pensons que la présence d’un mot issu du même champ lexical aurait pu être justifiée pour des raisons phoniques, mais ce n’est pas le cas ici. Peut-être le traducteur a-t-il volontairement décidé d’insérer un lexème plus courant pour faciliter la compréhension. Cependant, il a en quelque sorte modifié le texte de départ en causant une certaine entropie.

Parfois, la cause du nivellement correspond à une impossibilité de transposer en français les parlers locaux italiens, par exemple dans l’extrait qui suit, où l’original contient un mot employé dans les parlers dialectiques de la Ligurie :

... pigna di pagode e abbaini ... (33)	... pomme de pin de pagodes , de mansardes ... (43)
---	--

Dans l’Italie du Nord, et plus précisément en Ligurie, le mot ‘abbaino’ remplace son équivalent ‘soffitta’ dont l’usage est sans aucun doute plus courant. Le terme ‘mansarde’ est sans aucun doute la traduction la plus appropriée, mais son insertion cause l’effacement de la couleur locale de l’italien. Dans ce cas, nous pensons pouvoir supposer une véritable standardisation au niveau linguistique. Ces ‘normalisations’ reviennent couramment. L’extrait ci-dessous en est une autre preuve :

Se ci cammini col mento sul petto, con le unghie ficcate nelle **palme**, i tuoi sguardi s'impiglieranno raso terra, nei rigagnoli, i tombini, le **resche** di pesce, la cartaccia. (66)

Si tu marches le menton sur la poitrine, les ongles enfoncés dans la **paume de la main**, ton regard ira se perdre à ras de terre, dans les ruisseaux, les bouches d'égout, les **restes** de poisson, les papiers sales. (81)

Nous ne nous étonnons pas que le traducteur ait traduit le mot 'resche' par 'restes', qui lui ressemble du point de vue sonore. Le mot italien – inconnu voire ignoré par les dictionnaires (y compris les dictionnaires monolingues !) car issu du dialecte – est un synonyme de 'lische', c'est-à-dire 'arêtes'. Si la traduction par 'restes' sauvegarde la signification plus générale ainsi que la sonorité du mot, elle ne peut que négliger la spécificité et le lien avec les parlers dialectaux liguriens. Toutefois, le traducteur montre qu'il a compris la signification du mot. Dans un autre extrait, le terme est d'ailleurs traduit littéralement :

Al posto dei tetti ci si immagina che la città infera abbia pattumiere rovesciate, da cui franano croste di formaggio, carte unte, **resche**, risciacquatura di piatti, resti di spaghetti, vecchie bende. (111)

À la place des toits on imagine que la ville inférieure a des poubelles renversées, desquelles s'échappent des croûtes de fromage, papiers gras, **arêtes de poisson**, eau de vaisselle, restes de spaghetti, vieux bandages. (131)

La présence de ces deux traductions différentes nous fait réfléchir : pourquoi le traducteur aurait-il utilisé d'abord le mot 'restes' et ensuite le mot 'arêtes' ? Pour des questions de rythme ou de sonorité ? Pour une question de sens ? Quoi qu'il en soit, la solution retenue se révèle incohérente. Qui plus est, aucune des deux options ne maintient la couleur locale introduite par le mot 'resche'.

Il en est de même dans le passage qui suit, extrait du récit de la ville d'Euphémie, où le traducteur recourt au procédé de la modulation métonymique.

La barca che vi approda con un carico di zenzero e **bambagia** tornerà a salpare con la stiva colma di pistacchi e semi di papavero, e la carovana che ha appena scaricato sacchi di noce moscata e **zibibbo** già affastella i suoi basti per il ritorno... (36)

La barque qui y accoste avec un chargement de gingembre et de **coton** appareillera la cale pleine de pistaches et de grains de pavots, et la caravane à peine déchargés ses sacs de noix de muscade et de **raisin sec** bourre déjà pour le retour ses bâts... (47)

Les passages cités ci-dessus diffèrent légèrement. La correspondance entre les deux mots que nous avons écrits en gras, 'bambagia' et 'zibibbo', et les français 'coton' et 'raisin sec' ne nous paraît pas tout à fait parfaite. Dans le dictionnaire *Devoto-Oli*,

nous avons pu trouver des définitions intéressantes. En effet, la ‘bambagia’¹⁰⁵ est un type de coton particulier; le ‘zibibbo’¹⁰⁶ est un type de raisin. Or, au lieu de maintenir la spécificité du texte de départ (TD), le traducteur l’oblitére et fait usage de mots plus généraux, d’hyperonymes, tels que ‘coton’ et ‘raisin’.

Parfois, au contraire, l’écrivain insère un terme plus précieux, plus recherché à la place d’un mot populaire. C’est le cas du mot ‘gorgiera’ que l’écrivain écrit ‘gorgera’ (p.59) dans la phrase « la barba schiacciata contro la gorgera d’ametiste ». Ce terme, que l’écrivain écrit d’une manière erronée, est traduit par ‘collier’ dans la version française du recueil (p.73). Mais les deux vocables, sont-ils équivalents ? D’après nous, cette traduction ne tient pas compte de quelques connotations du lexème utilisé par Calvino. L’actualité du mot ‘collier’ efface la préciosité du nom italien.

De façon similaire, l’extrait qui suit, montre deux termes dont l’emploi est sûrement rare et qui dénotent d’une langue plutôt recherchée. Ainsi les deux lexèmes usuels comme ‘terrasse’ et ‘balcon’, correspondent-ils aux mots italiens, mais demeurent sans doute moins recherchés.

...calandosi da un’altana a un verone (89)	... se laissant tomber d’une terrasse sur un balcon (107)
---	--

La ville de Bersabée est « pavesata di nappe e frange e falpalà... » (p.112). Le traducteur choisit de traduire ‘pavesata’ par ‘décorée’ (« elle est décorée de glands, de franges et de volants... », p. 131) oubliant toute une série de suggestions liées au mot ‘pavesare’, qui aurait, au contraire, pu être traduit par son correspondant, le mot ‘pavoiser’. ‘Décorer’ est utilisé assez couramment en français alors que ‘pavoiser’ est sans doute moins fréquent; un usage qui reflète parfaitement le niveau recherché du texte en italien.

Dans la phrase ci-dessous, enfin, le contraste présent dans le texte en italien qui, par le moyen d’un oxymoron, rapproche un nom emprunté au champ sémantique de la mort et à un adjectif extrêmement positif, se perd dans la transposition en français. En français ‘crâne’ est utilisé assez couramment en tant que synonyme de tête. Toute l’étrangeté du passage en italien est annulée par la fréquence et la popularité du mot crâne en français :

...una ragazza dal teschio ridente... (109)	...une jeune fille au crâne souriant... (127)
--	--

¹⁰⁵ cotone di scarto, cascame di cotone; region., anche cotone in fiocchi; quindi, fig., termine di paragone di morbidezza, impalpabilità. Cf. dictionnaire Devoto-Oli

¹⁰⁶ vitigno del tipo moscato, coltivato in tutto il Mediterraneo, la cui uva, di sapore dolcissimo, viene anche appassita per essere usata in pasticceria. Cf. dictionnaire Devoto-Oli

Calvino ne se limite pas uniquement à l'insertion de mots populaires ou recherchés ou encore empruntés à des parlers régionaux, il lui arrive également de créer des néologismes, comme 'scorrimano' (p.11), déformation de 'corrimano' qui signifie littéralement 'main courante'. Cette altération, due à la volonté de l'auteur d'engendrer une allitération ('scorrimano delle scale'), n'est pas reprise par le traducteur qui modifie complètement le terme en choisissant un autre hyponyme d'escalier et transforme la 'main courante' en 'rampes des escaliers' (16). L'insertion du lexème 'rampe' éloigne le texte d'arrivée du texte de départ à la fois au niveau de la signification première du terme ainsi que de son rythme.

Dans l'un des dialogues entre Kublai et Marco, nous avons repéré un autre néologisme, le terme 'imbozzoliti'. Encore une fois, le traducteur choisit d'ignorer l'étrangeté du mot calvinien en le remplaçant par une expression tirée de la langue standard. Par conséquent, la phrase « mai potremmo restare a dondolarci imbozzoliti nelle nostre amache » (p.116) devient « nous ne pourrions passer notre temps à nous balancer dans le cocon de nos hamacs » (p. 136)

Ce ne sont pas là les seuls cas d'effacement de 'particularisations' et de nivellements de langue. En effet, les néologismes sont oblitérés bien d'autres fois. L'extrait ci-dessous apporte un autre exemple, il s'agit du mot 'marcavento', créé par la fusion de 'marca', qui dérive de l'italien 'marcare' ('marquer'), et 'vento', qui signifie 'vent'. Le traducteur décide de ne pas garder la néologie et choisit d'insérer la périphrase 'tournant au vent' :

<p>...belvederi coperti da tettoie a cono, barili di serbatoi d'acqua, girandole marcavento, e ne sporgono carrucole, lenze e gru. (34)</p>	<p>des belvédères couverts de toits coniques, de tonneaux qui sont des réservoirs d'eau, de girouettes tournant au vent, et il en dépasse des poulies, des cannes à pêche et des grues. (45)</p>
--	---

Le procédé de modification de ce passage frappe d'autres termes, comme 'tettoie', qui, au lieu d'être traduit par son correspondant 'marquises', devient tout simplement 'toits', et encore les 'lenze' ('lignes') sont transformées en 'cannes à pêche', transposition par synecdoque remplaçant la partie par le tout. Une autre remarque s'impose : la phrase, qui dans l'ouvrage original s'achevait très rapidement, devient dans le texte en français beaucoup plus longue et plus lente.

Comme il est maintenant 'évident', la néologie permet à l'écrivain italien de rendre ses phrases plus brèves, plus frappantes. Ainsi, il n'est pas rare de rencontrer des adjectifs obtenus par la fusion de plusieurs éléments d'une phrase. L'exemple qui suit, où l'adjectif

se fond avec le substantif auquel il se réfère, atteste clairement cette intention de l'auteur et l'impossibilité de la part du traducteur d'adopter la même démarche en français :

Passa una donna **nerovestita** (51) | Passe une dame **de noir vêtue** (64)

En général, nous l'avons répété à maintes reprises, Calvino choisit soigneusement sa terminologie, non seulement pour sa valeur sémantique mais également pour sa portée sonore. Cela ne peut pas ne pas avoir de répercussions sur la traduction en français qui subit parfois de véritables nivellements sémantiques et sonores :

Marco entra in una città ; vede qualcuno in una **piazza** vivere una vita o un istante che potevano essere suoi ; al **posto** di quell'uomo ora avrebbe potuto esserci lui se si fosse fermato nel tempo tanto tempo prima, oppure se tanto tempo prima a un crocevia invece di prendere una strada avesse preso quella opposta e dopo un lungo giro fosse venuto a trovarsi al **posto** di quell'uomo in quella **piazza**. (26)

Marco entre dans une ville ; il voit quelqu'un sur une **place** vivre une vie ou un instant qui auraient pu être siens ; il aurait pu être à la **place** de cet homme, maintenant, s'il s'était, autrefois, **jadis**, arrêté, ou encore si, **jadis**, à un croisement de chemins, au lieu de prendre d'un côté il avait pris du côté opposé et qu'après un long périple il en fut arrivé à se trouver à la **place** de cet homme sur cette **place**. (37)

La polysémie du lexème français 'place' efface la différence existant en italien entre 'posto' et 'piazza' et insère des répétitions (lexicales mais non pas sémantiques) là où dans le texte original il n'y en avait pas. Cette démarche sert à compenser le déséquilibre engendré par la suppression de l'expression 'tanto tempo prima' qui, revenant deux fois en l'espace de deux lignes et étant composé de répétitions phoniques, donnait au passage une scansion rythmique qui le rapprochait d'un véritable 'scioglilingua'. Toutefois, rien n'empêche que le texte traduit subisse une généralisation au niveau lexical.

Nous aurons d'occasion de revenir sur d'autres insertions et effacements de répétitions plus loin, à l'intérieur de cette section. Intéressons-nous présentement à d'autres types de variations, les « particularisations »¹⁰⁷.

1.3.2.2. Particularisations

Si la première partie de cette section nous a permis de souligner tous les extraits où la traduction s'éloigne du texte de départ en généralisant ses particularités, une seconde section nous amènera à refaire le même parcours, mais dans la direction

¹⁰⁷ Nous empruntons ce terme à J.P. Vinay et J. Darbelnet qui, dans leur célèbre *Stylistique comparée du français et de l'anglais* (éd. Didier, Paris, 1963, p.12), en donnaient la définition qui suit : « procédé inverse de la *généralisation* : traduction d'un terme général (ou abstrait) par un terme particulier (ou concret) »

opposée. Ainsi, la transposition des *Villes invisibles* dévoile une série de particularisations dues à des choix du traducteur, ou à l'impossibilité de les transposer autrement. Les quelques exemples qui suivent nous aideront à mettre en relief certains de ces cas. Les premiers passages illustrent des exemples de traductions où l'intervention du traducteur a contribué à modifier le texte. Le premier extrait correspond à la phase finale du récit sur Isaura, ville aux mille puits :

una città che si muove tutta verso l'alto (20)		toute une ville qui pousse vers le haut (28)
--	--	--

Le verbe qui régit la phrase change, se précisant davantage dans la traduction. En effet, le verbe italien 'mouversi', qui signifie 'bouger', est substitué en français par 'pousser', qui correspondrait plutôt à l'italien 'crescere', ou à 'spingersi'. Indubitablement, bien que ce soient deux verbes de mouvement, le verbe du texte d'arrivée (TA) a une signification légèrement différente et est plus riche de connotations que celui contenu dans le TD.

De la même manière que les verbes et beaucoup plus que ceux-ci, le vocabulaire des *Villes* est à son tour sujet à des variations orientées vers une plus grande spécificité dans la traduction :

... dopo un lungo giro ... (26)		... après un long périple ... (37)
--	--	---

J. Thibaudeau traduit le mot 'giro' (littéralement 'tour') par 'périple'. Or, un périple est soit une « navigation d'exploration autour d'une mer, d'un continent, en suivant les côtes », soit un « récit d'une navigation de ce genre », soit « un déplacement quelconque »¹⁰⁸. L'insertion de ce mot nous permet d'ouvrir une parenthèse sur l'évolution du vocabulaire en Italie et en France. Le mot 'periplo' existe en italien, mais il renvoie à un voyage difficile ; cette connotation du terme italien n'est pas exprimée par le lexème français. Toutefois, le terme français confère au passage des significations que le texte de départ ne possédait pas.

Les trois extraits qui suivent sont autant de témoignages d'une tendance de la part du traducteur à préciser davantage la langue de Calvino :

I primi arrivati non capivano che cosa attraesse questa gente a Zobeide, in questa brutta città, in questa trappola . (46)		Les premiers arrivés ne comprenaient pas ce qui attirait ces gens à Zobéide, dans cette ville sans grâce, cette souricière . (58)
--	--	--

¹⁰⁸ Définition du *Trésor de la langue française*

...gli sbalzi delle facciate che si elevano sopra il lago ma anche l'interno delle stanze con i soffitti e i pavimenti, ... (53)	... tous les reliefs des façades qui se dressent au-dessus du lac mais encore l'intérieur des appartements avec les plafonds et planchers, ... (66)
--	--

So che non dovrò scendere al porto ma salire sul pinnacolo più alto della rocca ed aspettare che una nave passi lassù. (48)	Je sais que je ne devrais pas descendre au port mais gravir le clocheton le plus élevé de la forteresse et attendre qu'un navire passe là-haut. (61)
---	--

Le premier passage contient le nom 'trappola', un terme sans doute plus général que 'souricière' et qui signifie littéralement 'piège'. Le mot 'souricière' servant à indiquer un certain type de piège¹⁰⁹, il s'agit d'un hyponyme du lexème 'trappola'. Dans le deuxième, les 'stanze' ('pièces' ou 'chambres'), deviennent, dans la version française, des 'appartements'. La transition est, encore une fois, d'un hyponyme à un hyperonyme.

Le dernier exemple est beaucoup plus riche : d'un côté, nous observons deux substantifs ('pinnacolo' et 'rocca') qui sont modifiés et deviennent 'clocheton' et 'forteresse' et de l'autre un verbe ('salire') qui devient 'gravir'. Partant des substantifs, remarquons que le mot 'pinnacolo' correspond au français 'pinacle' ou 'flèche' et que le terme français 'clocheton' traduit plutôt les mots 'piccolo campanile' ou 'guglia'. Comme en atteste le *Devoto-Oli*¹¹⁰, le 'pinnacolo' renvoie à l'architecture ou, par extension, à la montagne. Ainsi, l'image traduite en mots par Calvino est assez ambiguë : plus proche de celle d'une montagne sur laquelle le personnage devra monter, elle permet toutefois une autre interprétation, celle choisie par J. Thibaudeau (une forteresse). Cela n'est pas sans conséquences : si le passage calvinien se prête à deux interprétations différentes, le passage traduit n'en donne qu'une seule excluant ainsi toute autre lecture possible.

Dans l'extrait suivant, un adjectif évolue pour devenir plus précis :

Barche spalmate di catrame aspettano all'ormeggio i partenti che s'attardano sulla calata a dire addio alle famiglie. (55)	Des barques calfatées avec du goudron attendent au mouillage les partants qui s'attardent sur le quai, à faire leurs adieux au familles. (68)
--	---

L'adjectif 'calfatées' est issu du vocabulaire de la marine ; il s'agit donc d'un terme plus technique que 'spalmate', qui a pour correspondant 'enduites'. Une recherche de

¹⁰⁹ **Souricière** – 1. piège pour prendre les souris; 2. piège tendu par la police à des malfaiteurs (*Larousse*)

¹¹⁰ **Pinnacolo** (pin-nà-co-lo) s.m. 1. In architettura, sin. di guglia, spec. in quanto coronamento o motivo terminale. 2. estens. Roccia o vetta di montagna, molto slanciata e a pareti eccezionalmente ripide e lisce, per lo più granitiche. [Dal lat. pinnaculum, dim. di pinna 'penna'](*Devoto-Oli*)

l'étymologie du mot 'calfater' à l'intérieur du *Grand Robert*¹¹¹ dévoile que le mot dérive de 'calafater', qui provient probablement de l'italien 'calafatare'. Ce verbe qui existe en italien, ne correspond pas à celui employé par Calvino qui, encore une fois, est moins spécifique et, par conséquent, renvoie à plusieurs champs sémantiques différents.

Parfois, les modifications interviennent pour des raisons qui ne sont pas purement lexicales, mais plutôt phoniques :

... canoe illuminate tra le <u>rive</u> d'un <u>verde estuario</u> ; (61)	... des canots illuminés entre les <u>rives</u> d'un <i>estuaire émeraude</i> (76)
---	--

En effet, la phrase d'arrivée change sensiblement, mais – supposons-nous – à cause d'un problème de rythme. 'Canot' considéré sans doute comme plus français est employé à la place de 'canoë', pour 'canao'. Pour les mêmes raisons, le 'verde estuario' du texte italien devient un 'estuaire émeraude'. Il est clair que le choix thibalducien vise à maintenir certains sons : les assonances en [e] et les allitérations en [r]. De plus, en lisant le passage à haute voix, il est possible de remarquer la continuation du mot 'estuaire', qui se prolonge dans le mot 'émeraude'. Cet effet de continuité existe entre les lexèmes 'verde' et 'estuario'.

Mais un terme peut également varier pour des raisons de paronymie, comme l'atteste l'exemple qui suit, extrait de la 'cornice' (en italique dans le texte source et dans le texte cible) :

<i>Prima era stata la linea dei confini a dilatarsi inglobando i territori conquistati, ma l'avanzata dei reggimenti incontrava <u>plaghe</u> semideserte, stentati villaggi di capanne, acquitrini dove attecchiva male il riso, popolazioni magre, fiumi in secca, canne. (73)</i>	<i>Ç'a été d'abord la ligne des confins qui s'est dilatée, englobant les territoires conquis ; mais l'avant- garde des régiments rencontrait des contrées semi-désertiques, de misérables villages de cabanes, des marais où le riz prenait mal, des populations malingres, des fleuves à sec, des roseaux. (89)</i>
--	---

L'expression 'popolazioni magre' devient dans la version française 'populations malingres', une modification due au fait que « la paronymie de 'maigre' et 'malingre' fait que ce mot est senti comme apparenté »¹¹². Ce choix témoigne en même temps de l'intention du traducteur de maintenir le niveau de langue recherché du passage italien.

D'autres remplacements sont presque obligés, par exemple les 'dialoganti' transformés en 'acteurs' dans le passage ci-dessous :

¹¹¹ **Calfater** - V. 1382 ; *calafater*, déb. XVIe ; de l'arabe *qalfata*, probabl par l'ital. *calafatare*, ou l'anc. provençal *calafatar*, plutôt que par le grec byzantin *kalafatês* (*Grand Robert*)

La popolazione di Melania si rinnova: i **dialoganti** muoiono uno a uno e intanto nascono quelli che prenderanno posto a loro volta nel dialogo, chi in una parte chi nell'altra. (80)

La population de Mélanie se renouvelle : les **acteurs** meurent l'un après l'autre et pendant ce temps viennent au monde ceux qui à leur tour prendront place dans le dialogue, celui-ci dans un rôle, celui-là dans un autre. (98)

Les 'dialoganti' sont les personnes qui dialoguent, dans la réalité et au théâtre. Comme ce terme n'existe pas en français, au lieu de remplacer par l'expression 'qui dialoguent', J. Thibaudeau insère le substantif 'acteurs'. Dans ce cas, un vocable est remplacé par un autre qui pourrait être considéré comme un parasynonyme. D'autres fois, le traducteur ne trouve pas de correspondants et substitue un terme par une locution. L'exemple ci-dessous contient un dernier exemple de particularisation lexicale :

ma segue un **saliscendi** di scalette (89)

il forme au contraire un **jeu de montagnes russes, avec petits escaliers** (106)

Le mot 'saliscendi'¹¹³ n'ayant pas d'équivalent en français, le traducteur le remplace par l'expression 'jeu de montagnes russes'. Cette solution maintient le sens final du terme mais le précise – les montagnes russes sont un certain type de 'saliscendi'. Ce procédé, hélas, allonge la phrase et en varie le rythme.

Jusqu'ici nous avons pu étudier des exemples où la traduction prenait un chemin particulier en restant néanmoins assez fidèle au texte de départ. Nous souhaitons maintenant aborder les cas de modifications qui 'transgressent' le sens du texte de Calvino, en partant des incohérences pour parvenir finalement aux faux-sens.

1.3.3. Les transgressions

1.3.3.1. Répétitions et incohérences

Selon Milan Kundera, toute répétition contenue à l'intérieur d'un ouvrage littéraire est doublement importante. D'une part, comme nous l'avons vu

¹¹² *Grand Robert* – vx. 'malingre'.

¹¹³ **Saliscendi** - 1. Sistema di chiusura di porte, imposte, battenti, costituito da una spranghetta che, imperniata a un'estremità, abbassandosi s'inserisce in un nasello a gancio; 2. Successione di salite e discese (*Devoto-Oli*)

précédemment, elle a un poids à ne pas sous-estimer du point de vue du mouvement mélodique des phrases. D'autre part, elle est fondamentale pour sa valeur sémantique qui fait qu'elle ne peut être modifiée sans nuire à l'économie du texte et au réseau de correspondances tissé par un auteur. Pour montrer l'importance sémantique des répétitions, l'écrivain compare les œuvres littéraires avec les textes philosophiques, au sein desquels les mots-clés et les concepts essentiels sont dits et redits afin d'en souligner la portée. Pour l'exégète, le traducteur d'un roman doit être aussi rigoureux, aussi fidèle, que celui qui traduit un traité philosophique : « la prose du roman (je parle, bien sûr, des romans dignes de ce nom) exige la même rigueur (surtout dans les passages qui ont un caractère réflexif ou métaphorique). »¹¹⁴ Cependant, les répétitions ne sont pas toutes essentielles :

il existe un savoir-faire de la répétition. Car il y a, bien sûr, des répétitions mauvaises, maladroitement (quand pendant la description d'un dîner on lit dans deux phrases trois fois le mot 'chaise' ou 'fourchette', etc.) La règle : si on répète un mot c'est parce que celui-ci est important, parce qu'on veut faire retenir dans l'espace d'un paragraphe, d'une page, sa sonorité ainsi que sa signification.¹¹⁵

Dans la section consacrée au style des *Villes* de Calvino, nous avons souligné l'importance des parallélismes et des symétries établis par l'écrivain tout au long de son recueil, parallélismes qui ne reviennent pas uniquement au niveau des contenus mais également au niveau des termes utilisés pour les exprimer.

Lorsque le texte italien présente des répétitions, il peut arriver que le traducteur intervienne en le modifiant. Prenons par exemple la ville d'Armille (p. 49 du texte en italien; p. 62 du texte en français), elle est caractérisée par le fait qu'elle n'a pas de maisons; elle est faite de tubes et de salles de bains dont les installations pendent du ciel comme des fruits sur les arbres. Le vocabulaire employé pour la description de cette cité insiste sur ces caractéristiques. Ainsi, le mot 'tubature' revient trois fois dans l'espace de quelques lignes, dans chacun des trois paragraphes qui composent ce récit comme pour mieux en souligner l'importance cruciale. N'aimant pas cette répétition, le traducteur décide de la remplacer par des synonymes :

tubature (49-50)

conduites (62) canalisations (62) tuyauteries (62)
--

¹¹⁴ M. Kundera, *Les testaments trahis*, , *op.cit.*, p.137

¹¹⁵ *Idem*, p.138

De la même façon, une phrase contenant deux fois le mot ‘parte’ (rôle), est revue par le traducteur qui choisit de différencier les deux vocables en remplaçant la première occurrence par le terme ‘emploi’ :

<p>Capita alle volte che un solo dialogante sostenga nello stesso tempo due o più parti : tiranno, benefattore, messaggero; o che una parte sia sdoppiata, moltiplicata, attribuita a cento, a mille abitanti di Melania... (80)</p>	<p>Il arrive quelquefois qu’un seul acteur tienne simultanément deux emplois et davantage : tyran, bienfaiteur, messenger; ou qu’un rôle soit dédoublé, multiplié, attribué à cent, à mille habitants de Mélanie... (99)</p>
--	--

Étant fondamentalement symétrique aussi bien du point de vue de la forme que du contenu, le recueil calvinien contient de nombreux termes qui reviennent à plusieurs reprises. Certains d’entre eux se répètent d’une manière assez régulière, d’autres moins régulièrement. Mis à part le mot ‘città’ (‘ville’) récurrent tout au long du recueil et toujours maintenu tel quel, le terme ‘reggia’ revient de temps à autre. Comme le prouvent les occurrences ci-dessous, ce lexème n’a pas toujours été traduit de la même manière :

<p>la reggia (14) la reggia (33) giardini della reggia (59) Dall’alta balaustra della reggia (73) sulle terrazze della reggia (87) l’antica reggia dei Sung (88) e il giardino pensile della reggia (104) tetti di bronzo di templi e palazzi (73)</p>	<p>le château royal (20) le palais du roi (43) jardins du palais (74) De la haute balustrade du palais (89) sur les terrasses du palais royal (104) l’antique cour des Song (105) et le jardin suspendu du palais (122) les toits de bronze des temples et des palais (89)</p>
---	---

Le terme ‘reggia’ a presque toujours été traduit par ‘palais’. Dans deux cas, il a été associé à l’adjectif ‘royal’, ou à la spécification ‘du roi’. Cette démarche a pour conséquence de définir la fonction du palais, car, comme nous pouvons le remarquer dans la dernière phrase, l’écrivain pourrait parler de n’importe quel palais. Une seule fois, la première, le mot italien a été rendu par ‘château royal’, lorsqu’il a été inséré dans une énumération n’ayant aucun lien avec le palais du Khan. Et une autre fois, il a été traduit par ‘cour’. Cependant, s’il fallait être rigoureux, nous pourrions affirmer qu’il s’agit d’une incohérence vis-à-vis des propos de l’auteur, la même incohérence qui se répète avec certains termes traduits de deux manières différentes, tels que ‘erbivendola’:

<p>l’erbivendola (13) un’erbivendola (95)</p>	<p>le marchand de fruits et légumes (19) une marchand de quatre saisons (113)</p>
--	--

Bien que le mot ‘erbivendolo’ puisse effectivement être traduit de deux façons, n’aurait-il pas été préférable d’en choisir une et de la maintenir du début à la fin de

l'ouvrage ? Nous savons bien qu'il ne n'agit pas d'un mot-clé, mais il est clair que même les vocables les plus banals doivent être maintenus tels quels si l'on veut respecter les projets de l'auteur. Et les intentions de Calvino sont de créer, de par ses renvois, de véritables symétries. Or, la symétrie des récits des *Villes invisibles* est beaucoup plus évidente dans d'autres passages, comme ceux qui suivent, tirés de deux dialogues entre Marco et le Khan :

<p><i>Nuovo arrivato e affatto ignaro delle lingue del Levante, Marco Polo non poteva esprimersi altrimenti che con gesti,...</i> (21)</p>	<p><u>Nouvellement arrivé et parfaitement ignorant des langues de l'Orient, Marco Polo ne pouvait s'exprimer autrement que par gestes, ...</u>(29)</p>
--	--

<p><i>... Nuovo arrivato e affatto ignaro delle lingue del Levante, Marco Polo non poteva esprimersi altrimenti che estraendo oggetti dalle sue valige :...</i> (39)</p>	<p><u>... Arrivé depuis peu, et tout à fait ignorant des langues de l'Orient, Marco Polo ne pouvait s'exprimer autrement qu'en sortant des objets de ses valises : ...</u> (49)</p>
--	---

En italien les deux extraits sont tout à fait identiques. Il en aurait dû être de même en français. Une traduction qui différencie les deux passages comme celle de J.Thibaudeau efface les symétries contenues dans l'œuvre originale et a pour résultat d'appauvrir le texte d'arrivée. Au sein des *Villes invisibles*, Calvino tisse des liens entre les récits et entre les dialogues, des liens qui s'établissent au niveau des contenus et au niveau de la forme. Une remarque : le premier extrait est inséré à l'intérieur du dialogue qui clôt la première partie; le deuxième ouvre le dernier dialogue de la deuxième partie. La collocation de ces passages nous dit que la symétrie est sûrement un effet recherché par l'auteur... un effet partiellement oblitéré par le traducteur. Compte tenu de la distance entre les deux phrases, il se peut que le traducteur n'ait pas remarqué la répétition. Mais comme le fait se répète, tout porte à croire qu'il a modifié le texte volontairement. Ainsi, la répétition de 'choses', qui créait un parallélisme et qui introduisait une opposition au niveau des contenus, a été prise pour une redondance et a été effacée :

<p>Più che <u>dalle cose</u> che ogni giorno vengono fabbricate vendute comprate, l'opulenza di Leonia si misura <u>dalle cose che ogni giorno vengono buttate</u> via per far posto alle nuove. (113)</p>	<p>Plutôt qu'<u>aux choses</u> qui chaque jour sont fabriquées, mises en vente et achetées, l'opulence de Léonie se mesure à <u>celles qui chaque jour sont</u> mises au rebut pour faire place aux nouvelles. (133)</p>
--	--

D'autres fois, pour éliminer une récurrence, le traducteur s'est retrouvé pris dans un piège et a produit un faux-sens, notamment dans l'extrait qui suit où le mot 'certo' a

d'abord été traduit par 'sans doute' (faux-sens) et ensuite par 'sans aucun doute', qui semble la traduction la plus appropriée :

Certo molti sono i vivi che domandano per dopo morti un destino diverso da quello che giù toccò loro [...]. **Certo**, l'autorità di questa congregazione sull'Eusapia dei vivi è molto estesa. (109-110)

Sans doute les vivants sont-ils nombreux qui demandent pour après leur mort un destin différent de celui qui fut le leur [...]. **Sans aucun doute**, l'autorité de cette congrégation sur l'Eusapie des vivants est-elle étendue. (128)

La double traduction de J. Thibaudeau finit d'ailleurs par effacer une anadiplose, figure rhétorique que l'auteur avait *sans aucun doute* insérée consciemment.

À l'inverse de ce que nous avons pu remarquer jusqu'ici, le traducteur peut décider de répéter un terme là où l'écrivain en utilise deux différents. J. Thibaudeau a souvent remplacé des synonymes ou paronymes par un même mot. Les passages ci-dessous n'ont pas besoin de commentaires :

donne **obese** (19)
donna-**cannone** (19)
donna **cannone** (51)

femmes **obèses** (25)
femme **obèse** (26)
femme **obèse** (65)

paesi (...) **lontani** (25)
il passato più **remoto** (26)

pays (...) **lointains** (35)
le passé le plus **lointain** (37)

Così, per ogni città, alle notizie fondamentali enunciate in **vocaboli** precisi, [...]. E mentre il **vocabolario** delle cose si rinnovava ... (40)

Ainsi, pour chaque ville, aux nouvelles fondamentales énoncées dans un **vocabulaire** précis, [...]. Et tandis que le **vocabulaire** des choses se renouvelait ... (51)

Les nombreux exemples que nous avons recueillis dans cette section sont la preuve que le vocabulaire d'un auteur peut devenir un piège pour son traducteur. Nous sommes convaincue que la plupart des suppressions et des modifications vues jusqu'ici nuisent au texte et oblitèrent une partie de son sens. Si Calvino a volontairement répété certains mots, ceux-ci doivent être maintenus à moins que l'effacement du terme ait été motivé par des questions de rythme. De la même manière, la recherche d'un synonyme de la part de l'écrivain devrait pousser le 'passeur' à chercher des synonymes, lorsque cela est possible. Par toutes les altérations observées, J. Thibaudeau nous semble avoir dépassé ses prérogatives : le texte italien ayant été validé par l'auteur et par l'éditeur italien, il ne doit pas être corrigé et réécrit par le traducteur... Mais ce ne sont là que des problèmes mineurs si l'on tient compte du fait que le texte traduit a révélé des faux-sens...

1.3.3.2. Faux-sens et contresens

Si les incohérences représentent des erreurs importantes, les faux-sens nous disent que, parfois, le traducteur ne semble pas avoir compris le texte qu'il est chargé de traduire. Cela nous paraît assez grave : si tout le monde peut faire des erreurs, lorsque celles-ci se répètent d'une manière assez régulière, le texte risque d'être dénaturé. À l'intérieur de cette section, nous tâcherons d'analyser les faux-sens et contresens contenus dans les *Villes invisibles* pour découvrir s'ils ont réellement modifié le sens de l'ouvrage calvinien. Une première remarque s'impose : les faux-sens que nous avons rencontrés en comparant le recueil en italien avec celui en français sont beaucoup trop nombreux pour que nous puissions en donner une liste exhaustive. Nous nous contenterons donc de signaler les plus évidents, en partant de ceux qui ont été causés par l'incompréhension d'un terme particulier, comme celui inclus dans l'extrait ci-dessous.

Pour mieux comprendre la portée de l'incompréhension thibalducienne, nous avons voulu citer toute la phrase du récit de départ :

Gli altri ambasciatori mi avvertono di carestie, di concussioni, di congiure, oppure mi segnalano miniere di turchesi nuovamente scoperte, prezzi vantaggiosi nelle pelli di martora, proposte di forniture di lame damascate. E tu? – Chiese a Polo il Gran Kan. – Torni da paesi altrettanto lontani e tutto quello che sai dirmi sono i pensieri che vengono a chi prende il fresco la sera seduto sulla soglia di casa (25)

Tu reviens de pays autrement lointains ...
(35)

Le texte original contenait le mot 'altrettanto', qui signifie 'autant' ou 'aussi' ; dans la version française ce terme est remplacé par l'adverbe 'autrement', correspondant de l'italien 'altrimenti', dont la signification est contraire. Compte tenu des significations que ce mot peut assumer¹¹⁶, il nous paraît ici tout à fait inapproprié. Mais c'est peut être le son du lexème qui a joué un mauvais tour au traducteur : la proximité phonique de 'altrettanto' et 'autrement' l'a sans doute poussé vers ce choix. De la même manière, la graphie du mot 'dei' a dû le tromper au moment où il traduisait le passage ci-dessous :

¹¹⁶ **Autrement** : 1. d'une façon autre, d'une manière différente ; 2. dans un autre cas, dans le cas contraire ; 3. *pas autrement* : pas beaucoup ; 4. comparatif de supériorité (portant sur un adjectif ou un adverbe). – Plus ; beaucoup. Cf. *Le Grand Robert*

...ma gli dei che abitano sotto i nomi e sopra i luoghi se ne sono andati senza dir nulla e al loro posto si sono annidati dèi estranei.(30)

...mais les dieux qui demeurent sous les noms et sur les lieux sont partis sans rien dire, et à leur place se sont nichés des étrangers. (40)

C'est le fait qu'au même ensemble graphique correspondent deux sens différents qui a conféré à ce mot une certaine ambiguïté. En effet, le terme 'dei' peut être à la fois substantif (et signifier 'dieux') ou préposition (et signifier 'des'). Au moment de la lecture du texte, le traducteur aurait dû être mis en garde par le fait que, devant une voyelle, la préposition se transforme en 'degli'. Mais un autre signe aurait pu lui permettre de comprendre qu'il s'agissait d'un substantif : l'accent sur le 'e', que Calvino insère justement pour distinguer le mot de son homographe. Toutefois, l'insertion d'un article contracté permet à J. Thibaudeau de maintenir le son du texte original : l'aurait-il donc fait volontairement ?

Nous ne pouvons pas donner de réponses précises, mais cela nous paraît tout à fait possible, d'autant que cette prédilection du son aux dépens du sens est confirmée par d'autres passages, notamment celui qui suit (que nous avons analysé du point de vue phonique au paragraphe 1.2.1.1.) :

basta percorrere un semicerchio e si avrà in vista la faccia nascosta di Moriana, una distesa di lamiera arrugginita, tela di sacco, assi irte di chiodi, ... (105)

il lui suffit de parcourir un demi-cercle, il aura sous les yeux la face cachée de Moriane, une étendue de tôle rouillée, de toile de sac, d'essieux hérissés de clous, ... (123)

Le traducteur n'a pas tenu compte du fait que le mot 'asse' a deux genres en italien et que sa signification change s'il est utilisé au féminin (planche) ou au masculin (essieu). Comme nous pouvons le comprendre grâce à l'adjectif qui suit le mot, Calvino emploie ce terme dans le sens qu'il acquiert lorsqu'il est au féminin. Il ne s'agit donc pas d'essieux, mais tout simplement de planches. Encore une fois, cette traduction nous pousse à nous poser des questions : étant donnée de la tendance du traducteur calvinien à respecter la sonorité du mot plus que son sens, il se peut que la sauvegarde du rythme l'ait poussé à agir ainsi. Une remarque que J. Thibaudeau a faite lors de l'entretien qui nous a accordé, pourrait confirmer ces hypothèses :

... Quand Le Seuil a fait cette réédition des *Cosmicomiche*, la première page m'a beaucoup amusé. J'ai traduit 'ombrello' par 'ombrelle' alors que c'est parapluie, donc j'ai dû commettre une erreur, à moins que je ne l'aie fait exprès ... Pour moi le mot 'parapluie' ce n'était pas beau ! J'ai dû traduire trop rapidement,

mais il me semble que le mot parapluie changeait complètement la sonorité, et le rythme, de la phrase. Je l'ai peut-être fait exprès...¹¹⁷

La double signification de certains mots est un piège pour le traducteur. Par exemple dans le récit sur Bersabée, J.Thibaudeau traduit le mot 'pure'(p. 111), employé en tant que synonyme de 'anche' (aussi), par 'pourtant' (p.130). Là, il s'agit tout simplement d'un faux-sens engendré par une incompréhension du texte de départ.

Mais les incompréhensions lexicales ne sont pas seules à l'origine des faux-sens. Dans la phrase qui suit, le sens des mots a été compris ; la mauvaise traduction du terme est plutôt liée à une question de connaissance de la mer et de la faune marine. En effet, le traducteur se trompe et traduit le mot 'peschiera' par 'étang' :

... nella **peschiera** delle meduse ... (31) | ... dans l'**étang** des méduses ... (41)

Ceux qui ont une certaine expérience de la mer savent que les méduses ne vivent pas dans les étangs mais qu'elles ne sont présentes que lorsque l'eau est très propre. La traduction de 'peschiera' par 'étang' est, par conséquent, une erreur.

Quelquefois le traducteur 'glisse' sur un verbe. Comme dans le passage qui suit, où J.Thibaudeau traduit un verbe à l'imparfait par un présent là où les trois paragraphes qui suivent sont tous bâtis sur une architecture où l'imparfait domine :

<p>Non sempre le connessioni tra un elemento e l'altro del racconto risultavano evidenti all'imperatore; gli oggetti potavano voler dire cose diverse : ... (39)</p>	<p>Les relations entre un élément et l'autre du récit n'apparaissent pas toujours clairement à l'empereur; les mêmes objets pouvaient vouloir dire des choses différentes ... (49)</p>
--	--

Ailleurs il décide de changer la conjugaison et la personne du verbe. Dans l'extrait suivant, il passe de la première à la troisième du pluriel. Bien que cela puisse être considéré comme assez normal, cette modification altère l'effet final du passage. Si le message calvinien était rendu en quelque sorte universel par le 'nous' du sujet, celui en français ne fait que décrire un scénario et oblitère l'implication du 'je' de l'écrivain :

<p>Per tutti presto o tardi viene il giorno in cui abbassiamo lo sguardo lungo i tubi delle grondaie e non riusciamo più a staccarlo dal selciato. (66)</p>	<p>Pour tous, vient tôt ou tard le jour où ils abaissent le regard en suivant les gouttières et ne parviennent plus à le détacher du pavé. (81)</p>
---	---

Outre la modification du sens global du texte, cette variation (le passage de 'nous' à 'ils') cause un certain dépaysement au moment de la lecture de la phrase suivante qui, elle, revient à la première personne du pluriel :

¹¹⁷ Cf. *Annexes*, p. 523. Devons-nous apprécier la sincérité ou la désinvolture du traducteur ?

<p>Perciò continuiamo a girare per le vie di Zembrude con gli occhi che ormai scavano sotto alle cantine... (66)</p>	<p>C'est pourquoi nous continuons à tourner dans les rues de Zembrude avec des yeux qui désormais fouillent plus bas que les caves,... (81)</p>
---	--

Il arrive également qu'au lieu de traduire fidèlement le texte, le traducteur en donne une interprétation assez subjective. De cette démarche témoigne la phrase ci-dessous :

<p>... il ghirigoro di canali orti immondezzai, ... (33)</p>	<p>... les capricieux dessins des canaux, des jardins et des tas d'immondices, ... (43)</p>
--	--

Un 'ghirigoro' est un « intreccio bizzarro di linee e curve senza un disegno preciso »¹¹⁸ (Devoto-Oli) qui n'a rien de 'capricieux' ; les 'orti' deviennent des 'jardins' alors qu'il s'agit plutôt de 'potagers' et la phrase, beaucoup plus longue en français, perd toute sa musicalité. De surcroît, le traducteur ajoute la ponctuation que l'auteur avait volontairement effacée. D'autres exemples d'interprétation subjective peuvent être repérés en parcourant parallèlement les deux textes :

<p>Era l'ora del mercato del pesce all'ingrosso. Un vecchio caricava una cesta di ricci su un carretto; credetti di riconoscerlo; quando mi voltai era sparito in un vicolo, ma avevo capito che somigliava a un pescatore... (95)</p>	<p>C'était l'heure du marché de gros. Un vieillard chargeait un panier d'oursins sur un chariot; je crus le reconnaître; quand je retournai il avait disparu dans une petite rue, mais j'avais compris qu'il ressemblait à un pêcheur... (112)</p>
---	---

La phrase ci-dessus est extraite du récit décrivant Adelma, une ville maritime, où Marco Polo débarque un jour, au coucher. La description de la cité est caractérisée par un vocabulaire riche en termes faisant référence à la mer et à la vie des pêcheurs. En transposant ce passage, le traducteur oublie une des caractéristiques du marché qui n'est pas seulement 'en gros', mais également un marché 'aux poissons'. Ce récit contient une autre incohérence. Dans l'extrait qui suit, nous pouvons remarquer que le traducteur n'a pas dû entendre que ce que l'on doit 'dévisager' n'est pas Adelma elle-même, mais ses habitants, les vivants. Ainsi le texte d'arrivée transmet-il un message différent de celui de départ, qui tend à fondre en un seul élément la ville et ses occupants, facilité à laquelle l'original ne cédait pas.

<p>Se Adelma è una città vera, abitata da vivi, basterà continuare a fissarli perché le somiglianze si dissolvano... (95)</p>	<p>Si Adelma est une ville véritable, habitée par des vivants, il suffira de continuer à la dévisager jusqu'à ce que les ressemblances se dissolvent... (112)</p>
--	--

D'autres récits contiennent des contresens plus graves. Dans l'incipit du rapport sur Fillide, les lecteurs français apprennent quelque chose que le texte italien ne disait

pas : si Calvino insiste sur la quantité de ponts qui traversent les canaux de la ville, le traducteur met l'accent sur la différence entre ces ponts, dont la quantité n'a du coup plus aucune importance.

<p>Giunto a Fillide, ti compiacci d'osservare quanti ponti diversi uno dall'altro attraversano i canali : ... (91)</p>	<p>Arrivé à Phyllide, tu prends plaisir à observer combien sont différents les uns des autres les ponts qui enjambent les canaux : ... (108)</p>
---	---

Mais il y a pire : dans le cas du passage ci-dessous, le traducteur confond le mot 'rame' (cuivre), contenu dans le texte de départ, avec 'ramo', qui signifie 'branche'. Le texte en italien décrit la 'reggia', le 'palais' des Song, qui est en métal, en cuivre, et dont le reflet peut être vu dans l'eau du lac; le contresens engendré par l'incompréhension du traducteur cause une autre altération dans le texte d'arrivée : le palais devient une cour.

<p>L'acqua del lago era appena increspata; il riflesso del rame dell'antica reggia dei Sung si frantumava in riverberi scintillanti come foglie che galleggiano. (88)</p>	<p>L'eau du lac frisait tout juste; le reflet des branches de l'antique cour des Song se brisait en réverbérations qui scintillaient, comme des feuilles flottantes. (105)</p>
---	--

Dans le texte qui suit, le sens de la phrase est complètement bouleversé par une erreur qui nous paraît lourde de conséquences : le mot 'da' ('depuis') est confondu avec la préposition 'pendant' :

<p>Era questo il punto cui tendevano tutte le domande di Kublai sul passato e sul futuro, era da un'ora che ci giocava come il gatto col topo e finalmente metteva Marco alle strette, piombandogli addosso, piantandogli un ginocchio sul petto, afferrandolo per la barba ... (99)</p>	<p>C'était le point final auquel tendaient toutes les questions de Kublai sur le passé et l'avenir, il jouait pendant une heure comme le chat avec la souris... (117)</p>
---	--

La traduction correcte serait « il jouait depuis une heure, comme le chat avec la souris », mais le traducteur confond les deux connecteurs temporels et change le sens de la phrase de départ.

Comme nous l'avons annoncé au début de cette section, ces quelques pages ne contiennent qu'une sélection des faux-sens et contresens que nous avons rencontrés en comparant le texte italien et le français. Cela prouve que, très souvent, le texte lu par les lecteurs français diffère de l'original. Toutefois, *Les Villes invisibles* est le recueil calvinien le plus vendu parmi ceux qui ont été traduits par J. Thibaudeau. Cela nous pousserait à penser que ce premier traducteur calvinien a dû rechercher une structure et des images plus proches de celles utilisées par le public francophone en adaptant

¹¹⁸ croisement bizarre de lignes et courbes ne suivant aucun dessin précis (c'est nous qui traduisons)

l'ouvrage de départ à son propre goût et, peut-être, à celui de ses lecteurs. Bien qu'il ait toujours essayé de respecter fidèlement le rythme des phrases calviniennes, son attitude a été plutôt celle du 'cibliste' :

Si je traduis, je n'ai pas envie d'être ni Calvino, ni Sanguineti. Si je traduis, je cherche à satisfaire mon goût, ma sensation, mon sentiment de la langue française. Autant que possible, il faut être, en général, avec les auteurs comme Calvino, 'littéral'. Ce qui ne veut pas dire qu'on ne change pas des choses.¹¹⁹

Ce qui ne veut pas dire non plus qu'il ait toujours tout traduit 'comme il faut' :

Dans mes traductions il y a des erreurs. En 1969 un texte publié par l'Université de Grenoble m'avait été envoyé par Calvino, donc, qu'il y ait des erreurs, ça ne l'avait pas effrayé...¹²⁰

...Ni que son travail ait toujours été aisé. Au contraire, comme il nous l'a confessé en février 2001, l'évolution de ses traductions calviniennes s'est révélée assez 'problématique' :

J'ai remarqué que, quand il m'est arrivé de traduire des 'Calvino', au début je me fais relativement confiance, je vérifie autant que possible et puis je me familiarise avec le texte (et donc ça va de mieux en mieux), mais, vers la fin, à partir d'un certain temps, je vérifie tous les mots. Je perds mes mots. Ce que je peux avoir de mots d'italien, je les perds littéralement, je ne les possède plus. Il y a une perte de la propriété, je ne suis propriétaire d'aucun savoir. Je crois que c'est la même chose quand j'écris en français: je perds aussi ma langue, parce que écrire c'est aussi, dans un certain sens, porter ailleurs. Mais où ? Quand j'écris, si je parle d'un verre (imaginons que dans ma tête ce soit le verre que j'ai maintenant devant mes yeux), ce verre, il devient quoi pour le lecteur ? Il y a une sorte de néantisation. Je ne suis pas strictement un disciple de Mallarmé, mais il y a quelque chose comme ça.¹²¹

L'écrivain Jean Thibaudeau s'est donc approché des textes de son confrère en tant que re-écrivain : il a repris *Les Villes* et a parfois changé des passages à son goût, en essayant d'intégrer le texte dans la culture d'arrivée. Tâchons maintenant d'observer quelle a été la manière de travailler de l'autre grand traducteur calvinien reconnu, Jean-Paul Manganaro.

¹¹⁹ Cf. *Annexes*, p.524.

¹²⁰ *Idem.*

¹²¹ *Ibid.*

PASSAGGI OBBLIGATI

- = La strada di San Gennaro
- Autobiografia di uno zettatore
- Ricordo di una ballata
- La ^{2a} ~~giornata~~
- Cuba
- = La pambelle agra
- Anni e il via
- ~~Il delitto~~
- G. spalti

Manuscrit de I. Calvino reproduit dans la version italienne du recueil (éd. Mondadori, coll. Oscar, 1995) montrant la construction de l'ouvrage tel que l'écrivain l'avait conçu.

CHAPITRE 2

L'ALCHIMIE DE LA TRADUCTION : « LA ROUTE DE SAN GIOVANNA »

Il est surtout difficile de se comprendre sur notre globe où les langues dressent entre les œuvres des murailles infranchissables [...]. La traduction ne se contente pas d'être un mariage. Elle doit être un mariage d'amour.

J. Cocteau, *Journal d'un inconnu*

Nous avons choisi d'analyser ce texte calvinien, publié à titre posthume en mai 1990 et traduit en 1991, puisque, parmi les traductions effectuées par Jean-Paul Manganaro, celle-ci permet une analyse quasi exhaustive de la transposition de la langue et du style de Calvino en français. En effet, bien que nous ayons été tentée d'analyser la traduction de *Palomar*, c'est ce recueil d'écrits autobiographiques, très différents les uns des autres, qui nous a donné le plus de pistes de réflexion sur la traduction de la langue italienne en général et de l'écriture calvinienne en particulier. Grâce à ce texte nous pourrions aborder des thématiques comme celles qui concernent le rendu de la souplesse de la structure phrastique italienne en français, ou la transposition du vocabulaire calvinien, parfois excessivement précis, parfois enrichi de termes dialectaux.

Comme cela a été remarqué par la plupart des critiques et comme nous-même nous avons pu le mettre en relief dans le chapitre précédent en abordant l'analyse stylistique des *Villes invisibles*¹, l'écrivain italien est toujours prêt à intervertir l'ordre

¹ § 1.1.3. « Une source intarissable de matériel stylistique »

des éléments syntaxiques pour mettre en relief une certaine unité de la phrase ou pour engendrer la répétition d'un son. De la même manière, il ne cesse d'exploiter les ressources sémantiques que l'italien lui propose. Ainsi, avec l'aisance typique de son écriture (une aisance qui n'est pas immédiate mais qui est le fruit d'un travail rigoureux²), Calvino fait alterner des mots scientifiques et techniques, avec des parlers dialectaux, des langues étrangères. Ces caractéristiques de l'écriture calvinienne peuvent poser certains problèmes au moment du passage d'une langue à une autre. Qui plus est, les opérations de traduction se compliquent – du moins d'après l'auteur, avec qui nous sommes tout à fait en accord – lorsque les idiomes sont aussi proches que ceux de France et d'Italie³. Et, finalement, les difficultés se multiplient lorsqu'on a à faire à des textes autobiographiques...

2.1. DES TEXTES DISPARATES REUNIS PAR LE TRAVAIL DE LA MEMOIRE

2.1.1. Cinq récits autobiographiques

Mis à part ses premiers textes, notamment *Le sentier des nids d'araignée* et *Le corbeau vient le dernier*, dans lesquels Italo Calvino raconte, à travers les aventures de ses personnages, quelques épisodes de sa propre vie durant la période qui s'étend de la Résistance au fascisme, l'écrivain italien a toujours refusé de publier des œuvres autobiographiques⁴. Comme il l'a souvent affirmé, il ne voulait pas parler de lui-même dans ses ouvrages. Toutefois, cette volonté de ne pas dévoiler des aspects de sa vie privée, ne l'a pas empêché de parler de son écriture, et parfois de ses expériences, au cours de

² « J'écris toujours avec effort, je n'ai pas de facilité d'écriture. Mes pages sont pleines de ratures et j'élimine beaucoup. » in Paul Fournel, « Italo Calvino : cahiers d'exercice », *Le Magazine littéraire*, n.220, juin 1985

³ « Tutte le lingue umane hanno qualcosa in comune, anche il finnico e il bantù, ma ce n'è due tra le quali non si può assolutamente stabilire nessuna equivalenza, e sono l'italiano e il francese. » I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, introduzione di C. Milanini, éd. Mondadori, coll. "I Meridiani", 2000, p. 793

⁴ À propos du thème rapport entre Calvino et son autobiographie cf. Mario Barenghi, « Per non contrabbandare elegie. Aspetti dell'autobiografismo calviniano », Actes de la journée d'études *Italo Calvino, le défi au labyrinthe*, éd. Presses Universitaires de Caen, 1998, pp.15-43

nombreux entretiens⁵, ou de s'abandonner à la rédaction de pages plus proprement autobiographiques. Parmi celles-ci, demeurées dans des tiroirs jusqu'à sa mort ou bien publiées dans des revues éparses à des époques différentes, nous souhaiterions citer celles que contient le recueil posthume de *La route de San Giovanni*⁶.

Selon Hector Bianciotti, commentateur de l'ouvrage calvinien pour le quotidien *Le Monde* lors de sa parution en France, à la fin de l'année 1991 :

il est surprenant de voir Calvino appliqué à retrouver dans ces pages certains moments de son existence sous une lumière exacte et dans leur stricte réalité. Et cela étonne d'autant plus que toute son œuvre tend à l'impersonnel, comme si l'aveu des émotions intimes eut été une sorte d'inélégance dans son système : quelque chose de l'ordre de l'enfoui, de l'obscur, du viscéral, en amont de l'impudique⁷

Or, la gestation de cet ouvrage, notamment en ce qui concerne la collecte des textes, fut assez particulière. Pour essayer d'en expliquer la genèse, nous aurons recours aux mots d'Esther Calvino, la femme de l'écrivain qui, dans son introduction au recueil, affirme : « parmi les œuvres en chantier [à la mort de l'écrivain], il y en avait une qui aurait dû être composée d'une série d'«exercices de mémoire». »⁸

C'est en repensant aux œuvres que son mari n'avait pas achevées qu'elle eut l'idée de réunir cinq textes contenus dans une même chemise et de les publier. Un problème demeurait : celui du titre. Comme l'écrivain avait prévu d'intituler cet ouvrage *Passaggi obbligati* (passages forcés) mais que de nombreux textes qui auraient dû compléter le recueil manquaient⁹, la veuve décida de renoncer à l'intitulé choisi par son époux et d'étendre le titre du premier récit, *La Strada di San Giovanni*, au livre entier (titre éponyme).

Telle fut la genèse du texte publié en Italie en 1990 qui, comme Jean Paul Manganaro nous l'a confirmé, « est un recueil qui a été voulu par un éditeur et non pas par l'auteur »¹⁰. D'après ce que le traducteur nous a dit lors de notre entretien avec lui, son opinion est la suivante :

les différents récits n'ont rien à voir les uns avec les autres. C'est un montage presque artificiel de l'édition, alors que chaque récit aurait pu être remodelé dans des contextes différents. Chacun d'eux dans des textes différents. *L'Autobiographie d'un spectateur* pourrait très bien faire partie des *Essais*

⁵ Celui avec Maria Corti demeure le plus célèbre, mais Calvino a souvent été interviewé : par Roland Barthes, par Paul Fournel, par Mario Fusco ainsi que, comme nous le verrons dans la troisième section de ce travail, par Jean Thibaudeau.

⁶ *La route de San Giovanni (La strada di san Giovanni, 1990)*, trad. Jean-Paul Manganaro, éd Seuil, Paris, 1991

⁷ H. Bianciotti, « La mémoire de Palomar », *Le Monde*, 20 décembre 1991

⁸ E. Singer Calvino, *La Route de San Giovanni, op.cit.*, p. 7

⁹ Notamment « Istruzioni per il sosia », « Cuba », « Gli oggetti ».

¹⁰ Cf. Annexes, p.528

Critiques de Calvino ; *De l'opaque* aurait pu sortir en plaquettes numérotées parce qu'il n'est pas 'approchable' par tout le monde.¹¹

Calvino n'ayant pas achevé la rédaction de l'ouvrage, et la succession des récits n'ayant pas été établie par lui, des critères plus ou moins arbitraires ont guidé la composition du présent ouvrage. Cela est également attesté par la succession des textes qui, contrairement à la plupart des ouvrages de cet auteur, ne suit apparemment ni un ordre chronologique (ou du moins pas entièrement), ni un ordre logique.

En effet, si les dates des quatre premiers écrits sont consécutives, le dernier récit, « De l'opaque », qui est le moins strictement lié aux autres et qui est à la fois le plus difficile à classer, fut écrit et publié bien avant ceux qui le précèdent. Par ailleurs, en observant le manuscrit contenu dans l'édition italienne du recueil (cf. image à la page 99) nous remarquons l'absence de ce titre dans la liste dressée par Calvino. L'auteur n'avait donc pas prévu de l'insérer dans cet ouvrage.

Dans le détail (et dans l'ordre), les cinq récits qui composent ce livre sont les suivants : « La strada di San Giovanni » publié pour la première fois dans *Questo e Altro*, en 1962 ; « Autobiografia d'uno spettatore » préface au volume de Federico Fellini *Quattro film*, édité chez Einaudi en 1974 ; « Ricordo d'una battaglia » paru dans le quotidien *Corriere della Sera* le 25 avril 1974 ; « La poubelle agréée » publié dans la revue *Paragone* au mois de février 1977 et « Dall'opaco » paru dans la revue *Adelphiana*, émanation de la maison d'édition Adelphi de Milan, en 1971.

Les dates que nous venons de citer ne nous donnent qu'un aperçu de la progression dans la composition du recueil calvinien en question. Cependant, leur analyse dans un contexte plus ample – celui des publications littéraires de l'écrivain italien – nous a fait découvrir de nombreux éléments qui sont nécessaires à la compréhension du contenu et du style des textes qui composent le livre.

L'écrit sur « La Route de San Giovanni » fut peut-être écrit par Calvino parallèlement à trois autres textes : *La spéculation immobilière*, *Marcovaldo* et *La journée d'un scrutateur*. L'ouvrage chronologiquement ultérieur, « De l'opaque » fut 'anticipé' par les *Tarots* (1969), première version du *Château des destins croisés*, et suivi par *Les villes invisibles* (1972), tandis que les deux suivants – « L'autobiographie d'un spectateur » et le « Souvenir d'une bataille » furent précédés par la rédaction définitive du *Château*. Le cinquième écrit, « La poubelle agréée », fut rédigé dans une

¹¹ Cf. Annexes, p.528

période moins féconde mais qui vit toutefois germer l'un des romans les plus connus de Calvino, *Si par une nuit d'hiver*.

Ces faits rappelés, y a-t-il un lien entre ces récits calviniens et les ouvrages écrits, ou publiés, dans les mêmes années ? Seule l'observation du contenu de chaque texte nous aidera à le découvrir. Et cela de la même manière qu'elle nous a permis de saisir la thématique à la base de ces récits : « la mémoire flirtant avec l'autobiographie »¹².

Le premier récit, *La Route de San Giovanni (La strada di San Giovanni)*, « élabore un moment particulier de l'autobiographie de l'auteur saisie dans de rares instants de proximité avec son père. »¹³ Par cet écrit, l'auteur retrace, à travers le souvenir, une partie de sa vie, passée à San Remo avec ses parents :

Le surgissement des souvenirs est déterminé par les différents éléments qui tour à tour les justifient : la couleur des lieux, les démarches des uns et des autres, la topographie des territoires arpentés ; souvenirs qui s'inscrivent dans la richesse des gestes et des démarches quotidiennement accomplis. Et il y a aussi, intensément ressenti, ce chemin parcouru entre la campagne et la ville, poétiquement analysé et perçu comme un cordon ombilical reliant encore le jeune Calvino aux habitudes familiales et aux ordres hautement impératifs d'un père attaché à ce qu'on appelle les valeurs profondes d'une culture – et qui joue ici en parallèle avec la passion que le père nourrit pour la terre, les ensemencements, les cueillettes. Mais sont dessinées aussi, avec beaucoup de force, les raisons également profondes de désaccord entre le fils et le milieu familial explicitées chez le jeune homme par son désir de la ville quasi lointaine qui semble l'appeler et qui l'oppose au milieu naturel imposé par le père¹⁴.

Le souvenir de San Remo dont parle le traducteur-préfacier pourrait avoir jailli de l'esprit de l'écrivain lorsqu'il était en train de réélaborer *La spéculation immobilière*, un roman ayant pour thème la modification du paysage de la Riviera dans les années cinquante – modification causée par la construction immobilière. Le texte original ayant été rédigé en 1956-57, ce fut lors de la révision pour une publication éditoriale, en 1963, que Calvino a pu avoir l'idée d'écrire ce texte sur sa ville et ses souvenirs familiaux. Malheureusement, cette chronologie reste une supposition : bien que nous en ayons cherché une confirmation à l'intérieur de la correspondance calvinienne¹⁵, les lettres écrites au cours de la décennie 1960-1970 ne nous ont rien dévoilé, sinon que Calvino n'écrit pas un mot à propos de ce texte autobiographique. Mais cette absence pourrait elle-même constituer un indice...

¹² H Bianciotti, « La mémoire de Palomar », *Le Monde*, 20 décembre 1991

¹³ J.-P. Manganaro, *La Route de San Giovanni, op. cit.*, p. I

¹⁴ *Idem*, p.II

¹⁵ I. Calvino, *Lettere, 1940-1985, op. cit.*

L'*Autobiographie d'un spectateur* (*Autobiografia di uno spettatore*), deuxième texte du recueil, rédigé pour un volume consacré au metteur en scène italien F. Fellini, contient une sorte de « narration nostalgique et mélancolique d'une époque révolue, où le cinéma se révélait comme la source d'une grande possibilité de connaissance et d'analyse critique, au même titre que les autres formes de culture... »¹⁶ Calvino y raconte ses évasions imaginaires dans des salles de cinéma où, grâce à la magie du septième art, il pouvait se lancer dans des « voyages aventureux vers des extérieurs encore plus lointains que ceux proposés par les villes de province. Aventures de l'esprit mais aussi de l'action... »¹⁷ :

Il cinema è stato una delle fonti principali della mia formazione. Negli anni Trenta-Quaranta, a Sanremo, andavo al cinema tutti i giorni, a volte anche due volte al giorno. [...] Vedevo soprattutto film americani e francesi. Era l'epoca dei *Lancieri del Bengala*, dell'*Ammutinamento del Bounty*, delle commedie giallo-rosa con Myrna Loy e William Powell, dei *musicals* di Fred Astaire e Ginger Rogers, dei gialli di Charlie Chan e dei film del terrore di Boris Karloff.

[Le cinéma a été l'une des principales sources de ma formation. Pendant les années 1930-1940, à Sanremo, j'allais au cinéma tous les jours, parfois même deux fois par jour. [...] J'allais voir principalement des films américains et français. C'était l'époque des *Trois lanceurs du Bengale* des *Révoltés du Bounty*, des comédies policières et romantiques avec Myrna Loy et William Powell, des *comédies musicales* de Fred Astaire et Ginger Rogers, des policiers de Charlie Chan et des films noirs de Boris Karloff.]¹⁸

Quant au troisième écrit, *Souvenir d'une bataille* (*Ricordo d'una battaglia*), il s'agit d'un texte bref, d'une dizaine de pages, dans lequel Calvino évoque le souvenir d'une matinée de guerre. Ici l'écrivain « travaille le texte à partir de l'ambiguïté même qui peut naître des formes surgissant de la mémoire : l'analyse essaie de repérer [...] les différents écarts qui ont éloigné progressivement le souvenir d'un rendu actuel immédiatement précis des événements. »¹⁹ Les circonstances à la base du souvenir ne sont qu'un prétexte pour de plus amples réflexions sur les procédés de fonctionnement de la mémoire, comme l'illustre l'incipit :

Il n'est pas vrai que je ne me souviens plus de rien, les souvenirs sont encore là, cachés dans la pelote grise du cerveau, dans le sable qui se dépose en un lit humide au fond du torrent des pensées : s'il est vrai que chaque grain de ce sable mental garde fixé un moment de la vue de telle sorte qu'il ne puisse plus l'effacer, mais qu'il est enterré sous des milliards et des milliards d'autres grains. J'essaie de ramener à la surface une journée, un matin, une heure entre l'obscurité et la lumière à l'éclosion de cette journée²⁰.

¹⁶J.-P. Manganaro, *La Route de San Giovanni*, op. cit., p. I

¹⁷ *Idem*

¹⁸Témoignage de I. Calvino paru dans le quotidien *Il Messaggero*, le 19 juin 1984, publié dans la Présentation de *La Strada di San Giovanni*, pp. VIII – IX. C'est nous qui traduisons.

¹⁹ J.-P. Manganaro, *La Route de San Giovanni*, op. cit., p. II

²⁰ I. Calvino, « Souvenir d'une bataille », op. cit., p. 95

Durant ces années, Calvino rédige *Le Château des destins croisés*. Or, si ce recueil n'a probablement rien à voir avec l'« Autobiographie d'un spectateur », il est possible de supposer une liaison entre le *Château* et le « Souvenir ». En effet, dans les deux cas, la réalité décrite n'est qu'un prétexte pour des méditations respectivement sur les mécanismes de l'écriture et sur ceux de la mémoire.

Si la mémoire et ses fonctionnements sont le sujet véritable de l'écrit que nous venons de rappeler, le texte suivant, *La poubelle agréée* (idem en italien), développe une longue digression ayant pour point de départ l'agrément des poubelles et des ordures ménagères en France. Ce phénomène, vu et vécu par l'écrivain en personne de 1967 jusqu'en 1980 (années pendant lesquelles il vécut à Paris avec sa famille), le frappa tellement qu'il fut poussé à le mettre en lumière et à le transmettre à la postérité, par le truchement de son écriture :

Parmi les soins du ménage, l'unique dont je m'acquitte avec une certaine compétence et quelque satisfaction c'est celui de sortir la poubelle. L'opération se divise en plusieurs phases... [...]

Ce n'est pas par hasard que la dénomination exacte de ce genre de réceptacle [...] est *poubelle agréée**, c'est-à-dire boîte à ordures appréciée, approuvée, acceptée (sous-entendu : par les règlements de la préfecture et par l'autorité qui en eux s'extériorise et qui s'intériorise dans les consciences des individus singuliers comme fondement du contrat social et des convenances du savoir-vivre.²¹

Bien qu'il ne paraisse pas étroitement lié aux écrits qui le précèdent – car il ne récupère pas un souvenir du passé mais il décrit des situations contemporaines de l'écriture – ce texte présente un point en commun avec les autres. Le traducteur lui-même a expliqué ce lien lors de la présentation de l'ouvrage calvinien :

[*La poubelle agréée*] rejoint les autres récits dans la grande métaphore finale qui rend compte de la manière dont s'élabore l'écriture de l'artiste ; manducation et digestion, c'est-à-dire la description de la série de passages à travers lesquels chacun de nous, et plus particulièrement l'artiste crée des formes nouvelles qui s'intègrent aux plus anciennes.²²

Ce texte n'est pas sans évoquer les expériences des membres de l'Ou.Li.Po. Calvino part de l'expression '*poubelle agréée*' et se lance dans un exercice linguistique et mnémorique ayant pour but d'illustrer l'importance de la poubelle dans sa vie, dans notre vie...

Le dernier écrit, *De l'opaque (Dall'opaco)*, est à la fois le plus complexe, le plus philosophique et, par conséquent, le moins immédiat de tous les ouvrages calviniens. Ce chef d'œuvre composé par l'écrivain ligurien développe le même parcours expressif que

²¹ I. Calvino, « La poubelle agréée », *op. cit.*, pp. 113-118

²² J.-P. Manganaro, *La Route de San Giovanni*, *op. cit.*, p. IV

celui qui régit le *Souvenir d'une bataille* : «une mémoire hypersensorielle rejoint l'instant maximal d'abstraction et d'intellectualité en ne recréant pas des effets de réel, mais en suivant une pensée (et une écriture) qui élabore la clarté de son dessein sans oublier que cette clarté nécessite la mise en jeu constante de l'«opaque», de l'opacité. »²³ Encore une fois, il s'agit d'un texte bref – d'une douzaine de pages – qui se base sur un exercice de mémoire. Mais cette fois-ci, comme l'a justement observé Mario Boselli²⁴, le récit ne fait aucune référence à des faits ou à des personnages du monde quotidien ou historique, même pas de manière indirecte. À la différence de tous les autres ouvrages calviniens, ce dernier récit se fonde sur les observations d'un 'moi' hypothétique qui parle à lui-même et se comporte comme s'il était le premier et le dernier habitant de l'univers. Ces procédés seront exploités et approfondis d'une manière similaire dans l'ouvrage objet du premier chapitre de cette section, *Les Villes invisibles*. Ces deux textes publiés à un an d'intervalle, nous paraissent également liés par leur rapport à l'espace (les villes/ le monde), ainsi que par la raréfaction lexicale qui les caractérise.

2.1.2. Écrits différents, différentes écritures

La variété des situations décrites dans les récits qui composent *La route de San Giovanni* ainsi que la volonté de Calvino de « fuir les 'sensations indéterminées' »²⁵ font en sorte que le style de chaque récit diffère de celui qui le précède et de celui qui le suit. Ces divergences stylistiques ont sans doute rendu la transposition de cet ouvrage un travail remarquablement complexe.

Comme J.-P. Manganaro nous l'a exposé en décembre 1998 lorsque nous avons eu l'opportunité de nous entretenir avec lui, en lisant et ensuite en traduisant *La Route de San Giovanni*, il a eu le sentiment qu'il s'agissait d'un ouvrage hétérogène :

Dans *La route de San Giovanni* vous sentez bien que vous passez d'un texte purement narratif et qui a une espèce de manière lisse de raconter – par exemple, le premier texte est celui des souvenirs paternels – aux *Mémoires d'un spectateur* qui mélange beaucoup de choses, mais qui, en fait, essaie de faire un essai ; jusqu'à ce texte extrêmement contrasté qui est très, très beau, profondément beau, qui est *De l'opaque*. D'où le mal intérieur de ce petit volume qui est le résultat d'une 'accozzaglia' – dirait-on en italien – de choix. [...] ²⁶

²³ J.-P. Manganaro, *La Route de San Giovanni*, op.cit., p. IV

²⁴ Mario Boselli, « L'immaginazione logica », *Nuova Corrente*, XXXIX (1992), pp. 155-168

²⁵ H. Bianciotti, « La mémoire de Palomar », *Le Monde*, 20 décembre 1991

²⁶ Cf. Annexes, p.528

C'est en travaillant à la transposition de ce recueil que le traducteur, premier vrai lecteur de cet ouvrage de Calvino²⁷, a pu saisir les écarts entre les cinq récits qui composent ce livre posthume et qui concernent en premier lieu les caractéristiques stylistiques de chaque texte. En effet, les 'chapitres' de ce livre sont très différents les uns des autres, en particulier du point de vue de la forme et du style. Par exemple, l'écrit sur San Giovanni (le quartier de San Remo où Calvino vécut pendant son enfance) est, comme nous l'a dit J.-P. Manganaro, un « texte purement narratif », une simple évocation des souvenirs de l'enfance de l'auteur. Il s'agit d'un texte autobiographique, le seul où l'auteur parle ouvertement de sa vie privée, de ses sentiments d'adolescent²⁸, de la vie en famille et, pour la première fois d'une manière explicite²⁹, de son père.

Ici l'éclosion du souvenir va de pair avec l'apparition des particularités stylistiques et linguistiques qui se manifestent en premier lieu sous la forme d'expressions dialectales, comme par exemple pour le mot 'beudo', un terme issu du dialecte ligurien qui revient trois fois dans la première page du recueil et qui se répète d'une manière régulière tout au long de l'évocation. Signalons également les 'cannicci', de la page 11, le 'magaiu' de la page 21, ou bien les phrases entièrement en dialecte, comme 'semmu careghi ancaei' ou 'mi digu c'a va a cioeve' (page 19).

D'après Vittorio Coletti³⁰, Calvino emploie souvent l'italien régional et familier en tant que langue de la réalité, l'opposant à la langue soutenue des passages plus abstraits. Ainsi, le répertoire philologique idiomatique se réfugie dans la langue de l'enfance. Et P.V. Mengaldo le confirme :

se prendiamo in mano i racconti contemporanei o (di poco) successivi [al *Sentiero*] ci accorgiamo di quanto frequentemente la lingua del narratore assuma su di sé tratti dialettali-popolari che ci parrebbero dover caratterizzare – e di fatto spesso caratterizzano – il parlato familiare e informale [...].

(Si nous prenons en main les récits contemporains ou ceux qui suivent (de peu) [le *Sentier*] nous nous apercevons que la langue du narrateur assume sur elle-même des traits dialectaux-populaires qui nous paraîtraient devoir caractériser – et qui de fait souvent caractérisent – la langue familiale et informelle [...])³¹

²⁷ « ...si legge veramente un autore solo quando lo si traduce, o si confronta il testo con una traduzione, o si paragonano versioni in lingue diverse. » I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, op. cit., p. 760

²⁸ « Il n'y a donc que le premier texte qui, par son sujet, soit apparemment conforme à la tradition de l'autobiographie puisqu'il évoque la maison familiale, la ville de l'enfance, une route ensoleillée et des habitudes domestiques. » C. Imberty « D'un souvenir d'enfance de Calvino », *Chroniques italiennes*, n. 63/64, 2000, p.384.

²⁹ Comme le confirme l'étude de C. Imberty, « D'un souvenir d'enfance d'Italo Calvino », in *Chroniques italiennes*, n. 63/64, la figure paternelle était déjà présente dans le *Baron perché*. Mais le lien entre le père de Côme et celui de l'auteur était beaucoup moins évident.

³⁰ V. Coletti, « Calvino : la fine del dialetto », in *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, éd. Einaudi, Turin, coll. « Piccola Biblioteca Einaudi », 1993, p. 355

³¹ P. V. Mengaldo, « Aspetti della lingua di Calvino », op. cit., pp. 235-236 – Notre traduction.

Bien qu'ils aient été publiés dans les années 1990, les récits contenus dans ce recueil ont été écrits autour des années 1960-1970, peu de temps après la publication du *Sentier*. Le premier écrit (*La Route de San Giovanni*), a été composé en 1963. De plus, selon P. V. Mengaldo le « parlato familiare », le langage de la famille (celui du souvenir de l'enfance à San Remo) est toujours caractérisée par une langue dialectale et populaire.

Ce dialecte se présente à l'intérieur du dernier récit, « De l'opaque » non pas en tant que verbalisation d'images d'une enfance enfermée dans la mémoire, mais comme langue de réflexion, de spéculation sur le monde et ses mystères. L'opposition entre l'opacité et la transparence du monde, entre l'absence de lumière et la clarté du soleil, est exprimée à travers des mots-clés issus des parlers du ponant de la Ligurie tels que 'ubagu' et 'abrigu'.

On appelle « opaque » – dans mon dialecte : « ubagu » – les lieux où le soleil ne donne pas – en langue courante, selon une locution plus recherchée : « au nord » ; – tandis que le lieu ensoleillé est dit « exposé au midi », ou « ensoleillé » – « abrigu » en dialecte.³²

Le contraste entre les deux termes antonymiques est d'autant mieux mis en relief qu'il s'agit de mots difficiles à comprendre, même pour un locuteur de langue italienne. C'est l'auteur lui-même qui a expliqué le sens de ce procédé à la première traductrice du texte, Danièle Sallenave³³, lorsqu'elle s'apprêtait à le transposer en français, au mois de septembre 1976 :

L'ultima parte del testo è – quasi direi – un esercizio di vocabolario. APRICO e OPACO (nel senso di *ubac*) sono voci molto rare, che in Italia parlando nessuno usa più: *aprico* esiste solo in poesia; *opaco* nessun italiano sa che può avere anche quel significato.

[La dernière partie du texte est – presque, dirais-je – un exercice de vocabulaire. APRICO et OPACO (dans le sens d'*ubac*) sont des vocables très rares, qu'en Italie personne n'utilise plus en parlant : *aprico* existe uniquement en poésie ; quant à *opaco* personne ne sait qu'il peut avoir également cette signification-là.]³⁴

La critique calvinienne n'a pas pu ne pas remarquer l'importance de cet ouvrage qui se révèle en ce qui concerne le rapport de Calvino avec la langue. Ainsi, P. V. Mengaldo souligne que :

Dall'opaco offre, a mio parere, una parlante sintesi retrospettiva dell'atteggiamento di Calvino verso il dialetto. Trascinando, per allontanarlo ed esorcizzarlo, il vitale nel raziocinante, lo scrittore "cita", traduce, definisce, illustra infine trasforma in categorie saggistiche la coppia antonimica ligure *ubagu/abrigu*, per finire così: " 'Dint'ubagu', dal fondo dell'opaco io scrivo, ricostruendo la mappa d'un aprico che è solo un verificabile assioma per i calcoli della memoria, il

³² I. Calvino, « De l'opaque », *op. cit.*, p. 169

³³ La première traduction de « Dall'opaco » fut publiée dans la revue *Digraphe* au mois de décembre 1976. Pour plus de renseignements sur ce texte cf. notre Bibliographie.

³⁴ I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, *op. cit.*, p. 1322 – Entre parenthèse, notre traduction

luogo geometrico dell'io, ecc.» e il titolo si guarda bene dal dare nuda, ma traduce la pregnante espressione dialettale »

[*Dall'opaco* offre, à mon avis, une synthèse rétrospective parlante de l'attitude de Calvino envers le dialecte. En traînant, afin de l'éloigner et de l'exorciser, l'aspect vital dans le raisonnement, l'écrivain « cite », traduit, définit, illustre et finalement transforme en des catégories d'essais le couple antonymique ligurien *ubagu/abrigu* pour terminer ainsi : « 'Dint'ubagu', du fond de l'opaque j'écris, en reconstruisant la carte d'un ensoleillé qui n'est qu'un axiome invérifiable pour les calculs de la mémoire, le lieu géométrique du moi, etc.» et le titre se défend de la donner telle quelle, mais au contraire il traduit la prégnante expression dialectale.]³⁵

Dans d'autres occasions, des mot plus techniques ou issus d'un champ lexical plus spécifique se présentent à l'intérieur de la narration. C'est le cas des noms de plantes que le père du narrateur – personnage principal du premier récit – cultive dans son potager : la 'chayote' et les 'figues fleurs', dont nous rencontrerons les noms dans la section consacrée aux notes du traducteur, en sont deux exemples.

Or, si nous revenons au souvenir, nous nous apercevons qu'il entraîne d'autres conséquences au niveau de la langue, dont la dilatation des énoncés.

Dans des textes tels que « La Route de San Giovanni », « Souvenir d'une bataille », « De l'opaque », il arrive que le phrasé calvinien – d'habitude simple et clair, « concret et concis »³⁶, – s'allonge, se détende, quand les parcours du flux narratif suivent les méandres de la mémoire ou de la spéculation philosophique. Ainsi, bien que l'auteur ligurien ne rende pas le fameux *stream of consciousness* dont Joyce a donné les illustrations les plus remarquables, les lecteurs calviniens se retrouvent face à des phrases dont la longueur est comparable à celle des périodes joyciennes. L'extrait qui suit, tiré du « Ricordo di una battaglia » en atteste :

Invece adesso che, passati quasi trent'anni, ho finalmente deciso di tirare a riva le reti dei ricordi e vedere cosa c'è dentro, eccomi qui ad annaspate nel buio, come se il mattino non volesse più cominciare, come se non riuscissi a spicciare gli occhi dal sonno, e proprio questa imprecisione magari è il segno che il ricordo è preciso, quel che ora mi sembra mezzo cancellato lo era anche allora, quel mattino la sveglia era stata alle quattro, e subito il distacco di Olmo era in marcia giù per il bosco nel buio, quasi di corsa per scorciatoie che non vedi dove metti il piede, forse non sono sentieri ma solo dirupi, letti di rigagnoli secchi invasi da rovi e da felci, sassi lisci su cui scivolano le scarpe chiodate, e qui siamo ancora all'inizio della marcia d'avvicinamento, così come ora è una marcia d'avvicinamento nella memoria che sto cercando di compiere sulla traccia di frananti ricordi, non ricordi visivi perché era una notte senza luna né stelle, ricordi del corpo franato nel buio, con la mezza gavetta di castagne nello stomaco che non riescono a dare calore ma solo a pesare come un'acida manciata di ghiaia che s'insacca e sobbalza, con il peso della cassetta di munizioni del mitragliatore che mi

³⁵ P.V. Mengaldo, « Aspetti della lingua di Calvino », *op. cit.*, p. 240 – Notre traduction

³⁶ cf. V. Coletti, « Calvino e l'italiano 'concreto' e 'preciso' », *Italo Calvino, la letteratura, la scienza e la città*, *op. cit.*, pp. 37-43

sbatte sulle spalle e ogni volta che il piede mi manca rischia di sbilanciarmi in una caduta a faccia per terra o di rovesciarmi all'indietro, di schiena contro le pietre.³⁷

Cette longue phrase s'étend sur plus d'une page ; elle se déploie en suivant les mouvements de la mémoire, sur le parcours tracé par les souvenirs³⁸. Dans les sections qui suivent, nous observerons si ces passages peuvent poser des problèmes au moment de la transposition de l'italien en français. Ici la langue du traducteur a pu s'adapter en reprenant fidèlement l'allure du texte de départ. Nous aurons l'occasion de voir de quelle manière cela s'est opéré dans la section 2.2.2.1, où nous nous consacrerons à l'étude de la transposition – ou mieux de l'adaptation – de la structure phrastique de la langue cible à celle de la langue source.

Comme M. Kundera le remarquait dans ses *Testaments trahis*³⁹ et comme H. Meschonnic l'a observé en analysant un extrait de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* dans son dernier ouvrage, *Poétique du traduire*⁴⁰, le sens d'une œuvre passe nécessairement à travers son rythme et, pour que les traductions de l'œuvre soient bonnes, les professionnels qui la transposent doivent également respecter ce rythme, lui être « fidèles ».

Cependant, le passage d'une langue à une autre peut parfois entraîner des modifications que le traducteur n'est pas en mesure d'éviter, comme celles qui ont lieu au niveau de la structure générale de l'ouvrage traduit (dans le cas de la modification du périphrase, nous pourrions citer l'insertion des notes du traducteur) ou celles qui modifient la disposition de la phrase. Dans ce cas-là, contrairement à ce que les 'lois' de la traduction lui imposent⁴¹, le professionnel de la traduction sort de son anonymat et montre ses interventions aux lecteurs.

³⁷ I. Calvino, *Ricordo di una battaglia*, in *La Strada di San Giovanni*, pp.59-60

³⁸ «Il n'est pas vrai que je ne me souviens plus de rien, les souvenirs sont encore là, cachés dans la pelote grise du cerveau, dans le sable qui se dépose en un lit humide au fond du torrent des pensées [...]. J'essaie de ramener à la surface une journée, un matin, une heure entre l'obscurité et la lumière à l'éclosion de cette journée. » I. Calvino, *Souvenir d'une bataille*, in *La Route de San Giovanni*, p. 95

³⁹ M. Kundera, *Testaments trahis*, *op.cit.*, p. 139

⁴⁰ H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, *op. cit.*, pp. 215-221

⁴¹ L. Venuti, *L'invisibilità del traduttore*, Armando Editore, 1999.

2.2. TRADUCTION ET VARIATIONS MACRO- ET MICRO-STRUCTURALES

À partir du moment où une œuvre change de langue en passant par l'écriture, l'esprit et la culture d'une personne autre que l'auteur, les traces de ce passage se déposent sur les pages transposées en tant que marques d'une altération.

L'analyse de la *Route de San Giovanni* montre que celle de J.-P. Manganaro est une transposition fidèle au texte de départ, qui en respecte toutes les caractéristiques et les particularités, au point qu'elle parvient à 'forcer' la langue/culture cible en y introduisant des particularités de la langue/culture source.

Cette attitude du traducteur, qui se matérialise ici par l'ajout des notes en bas de page et par la modification de la structure de la langue d'accueil, ne peut pas ne pas avoir des répercussions au niveau de la structure de l'ouvrage.

2.2.1. La structure paratextuelle : la note du traducteur

La note du traducteur est une donnée dont l'importance à l'intérieur d'un livre traduit n'est pas à sous-estimer. Aimée ou méprisée par les traducteurs et les 'traductologues' qui débattent sans cesse de son utilité et de ses conséquences, elle se révèle être un de ces éléments qui agissent sur la structure des ouvrages littéraires en la modifiant pour toujours.

Afin d'entendre la signification et l'importance des notes du traducteur essayons d'abord de les définir. D'après Gérard Genette, une note est :

énoncé de longueur variable (un mot suffit) relatif à un segment plus ou moins déterminé du texte, et toujours disposé soit en regard soit en référence à ce segment. Le caractère toujours partiel du texte de référence, et par conséquent le caractère toujours local de l'énoncé porté en note me semble le trait formel le plus distinctif de cet élément de paratexte.⁴²

La note est à classer parmi les éléments du 'paratexte' – c'est-à-dire les éléments qui demeurent en marge, à côté du texte. Or, les notes peuvent occuper des positions typographiques différentes à l'intérieur du texte : elles peuvent être en bas de page (*infrapaginales*), en marge du texte (*marginales*), à la fin d'un chapitre, à la fin du volume.

⁴² G. Genette, *Seuils*, Paris, éd. Seuil 1987, rééd. 2002, p. 321

On peut aussi réserver au texte la « belle page » de droite, et placer les notes en regard sur la page de gauche [...] Rien n'interdit enfin de faire coexister en un même livre plusieurs systèmes : notes brèves en bas de page, plus détaillées en fin de chapitre ou de volume, et, très souvent, dans les éditions savantes, notes de l'auteur en bas de page, notes de l'éditeur en fin de volume.⁴³

Par ailleurs, les notes peuvent être rédigées par plusieurs destinataires⁴⁴ : l'auteur (N.d.A., ou note *auctoriale*), le sujet – fictif ou réel – de l'ouvrage (note *actoriale*), la rédaction – s'il s'agit d'un journal – (N.d.R., ou note de la rédaction), l'éditeur (N.d.E., ou note *éditoriale*) ou le traducteur (N.d.T.). Aux différentes spécifications correspondent des fonctions différentes à l'intérieur du texte. La note rédigée par l'auteur peut servir à expliquer un mot ou une expression, ajouter des informations supplémentaires, pour la traduction des mots ou des phrases écrites en langue étrangère. Elle peut aussi contenir un commentaire. Quant à la note du traducteur, il s'agit d'un élément qui consiste en :

un paratexte allographe, c'est-à-dire écrit par un tiers qui n'est donc ni l'auteur ni un sujet/personnage du livre (je passe sur le cas très particulier des traductions actoriales, comme chez Nabokov, Beckett, etc., qui peuvent donner lieu à des notes du traducteur qui soient en même temps des notes d'auteur). Elle n'apparaît que dans des textes traduits, c'est-à-dire écrits dans une langue autre que celle de l'original.⁴⁵

D'après ce que nous lisons dans l'édition italienne de la *Terminologie de la traduction* de Jean Delisle, toute note du traducteur, ou N.d.T., correspond à une « note que le traducteur ajoute au texte traduit pour fournir des informations qu'il considère utiles pour les destinataires »⁴⁶.

Mais pourquoi le traducteur serait-il obligé d'ajouter des informations ? Et de quel type ? Comme l'écrit J. Henry, la note est « le fait de ce tiers dont la tâche est de restituer l'œuvre première dans un contexte linguistique, culturel, géographique, voire temporel, second. »⁴⁷ Il y a insertion de cet élément lorsque la personne qui transpose doit traduire des passages qui peuvent représenter des obstacles au moment de la lecture du texte traduit.

Au moment du passage d'une langue à l'autre, le traducteur se retrouve souvent confronté à des problèmes d'ordre lexical plus ou moins importants : ils vont de la transposition d'une expression ou d'un terme simple et très connu en langue de départ n'ayant pas, pour des raisons culturelles, d'équivalents en langue d'arrivée, à la

⁴³ G. Genette, *Seuils*, *op.cit.*, p. 322-323

⁴⁴ Nous utilisons ici la terminologie adoptée par G. Genette dans *Seuils*.

⁴⁵ J. Henry, « De l'érudition à l'échec : la note du traducteur », *Meta*, XLV, 2, 2000, p.230

⁴⁶ J. Delisle, H. Lee-Jahnke, M. C. Cormier, *Terminologia della traduzione*, par M. Ulrych., trad. de C. Falbo et M.T. Musacchio, éd Hoepli, Milan, 2002, p. 109 (Notre traduction)

⁴⁷ J. Henry, *op.cit.*, p.230

traduction de mots et/ou expressions qui étaient déjà incompréhensibles pour le lecteur du texte original, et ainsi de suite.

Dans ces cas et dans bien d'autres encore, la résolution de ces difficultés « lexicoculturelles »⁴⁸ peut conduire à l'insertion d'une note. C'est ainsi que le désir de ne pas effacer des particularités du texte source, aussi bien que, croyons-nous, le respect envers l'œuvre, l'écrivain et la culture de l'ouvrage de départ, peuvent obliger le médiateur à sortir de son anonymat et à se révéler au public et aux lecteurs du texte traduit :

Le note del traduttore, poste in genere a piè di pagina, spesso si riferiscono a *enunciati*, fatti culturali o usi e costumi giudicati intraducibili o considerati sconosciuti ai *destinatari* della *traduzione*. Alcune note si presentano come giustificazione delle scelte operate dal traduttore, altre mettono in evidenza particolarità del *testo di partenza*.⁴⁹

Placées en bas de page, celles-ci se posent comme explications extérieures à l'œuvre et par conséquent, elles permettent au traducteur de maintenir des énoncés opaques à l'intérieur de la diégèse du texte traduit. Le résultat des notes serait donc de justifier certains choix du traducteur, ou de mettre en relief des particularités du texte source.

Toutefois, les exégètes soulignent qu'une surabondance de notes peut 'déranger' la lecture d'un livre en interrompant la continuité du flux narratif, surtout lorsqu'il s'agit d'œuvres de fiction – et plus particulièrement de romans.

En outre, la présence des notes peut être reprochée par ceux qui considèrent ces dernières comme une démonstration des limites de la traduction, voire de la paresse (de l'incompétence) du traducteur, ainsi que par ceux qui pensent qu'il ne faut jamais rien ajouter au texte de départ. Et des critiques féroces proviennent également de ces chercheurs et lecteurs qui trouvent que l'adjonction d'une note enfreint la règle de la transparence du traducteur. En effet, si le traducteur est censé être le serviteur invisible de l'auteur, l'insertion de la note le rend visible, personnel ; ou, ce qui est encore pire, elle le rend co-auteur du texte, ré-écrivain.

Pour ces motifs, la posture du traducteur est assez 'codifiée' : lorsqu'il entend insérer une note, le professionnel sait qu'il doit toujours tenir compte du lecteur de son

⁴⁸ F. Antoine, « Traduire les titres de la presse : humour et lexicoculture », cité par J. Henry « De l'érudition à l'échec : la note du traducteur », *Meta*, XLV, 2, 2000, p.235

⁴⁹ J. Delisle, H. Lee-Jahnke, M. C. Cormier, *Terminologia della traduzione*, sous la direction de M. Ulrych., trad. de C. Falbo et M.T. Musacchio, éd Hoepli, Milan, 2002, p. 109 [« Placées généralement en bas de page, les notes du traducteur se réfèrent souvent à des énoncés, faits culturels ou us et coutumes jugés intraduisibles ou inconnus aux destinataires de la traduction. Quelques notes se présentent comme une justification des choix opérés par le traducteur ; d'autres mettent en relief des particularités du texte de départ]

texte. En effet, tout médiateur sait que sa traduction est liée au lecteur/récepteur de l'ouvrage. Par conséquent :

il sera vraisemblablement inutile d'explicitier des termes comme « *solicitor* » ou « *Lord Chancellor* » à l'intention d'un juriste français, même non-spécialiste de droit anglo-saxon, alors que si le texte considéré est un article de journal (de la presse quotidienne, par exemple), il faudra peut-être, en fonction des informations fournies ou non par le co-texte, les éclairer.⁵⁰

Dans le cas de la traduction littéraire, les problèmes augmentent parce que la figure du lecteur du texte littéraire n'est pas précisément définie. Si, en rédigeant son ouvrage, l'auteur « postule un lecteur ayant la même langue maternelle que lui et partageant avec lui un savoir encyclopédique découlant de la fréquentation du même univers »⁵¹, le traducteur, lui, vise un lecteur qui appartient à un univers culturel et linguistique différent de celui de l'auteur. Il devra :

choisir tantôt d'explicitier, par différents moyens, dont la N.d.T., tantôt de laisser au texte proposé à son lecteur une part d'ombre et d'étrange, tantôt de gommer l'altérité, en « naturalisant » ou « acclimatant » l'œuvre.⁵²

Ce sera donc au traducteur d'évaluer quelle solution est la plus appropriée pour son lectorat et de choisir sa tactique, sa stratégie, d'après les lecteurs potentiels.

Compte tenu de l'importance du jugement des 'utilisateurs' de la note et du moment où nous souhaiterions essayer de vérifier la véridicité du lieu commun qui veut que les sourciers soient pour les notes et les ciblistes contre, avant d'analyser les notes insérées dans les ouvrages traduits par J.-P. Manganaro, apprenons ce que le médiateur calvinien et ses confrères pensent de cet 'instrument' du traducteur.

2.2.2.1. L'avis des professionnels

Parmi les critiques de la traduction ayant manifesté leur avis au sujet des notes, Peter Newmark, auteur du texte *Approaches to translation*, affirme : « se si accetta il principio dell'universalità dello spirito umano, [le trascrizioni] sono tutte dimostrazioni di una certa incompetenza del traduttore. »⁵³ Cette affirmation est partiellement partagée par

⁵⁰ J. Henry, *op.cit.*, p.236

⁵¹ *Idem*, p.237.

⁵² *Ibid.*

⁵³ P. Newmark, *La traduzione: problemi e metodi. Teoria pratica di un lavoro difficile e di incompleta responsabilità*, éd. Garzanti, 1988, p.253. (« si l'on accepte le principe de l'universalité de l'esprit humain, les transcriptions sont des preuves d'une certaine incompétence du traducteur ». Notre traduction.)

Mario Fusco, réviseur des ouvrages calviniens récemment réédités aux éditions du Seuil, qui se déclare tout à fait opposé aux notes en bas de page :

Personnellement je trouve que ça défigure le texte et, donc, j'essaie systématiquement de ne pas en mettre. Par conséquent, si on n'en met pas, il faut trouver autre chose, donner une explication, mais il ne faut pas non plus alourdir le texte...⁵⁴

Deux autres théoriciens, J.-L. Cordonnier et T. Hermans, cités par J. Delisle dans sa *Terminologie de la traduction*, sont d'un avis contraire. Pour le premier, la note en bas de page donnerait au traducteur la possibilité de fournir des informations au destinataire sur la culture de l'Autre⁵⁵ ; pour le second, elle ferait entendre la voix du traducteur qui est, à son avis, co-producteur du discours du texte qu'il traduit⁵⁶.

En ce qui concerne Georges Mounin, la préface à son ouvrage *Problèmes théoriques de la traduction* rédigée par Dominique Aury, nous paraît illustrer son opinion :

... quand on aura traduit le *scone* écossais et le *muffin* anglais par petit pain, on n'aura rien traduit du tout. Alors que faire ? Mettre une note en bas de page, avec description, recette de fabrication et mode d'emploi ? La note en bas de page est la honte du traducteur.⁵⁷

Quant à J.-R. Ladmiral, nous avons pu connaître son point de vue à partir de son *Traduire : théorèmes pour la traduction*. Ici, il cite la préface qu'il avait écrite pour une de ses traductions de l'allemand, une « contribution à la 'linguistique inductive de la traduction' »⁵⁸:

Cette préface a une double fonction, d'où son ampleur. Elle est à la fois une présentation philosophique de J. Habermans au public français et une « préface du traducteur » ; seul, ce second aspect entre en ligne de compte ici. Nous y avons concentré la substance des habituelles notes du traducteur (*N.d.T.*), qui dès lors pouvaient être réduites à presque rien. Cette solution de la préface, que nous avons adoptée, nous apparaît bien meilleure pour la lisibilité du texte-cible dont, ainsi, la lecture n'est pas interrompue par des renvois répétés en bas de page. Quant au principe même des notes du traducteur, concentrées ou non en une préface (voire intégrées dans le texte lui-même, comme nous allons en suggérer la solution), il faut bien dire qu'elles sont indispensables – sauf à ignorer délibérément les discrédances linguistiques et périlinguistiques, pourtant bien réelles, existant entre le texte-source produit au sein d'une culture autre et le texte-cible qu'est en mesure d'élaborer un traducteur pour son nouveau public.⁵⁹

En tant que « préface du traducteur », l'extrait que nous venons de citer permet à J.-R. Ladmiral de justifier les procédés qu'il a adoptés au moment de la traduction du texte en question (le positionnement des notes au début de l'ouvrage). En même temps, le

⁵⁴ cf. Annexes, p.541

⁵⁵ J. Delisle, H. Lee-Jahnke, M. C. Cormier, *Terminologia della traduzione*, sous la direction de M. Ulrych., trad. de C. Falbo et M.T. Musacchio, éd Hoepli, Milan, 2002, p.110

⁵⁶ *Idem*

⁵⁷ D. Aury, Préface de G. Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, Paris, 1963, p.X

⁵⁸ J.-R. Ladmiral, *op.cit.*, p. 216

⁵⁹ *Idem*, p. 217 (c'est nous qui avons souligné certains passages)

passage s'offre en tant que lieu privilégié pour l'énonciation de la théorie de l'«écrivain» sur les *N.d.T.* Ce théoricien-traducteur se déclare donc favorable aux notes, qui lui paraissent le seul moyen possible pour combler les vides, les écarts existant entre des langues et cultures différentes – pour proches ou éloignées qu'elles soient. Les notes du traducteur peuvent, à son avis, être placées en bas de page ou anticipées dans une préface afin d'éviter l'interruption de la lecture mais elles sont, en tout cas une sorte de condition *sine qua non* de la traduction. Et non pas, dit-il, comme l'écrit D.Aury, «la honte du traducteur» :

Ces écarts entre deux langues-cultures ne peuvent pas être comblés magiquement et, contrairement à ce que dit (avec trop d'humilité) Dominique Aury dans sa préface aux *Problèmes théoriques de la traduction*, il n'y a pas lieu de voir dans ces notes « la honte du traducteur » (G. Mounin, 1963, p.IX). Mais, bien sûr, il y a des limites à respecter.⁶⁰

Une dernière remarque : selon J.-R. Ladamiral, le traducteur peut choisir la position de ses notes assez librement, mais celles-ci doivent être insérées en respectant des limites, qui, nous pouvons aisément le deviner, sont celles de la lisibilité du texte traduit.

Il nous semble donc que les avis des 'ciblistes' sont assez divergents : J.-R. Ladamiral et G. Mounin ont des opinions opposées au sujet des notes. En ce qui concerne le traducteur calvinien J.-P. Manganaro, son opinion peut être synthétisée dans la citation qui suit :

Le débat est très ancien et très vieux. Il est vrai que mettre trop de notes, c'est un peu agaçant. Voltaire prévoyait des notes et des notes et des notes, ce qui fait une espèce de méta-traduction, enfin, qui n'a plus de sens. Il en faut certaines. C'est souvent l'éditeur qui les souhaite. Il ne peut pas les imposer mais il les mettra. [...] La note fait comprendre mieux quelque chose.⁶¹

Selon ce médiateur calvinien, « il ne faut pas croire aux écritures démocratiques des écrivains et au fait qu'on puisse lire parfaitement n'importe quelle page »⁶². Si un auteur choisit des mots ou des expressions complexes afin que ses lecteurs ne les comprennent pas, ces expressions ne devront pas être expliquées au lecteur du texte-cible. C'est pour cette raison, comme il nous l'a dit lui-même, que l'ensemble des difficultés rencontrées à l'intérieur d'un ouvrage ne sont pas à traduire :

Lorsque Calvino écrit des mots difficiles, d'ailleurs ce ne sont pas des mots difficiles, ce sont des expressions très particulières qui appartiennent à une aire linguistique. Si vous ouvrez un livre de Gadda, vous trouverez deux millions de mots difficiles, il n'est pas question de les expliquer. Il y a, lorsqu'il s'agit d'un mot difficile, des mots difficiles en français aussi : on met des mots difficiles en français. Si le lecteur veut lire Gadda, il doit quand même comprendre que certains

⁶⁰ J.-R. Ladamiral, *op.cit.*, p. 217

⁶¹ Cf. Annexes, p. 534

⁶² *Idem*, p.528

mots chez Gadda ne sont pas compréhensibles immédiatement, qu'il faut peut-être un dictionnaire. Il faut aller chercher la signification de certains mots.

[...] Le problème se pose vraiment pour Gadda parce que certaines fois la phrase est tellement complexe qu'on ne comprend pas où elle va dire quelque chose [sic]. Alors il faut le faire comprendre. Il est déjà difficile de lire Gadda en italien, donc vous imaginez en français ! Cette 'aide à la lecture' est presque obligatoire, mais elle ne peut pas passer par la langue. La traduction doit être le reflet organiquement cohérent - et non pas fidèle - que cette langue est là avec ce qu'elle implique et non pas avec ce qu'elle explique. Je peux expliquer un certain nombre de choses, mais jamais des postures linguistiques, c'est impossible.⁶³

Cependant, la situation est différente lorsque certains passages, liés à l'horizon culturel de la langue de départ, sont compréhensibles pour les lecteurs de l'œuvre source et qu'ils deviennent une cause d'opacité, et donc d'incompréhension, pour le lectorat du texte cible. Comme le témoignage de J.-P. Manganaro nous le confirme, c'est ce qui est arrivé pour la traduction des œuvres de Calvino :

Lorsque Calvino écrit certains mots, il travaille sur une aire linguistique à l'intérieur de laquelle il aura au moins – proposons un chiffre tout à fait hypothétique – mille lecteurs. Donc il y aura mille personnes qui comprendront exactement ce que veut dire ce mot. Je ne suis plus dans cette aire linguistique, ni lui, ni moi. Mon texte français ne peut pas prétendre à cette compréhension, donc je dois l'expliquer.

[...] Je ne mets de notes que lorsqu'il est impossible de contourner la question du sens d'une manière ou d'une autre. Alors, là une note s'impose.⁶⁴

Donc, lorsqu'une expression particulière est compréhensible pour le lecteur de l'œuvre originale, mais qu'elle risque de ne pas être comprise par le lectorat de l'œuvre traduite, la « question du sens » devient « incontournable » et la note nécessaire, sauf si le traducteur s'impose de ne pas en mettre. Dans ce cas-là, l'absence d'explications externes au texte impose d'autres solutions :

Si vous ne voulez pas faire de notes vous êtes obligé de faire un texte critique, ce qui implique des écritures différentes, des superpositions sur l'œuvre qui n'arrêtent pas de l'appesantir, de la 'désœuvrer' en quelque sorte. Peut-être qu'il faut faire attention aux notes, à l'écriture des notes. A chaque fois, une note est une manière de regarder en soulevant un rideau, une manière de lorgner à l'intérieur de l'œuvre. C'est une explication qui arrête de toute façon, qui arrête quelque chose. C'est comme lorsqu'on regarde un tableau de Velasquez ou un tableau de Bacon. Ce n'est pas la même démarche visuelle. A un moment donné elle pourra l'être, mais au départ les deux démarches ne sont pas identiques. Je n'ai pas besoin d'explications historiques pour regarder Bacon. A priori, je n'ai pas besoin d'explication théorique pour regarder Velasquez, mais ce n'est que l'aboutissement de la vision. En réalité, si je veux mieux voir les choses je suis obligé de me poser un certain nombre de questions sur Velasquez que je ne me poserais pas sur Bacon. Pour cette proximité de la sensation qui a lieu dans le contemporain.⁶⁵

⁶³ *Idem*, p. 535.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

Mais, selon J.-P. Manganaro, ces alternatives ne sont pas toujours les plus appropriées : l'absence de note risquant de conduire le traducteur à faire une sorte d'édition critique de l'œuvre de départ, une note isolée est parfois plus appropriée.

Ces quelques observations prouvent que le cas des notes reste singulier : leur présence est, en effet, plus ou moins nécessaire selon les auteurs, leur écriture, leur style. Par ailleurs, la tâche du traducteur se fait encore plus complexe lorsque son travail amène ce professionnel non seulement à signaler les passages qui peuvent poser des problèmes, mais à rédiger lui-même les notes explicatives :

Le travail du traducteur doit viser à ce que la note soit intéressante. Il est très difficile de faire des notes. Et il n'y a pas de statut réel de la note du traducteur.⁶⁶

À la lumière de ces avis contrastés, notre intention est de souligner l'importance de cette démarche que constitue la note du traducteur, une démarche qui permet au texte de revivre dans la langue d'arrivée avec toute sa spécificité et sa richesse.

Il faut néanmoins en user avec modération. Telle est la leçon que nous dégageons des paroles du traducteur-médiateur calvinien.

2.2.2.2. La mise en pratique

À l'intérieur du recueil objet de ce chapitre, *La route de San Giovanni*, il nous est arrivé de rencontrer quelques notes du traducteur, neuf au total.

Il est vrai que, par rapport à d'autres ouvrages, elles sont peu nombreuses : les éditions scolaires de certains auteurs classiques comme Dante ou Rabelais en contiennent dix, vingt fois plus. Mais c'est leur présence qui les rend tout à fait intéressantes. Si l'on tient compte du fait que le texte calvinien est un recueil de récits et que, d'habitude, les textes narratifs ne comportent pas de notes, le fait que celui-ci en présente neuf est en soi un fait à remarquer.

On pourra objecter que les notes se sont peut-être rendues nécessaires puisqu'il s'agit de la traduction d'une série de textes autobiographiques et que celles-ci peuvent servir pour expliquer des passages autrement incompréhensibles pour les lecteurs francophones. Certes, mais comme le texte original n'en contenait aucune, il nous semble important d'étudier si les notes ont été ajoutées pour combler des écarts culturels ou si elles servent à expliquer des passages qui étaient peut-être déjà peu compréhensibles pour les lecteurs du texte de départ.

Une observation détaillée du recueil nous a permis de remarquer que les neuf notes du traducteur sont distribuées d'une manière assez irrégulière à l'intérieur des 175 pages totales du texte. En effet, nous en avons relevé quatre dans le premier récit, deux dans le deuxième et le troisième, une seule dans le quatrième récit et aucune dans le dernier. Ces données nous révèlent que chacun des textes du recueil diffère des autres non seulement pour son contenu ou son style, mais parce que sa structure présente plus ou moins d'interventions du traducteur et, par conséquent, plus ou moins d'altérations structurales ⁶⁷.

Les quatre notes contenues dans le premier récit sont dissemblables. Les deux premières présentent la traduction d'expressions que le traducteur a laissé en italien à l'intérieur du texte en français, les deux dernières ont pour but d'expliquer la signification de termes délicats, ou mieux d'« expressions très particulières qui appartiennent à une aire linguistique »⁶⁸ spécifique. Nous rencontrons la première note du traducteur à l'intérieur de la première page du texte traduit :

Una spiegazione del mondo e della storia deve innanzi tutto tener conto di com'era situata casa nostra, nella regione un tempo detta « **punta di Francia** »... (9)

Si l'on veut donner une explication du monde et de l'histoire, on doit tout d'abord tenir compte de la manière dont notre maison était située, dans cette région autrefois appelée la « **punta di Francia** »¹... (11)

Et, en bas de page nous lisons : *Pointe de France [N.d.T.]*. Quelques pages plus loin nous découvrons :

... il bosco familiare nella sua toponomastica dei tempi di Napoleone – Monsù Marco, la Fascia del Caporale, il Cammino dell'Artiglieria, – ed ogni selvaggina ed ogni pista era buona ... (11)

...le bois familier dans sa toponymie du temps de Napoléon – **Monsù Marco, la Fascia del Caporale, il Cammino dell'Artiglieria**¹ – et n'importe quel gibier, n'importe quelle piste convenaient ... (18)

Comme pour la note précédente, nous lisons au bas de la page la traduction que J.-P. Manganaro propose aux lecteurs du livre pour qu'ils puissent comprendre ce que la phrase placée entre les deux tirets signifie :

¹*Monsieur Marco, la Bande du Caporal, le Chemin de l'artillerie [N.d.T.]*

Dans ces deux cas, les expressions traduites insérées au bas de la page correspondent à des façons typiques d'appeler certains lieux ou certains personnages. Celles-ci

⁶⁶ Cf. Annexes, p.535

⁶⁷ Comme nous l'avons déjà annoncé, nous partons du principe que toute note du traducteur est une manifestation de sa présence et, par conséquent, une altération de la structure du texte.

⁶⁸ J.-P. Manganaro. Cf. section précédente.

représentent des particularités linguistiques que le traducteur ne traduit qu'en bas de page afin de garder la couleur locale de l'ouvrage de départ à l'intérieur du texte en français.

Les notes que nous venons d'observer soulèvent le problème de la traduction des anthroponymes et des toponymes. Étant nécessairement liées à la langue, et par conséquent à la culture de l'auteur qui compose l'œuvre, l'onomastique et la toponomastique sont souvent à l'origine de problèmes au moment du passage d'une culture à l'autre. Or, comme l'observe Peter Newmark que nous traduisons directement parce que nous ne possédons que la version italienne du livre anglais :

Les noms propres et les termes culturels se réfèrent à des personnes, des objets, ou des procédés qui sont typiques d'une seule communauté ethnique, mais si les premiers ont des référents individuels, les seconds se réfèrent à des classes d'entité. En théorie, les noms de personnes ou d'objets sont « externes » à la langue et appartiennent plutôt à l'encyclopédie qu'au dictionnaire. En outre, comme Miller l'a éclairci, ils n'ont ni significations ni connotations et sont donc intraduisibles, à ne pas traduire.⁶⁹

Toutefois, cette règle générale n'est pas toujours applicable. En effet – et P. Newmark le confirme – nous traduisons généralement les noms de personnes ou de lieux qui ont déjà une traduction attestée⁷⁰.

Conscient de ces normes, le traducteur a maintenu les termes ci-dessus en italien dans le texte. Mais étant donné que les mots originaux possédaient quand même des connotations particulières allant au-delà de la simple dénotation, il a ajouté des notes en bas de page pour en expliquer la signification. Cette démarche est justifiée par P. Newmark :

Le traducteur peut fournir des informations complémentaires ou alternatives :
a) dans le texte ; b) dans des notes au bas de la page ou au fond du livre ou du chapitre ; c) dans un glossaire.⁷¹

Mais celui-ci pense toutefois que :

la première méthode est la meilleure pourvu que les informations nécessaires puissent être fournies brièvement et discrètement, sans interrompre le flux narratif.

En reprenant notre analyse, nous nous apercevons que les notes du traducteur réapparaissent quand Italo Calvino est en train de décrire les produits du jardin potager de son père. Ici le texte contient, entre autres, une liste de légumes et de fruits cultivés par le père de l'écrivain. Parmi ceux-ci, il y en a deux dont la signification est expliquée au bas de la page. Voici le passage en question:

... ne sporgevano le trombe verdi degli zucchini, le pere « coscia di monaca », i	... dépassaient les trompes vertes des courgettes, les poires « cuisse de nonne »,
---	--

⁶⁹ P. Newmark, *La traduzione : problemi e metodi*, éd Garzanti, 1988, p.129

⁷⁰ *Idem*

⁷¹ *Ibid.*, p. 141

grappoli d'uva Saint-Jeannet, i **fichi-fiori**, la peluria dura del **chayote**, le spine verdi-viola dei carciofi, le pannocchie di *mais dulce* o *sweet corn* da sgranocchiare bollite, le patate, i pomodori... (24)

les grappes de raisin Saint-Jeannet, les **figues-fleurs**¹, le dur duvet du **chayote**², les piques vert-violet des artichauts, les épis de *mais dulce* ou *sweet corn* à égrener bouillis, les pommes de terre, les tomates... (41)

1. Les premières figues [N.d.T]

2. Chayote, ou séchion : genre de cucurbitacée dans lequel on distingue le séchion édule appelé vulgairement chayote et dont le fruit est de la grosseur d'œuf de poule; le chayote est cultivé en Algérie [N.d.T.]

Encore une fois, nous apercevons la richesse de la langue calvinienne. L'ensemble des ouvrages d'Italo Calvino présentent plusieurs termes empruntés à d'autres langues, ou même inventés, et *La route de San Giovanni*, comme les autres textes, est riche de néologismes créés par l'écrivain italien ou de mots spécifiques issus de champs sémantiques spécifiques, voire techniques.

Dans l'extrait cité, l'écrivain italien exploite le vocabulaire de la botanique, un vocabulaire dont il justifie lui-même la présence dans une lettre adressée à John R. Woodhouse et datée d'avril 1964:

Di botanica si occupavano professionalmente i miei genitori (che dirigevano a San Remo una « Stazione sperimentale di floricoltura »). La mia giovinezza è stata caratterizzata dalla ribellione alla « botanica ». Naturalmente, sono cresciuto tra le piante, e nei miei libri le piante compaiono spesso, ma quando voglio scrivere il nome d'una pianta devo cercarlo su un'enciclopedia, perché da ragazzo mi sono rifiutato di impararli. Veda a questo proposito il mio racconto *La strada di San Giovanni*,...

[C'étaient mes parents (qui dirigeaient à San Remo une « Station expérimentale de floriculture » qui s'occupaient de botanique. Ma jeunesse a été caractérisée par la rébellion à « botanique ». Naturellement, j'ai grandi parmi les plantes, et les plantes sont souvent présentes dans mes livres, mais quand je veux écrire le nom d'une plante, je dois le chercher dans une encyclopédie, parce que, quand j'étais jeune, j'ai refusé de les apprendre. Voyez, à ce propos, mon récit *La Route de San Giovanni*] ⁷²

Afin de maintenir la même impression d'exotisme qui caractérise le texte en italien, et comme ceux-ci se réfèrent à des plantes existantes et réellement cultivées par le père de l'auteur, le traducteur peut garder les mots calviniens. Dans le cas des 'fichi-fiori', le procédé de traduction appliqué est le calque, alors que le mot 'chayote' est *emprunté* et maintenu tel quel. Mais les interventions du traducteur ne se limitent pas à la transposition : en bas de la page, J.-P. Manganaro explique ce que c'est que les 'figues-fleurs' et la 'chayote'. Ici, quelques remarques s'imposent.

⁷² I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, op.cit., p.951. Entre parenthèse, notre traduction.

En premier lieu, il nous paraît important de souligner le fait que ‘il chayote’, nom d’un fruit mexicain également cultivé en Algérie, change de genre en français en devenant ‘la chayote’. Cette variation n’a pas été prise en compte par le traducteur qui a maintenu le genre de l’italien. Or, ce choix pourrait signaler l’évolution du mot en français dans le temps (il pourrait avoir été masculin au début, pendant les années 1960 et même avant, et être devenu féminin aujourd’hui), ou être tout simplement une erreur de la part du traducteur.

Ensuite, en ce qui concerne l’ajout des notes, nous tenons à souligner que le lecteur italien n’a pas de repères qui puissent lui expliquer ce que c’est qu’un ‘chayote’ ou des ‘figues-fleurs’. De plus, si le mot ‘chayote’ se réfère à une plante inexistante en Italie, les ‘fichi-fiori’ ne sont pas, eux non plus, d’usage courant, ce qui signifie que l’écrivain n’a pas voulu expliquer à ses lecteurs la signification de ces mots. Les raisons de ce choix peuvent être multiples : l’importance relative de ces termes qui ne servent peut-être qu’à compléter une énumération de plantes ; la volonté de transmettre des sensations d’exotisme en insérant des mots étrangers non expliqués ; le souhait de ne pas interrompre la continuité du récit.

Il est donc clair que, si d’un côté l’ajout de la note permet de maintenir les mots spécifiques utilisés par l’écrivains, d’un autre côté, elle explique au lecteur francophone ce que le lecteur italophone n’aurait jamais su.

S’il fallait enfin exprimer un jugement à propos de notes que nous venons d’observer, nous affirmerions que les deux premières sont justifiées par la nécessité de permettre aux lecteurs du texte cible de franchir un « écueil de type lexiculturel »⁷³. Quant aux dernières, elles semblent enrichir le texte de départ en insérant des éclaircissements non requis et, par conséquent, superflus. En outre, leur présence coupe la linéarité du flux narratif.

En observant le deuxième récit, intitulé « Autobiographie d’un spectateur », nous avons repéré deux notes du traducteur. La première, qui est en réalité une note faisant référence au recueil tout entier et non seulement au récit, est un avertissement du traducteur à ses lecteurs. Étant donné que Calvino glisse souvent des mots en français dans sa narration, le traducteur insère une note, à la page 81 de l’édition française, pour indiquer sa démarche vis-à-vis de ces termes :

* Tous les mots suivis d’un astérisque sont en français dans le texte [N.d.T.]

⁷³ J. Henry, *op.cit.*, p. 235

Cette note servira donc aussi pour d'autres récits, en particulier pour le texte de « La Poubelle agréée » qui, se référant à des situations parisiennes, contient de nombreux termes en français. En commençant par le mot 'poubelle' qui revient presque à chaque page⁷⁴, avec quelques nuances : il est parfois au pluriel, 'poubelles' ou accompagné par l'adjectif 'agréée'. La note est ensuite le point de repère pour l'adjectif 'agréé', réitéré cinq fois au féminin et deux fois au masculin et se trouve à son tour transformé en verbe (*agréer*), pour le syntagme '*enlèvement des ordures ménagères*', qui revient 2 fois, pour le mot '*éboueurs*', qui réapparaît cinq fois individuellement et une fois à l'intérieur du syntagme '*grève des éboueurs*' et, pour conclure, pour les termes '*pavillon*' et '*broyeur*' et les expressions '*un grand pot de crème fraîche*', '*une livre de tomates*' et la phrase '*Messieurs les Éboueurs du 14^e Vous Souhaitent une Bonne et Heureuse Année*'.

Comme nous l'avons annoncé, ce deuxième texte contient un autre exemple de note du traducteur qui est sans aucun doute plus liée à la thématique du récit, le cinéma. En effet, nous rencontrons cette *N.d.T.* lorsque, à la page 85 du texte en français, nous découvrons des titres d'ouvrages cinématographiques. Le texte en italien contient le titre d'un film de Federico Fellini, « *Giulietta degli spiriti* » :

E non a caso il film-analisi del mondo della Masina, *Giulietta degli Spiriti*... (51)

Et ce n'est pas un hasard si le film-analyse du monde de Giulietta Masina, *Giulietta degli spiriti*¹... (85)

1. Juliette des esprits [N.d.T.].

Dans ce cas, le traducteur garde le titre en italien. Cependant, comme les lecteurs français pourraient ne pas comprendre de quel film il s'agit, ou qu'ils pourraient ne pas comprendre la signification de ce titre, le traducteur insère une note au bas de la page. Or, ce qui nous étonne au sujet de cette note est que, si l'« Autobiographie d'un spectateur » contient une quantité impressionnante de titres de films, seul celui-ci est présenté sous sa forme originale et, en note, en traduction. Les autres titres sont généralement traduits lorsque la traduction en français existe (*Dirigeable, Courtisane, La Gifle, Les Lanciers du Bengale, La Mutinerie du Bounty, Pépé le Moko, La Bandera, Viva Villa, Quai des brumes, Ombres rouges, Huit et demi, Les Clowns*,) ou sont laissés tels quels si le titre est demeuré invariable en France (*Ben Hur, Trader Horn, La Dolce Vita, La Strada, Satyricon, Roma, Amarcord*).

⁷⁴ Nous avons pu compter trente occurrences distribuées irrégulièrement sur les trente-sept pages totales du récit !

Le motif de ce choix doit, à notre avis, être recherché dans l'importance de la présence dans le titre du nom de Giulietta Masina, actrice principale du film et épouse à l'époque de Federico Fellini : si le traducteur avait choisi d'insérer le titre en français, les lecteurs du texte cible n'auraient peut-être jamais su que le titre en italien contenait cette particularité.

La démarche mise en pratique dans l'extrait cité ci-dessus – qui consiste à ne pas traduire un titre à l'intérieur du texte et d'en donner une explication en bas de page – revient, pour des raisons tout à fait différentes, dans l'extrait qui suit.

Dans ce passage, tiré du troisième récit, « Souvenir d'une bataille », nous pouvons lire :

Cosa cantano ? Non è «**Fischia il vento...** ». Ci fermiamo. E' «**Giovinezza**» che cantano ! Hanno vinto i fascisti.(65)

Qu'est-ce qu'ils chantent ? ce n'est pas **Fischia il vento**¹... Nous nous arrêtons. C'est **Giovinezza**² qu'ils chantent ! Les fascistes ont gagné. (107)

1. *Chant des partisans. [N.d.T.]*

2. *Chant des fascistes. [N.d.T.]*

La lecture du texte calvinien révèle les titres de deux chants typiques de l'époque de la résistance : '*Fischia il vento*' et '*Giovinezza*'. Or, les deux chants n'ayant pas une traduction officielle en France, ç'aurait été une grave erreur d'en transposer les titres. Une telle attitude aurait complètement modifié le texte, en effaçant ainsi toute la spécificité de ces dénominations et les valeurs émotives liées à ces citations historiques contenues dans le texte d'I. Calvino.

Quant au problème de la traduction des titres que les deux exemples cités soulèvent, celui-ci a été abordé et illustré par le 'traductologue' qui nous a déjà aidée à résoudre le cas de la transposition des anthroponymes et des toponymes, P. Newmark qui observe que les titres doivent toujours être transcrits tels quels⁷⁵. En l'occurrence, le critique ne nous donne pas une solution correspondant à l'usage appliqué par les traducteurs contemporains. En effet, comme Josiane Podeur le remarque :

Per quanto riguarda i titoli di giornali, di periodici, di opere teatrali e filmiche, di saggistica, di opere artistiche, la convinzione di Newmark è che vadano "sempre trascritti". In realtà le scelte dei traduttori costituiscono la sconfirma empirica di tale principio generalizzante. La regola, infatti, risulta applicata solo limitatamente ai titoli di riviste, di giornali, di saggi. [...]

Nei testi di saggistica riservata agli specialisti i titoli dei romanzi, dei films e delle opere d'arte vengono trascritti [...].

Nei testi non specializzati, al contrario, la regola della trascrizione non viene applicata. Se, infatti, il titolo di un'opera ha una traduzione riconosciuta, essa viene sempre utilizzata, mentre la trascrizione rimane d'obbligo se il testo non è mai stato tradotto.

⁷⁵ P. Newmark, *La traduzione : problemi e metodi, op.cit.*, p. 134

[Pour ce qui concerne les titres de journaux, des périodiques, des œuvres théâtrales et filmiques, des essais, des œuvres d'art, Newmark pense qu'ils doivent « toujours être transcrits ». En réalité, les choix des traducteurs constituent le démenti empirique de ce principe généralisant. La règle, en effet, est uniquement appliquée aux titres des revues, des journaux, des essais.

Dans les essais réservés aux spécialistes, les titres des romans, des films et des œuvres d'art sont transcrits.

Dans les textes non spécialisés, au contraire, la règle de la transcription n'est pas appliquée. En effet, si le titre d'une œuvre a une traduction attestée, celle-ci est toujours utilisée, alors que la transcription est obligatoire si le texte n'a jamais été traduit.]⁷⁶

Si nous comparons la norme avec les exemples que nous avons tirés de la traduction de J.-P. Manganaro, nous nous apercevons qu'il la suit parfaitement : les titres des films mentionnés par Calvino qui ont une traduction officielle sont tous traduits (*Courtisane, La Gifle, Les Lanciers du Bengale, La Mutinerie du Bounty, Les Clowns, Huit et demi*), tandis que ceux qui n'ont pas de traduction sont laissés tels quels (*La Dolce Vita, La Strada, Roma, Amarcord*).⁷⁷

De la même manière, les titres des deux chants des partisans n'ayant pas de traduction attestée, ne sont pas traduits. Qui plus est, leur signification n'est pas donnée. Le commentaire ajouté en note sert à mettre en lumière l'opposition (politique) existant entre les deux. C'est là tout le problème de la connotation culturelle (ou du savoir culturel) dans chacun des deux mondes, celui du texte de départ et celui du texte d'arrivée.

La dernière note du traducteur, que nous avons repérée à la page 128 du texte en français dans le récit « La poubelle agréée », est liée à un obstacle de type lexical. Voici l'extrait dans lequel elle est contenue :

Da ciò deriva che l'esercito dei **netturbini** (neologismo burocratico che già allontana l'idea del servizio pratico nel limbo dell'appartenenza a un qualsiasi ente impiegatizio) possa ingigantirsi illimitatamente... (80)

De là vient que l'armée des **netturbini**¹ (néologisme bureaucratique qui éloigne déjà l'idée du service pratique dans les limbes de l'appartenance à n'importe quelle administration d'employés) puisse s'accroître de façon illimitée... (128)

1. *Éboueurs en italien, vocable composé à partir de « Nettezza urbana », c'est-à-dire propreté de la ville [N.d.T.]*

⁷⁶ J. Podeur, *La pratica della traduzione, op.cit.*, pp. 177-178. Entre parenthèse, notre traduction.

⁷⁷ En ce qui concerne le texte de départ, les titres des films étrangers (français, américains) cités par l'auteur sont traduits lorsque la traduction officielle existe (p. ex : *Cortigiana, Lo schiaffo, Lancieri del Bengala, L'ammutinamento del Bounty, La Bandera*) ou laissés tels quels si le titre n'a pas été traduit en Italie (*Trader Horn, Pépé Le Moko*). Fait exception *Quai des brumes* qui est laissé en français parce qu'il s'agit d'un film français.

Ici, le terme expliqué grâce à la note est le néologisme ‘*netturbini*’. Compte tenu de la particularité de ce terme (composé à partir de ‘*Nettezza urbana*’⁷⁸ et enregistré par les dictionnaires à partir de 1942⁷⁹), qui n’est employé qu’une seule fois à l’intérieur du texte, J.-P. Manganaro décide de le garder tel quel, recourant au procédé de l’emprunt. S’il avait voulu utiliser un vocable français, le médiateur aurait pu envisager une traduction directe par les noms ‘*éboueur*’ ou ‘*balayeur*’. Toutefois, ces deux termes ayant déjà été employés auparavant en tant que correspondants de deux autres mots italiens (‘*spazzino*’ et ‘*spazzaturai*’ – ce dernier étant à son tour un néologisme), leur utilisation aurait été impropre. Ainsi, la seule solution permettant au traducteur de ne pas rendre son texte opaque et de favoriser la compréhension du passage au lecteur du texte d’arrivée est d’en donner une explication au bas de la page.

La présence de l’expression ‘*nettezza urbana*’ en italien dans le texte en français, à la page 127 (c’est-à-dire dans la page qui précède la note), sans aucune explication nous a cependant étonnée. Le traducteur a peut-être considéré comme suffisante la note contenue dans la page qui suit, se référant au mot ‘*netturbini*’.

Il est maintenant évident que la présence du traducteur dans cet ouvrage calvinien n’est pas seulement perceptible, elle peut encore être distinguée clairement. À travers les notes, c’est sa propre parole qui s’insère à l’intérieur du livre, à côté de celle de l’écrivain. Il s’ensuit qu’au lieu de rester tel quel ou d’être appauvri par le phénomène de l’entropie engendrée par l’insertion d’un parasynonyme français, le livre traduit s’enrichit d’un certain nombre d’explications supplémentaires.

Nous avons parlé de cet enrichissement, engendré par la *N.d.T.*, à J.-P. Manganaro qui nous a répondu :

Je ne sais pas si cela enrichit. Je ne sais pas si c’est le mot exact. Disons que cela joue aussi sur une des valences de la lecture, c’est à dire celle d’une didactique, d’une pédagogie, tout ce que vous voulez, qui n’a pas le même sens... c’est un enrichissement de l’encyclopédie. Si vous regardez un documentaire animalier, vous apprenez quand même beaucoup de choses, en le voyant. C’est un petit rien du tout qui fonde une connaissance plus importante. Vous n’avez pas la connaissance. Ce n’est pas là la connaissance. C’est un petit élément dans cette mosaïque très vaste qui est la connaissance qui vient s’ajouter à d’autres choses. Il reste à voir si ce qui a paru important le semble aussi au lecteur – mais on ne peut

⁷⁸ **Netturbino**: Addetto al servizio della nettezza urbana. [Der. di *nett(ezza) urb(ana)*, col suff. *-ino* di mestiere] (*Devoto-Oli*)

⁷⁹ D’après Mario Cortellazzo et Paolo Zolli, rédacteurs du *DELI, Dizionario etimologico della lingua italiana*, éd. Zanichelli, 1983, le premier dictionnaire enregistrant le mot ‘*netturbino*’ est celui de Migliorini. Le terme est contenu dans l’Appendice et la définition est la suivante : « da Netturbe, nome della società appaltatrice dei servizi di nettezza urbana a Palermo ».

pas faire toujours la part du lecteur – et surtout si cela va vraiment rester dans son impression. C'est tout.⁸⁰

L'avis du traducteur au sujet de ses notes est tout à fait clair : celles-ci font partie de la tâche pédagogique de la lecture. Leur but n'est pas de transmettre la connaissance, mais de fournir des éclaircissements qui se révèlent nécessaires à la compréhension de l'ouvrage.

Cet aspect didactique des *N.d.T.* nous paraît épouser d'une manière parfaite la visée pédagogique de l'écriture calvinienne. V. Coletti confirme notre théorie :

C'è, nel Calvino che realizza queste scelte di lingua e di stile, non solo una vocazione di poetica, ma anche un istinto pedagogico che rinvia anch'esso al profilo dell'intellettuale illuminista: la professionalità linguistica e settoriale dei pochi trasferita nel bagaglio comune dei molti.

[Il y a dans le Calvino qui réalise ces choix de langue et de style une vocation poétique ainsi qu'un instinct pédagogique qui renvoie lui aussi au profil d'intellectuel des Lumières : le professionnalisme linguistique et sectoriel de la minorité transférée dans le bagage commun de la majorité.]⁸¹

Mais les notes du traducteur ne sont pas le seul aspect qui introduit des variations structurales dans le texte cible. Le passage de l'italien au français cause également des modifications au niveau de la structure phrastique. Nous aimerions maintenant observer attentivement ces variations.

2.2.2. La structure phrastique

Si en étudiant le style des *Villes invisibles* nous avons souligné la tendance d'Italo Calvino à préférer une écriture plus proche de la parataxe que de l'hypotaxe⁸², en observant les textes contenus dans *La route de San Giovanni* nous nous sommes aperçue que, pour cet ouvrage, le contraire est souvent vrai. En effet, comme nous l'avons mis en lumière dans la section consacrée à l'étude des particularités stylistiques de ce recueil⁸³, le syntagme calvinien, généralement bref et concis, tend ici à se dilater et à suivre le flux des souvenirs qui jaillissent de la mémoire de l'écrivain. Ainsi, de nombreuses phrases se développent, se déploient parfois sur une page entière, parfois sur plusieurs pages successives avant de s'achever.

⁸⁰ J.-P. Manganaro, *Annexes*, p. 535

⁸¹ V. Coletti, «Calvino e l'italiano 'concreto' e 'preciso'», *op. cit.*, p.39 [notre traduction]

⁸² Voir à ce propos les remarques de P.V. Mengaldo que nous avons insérées à la fin du § 1.1.3.

⁸³ Cf. § 2.1.2.

Mais il n'y a pas que le « style individuel »⁸⁴ de Calvino qui engendre des particularités linguistiques dont la transposition en français mérite d'être étudiée. La présence de certaines constructions typiques du « style collectif »⁸⁵ de la langue/culture italienne présentes dans le texte de départ et difficilement transposables en français nous ont incitée à interroger le texte d'arrivée pour essayer de découvrir quelles ont été les solutions adoptées par le traducteur. En effet, si

le français et l'italien sont deux langues à ordre fixe [...], l'italien joue beaucoup plus librement que le français de positions syntaxiques. En règle générale, dans ces deux langues, les places du sujet, du verbe et du complément sont donc déterminées sur l'axe syntagmatique (l'ordre canonique est *sujet + verbe + complément*), mais cet ordre n'est pas aussi régulier qu'il n'y paraît.⁸⁶

Le traducteur a parfois adapté sa langue à celle du texte source et a privilégié les possibilités que la langue cible lui offrait, en respectant les exigences des récits et les normes du français. Toutefois, notre analyse nous a permis de découvrir que les choix du médiateur ne paraissent pas tous gouvernés par les mêmes intentions... Grâce aux exemples contenus dans les sections suivantes, nous pourrons comparer les deux textes et mettre en relief les solutions adoptées par J.-P. Manganaro, dans les extraits que nous avons mentionnés.

2.2.2.1. L'adaptation à la phrase calvinienne

Le recueil traduit par J.-P. Manganaro est composé en grande partie de phrases longues et complexes, ce qui n'étonne guère si l'on tient compte du fait qu'il s'agit d'un assemblage de textes autobiographiques écrits par un auteur de langue italienne⁸⁷.

La structure phrastique calvinienne est rarement aussi complexe que dans ces récits. Cet état de faits et cela a dû sinon poser des problèmes au traducteur, du moins susciter quelques perplexités. En effet, étant données les ressemblances présentes ici entre le style personnel de Calvino et le style collectif italien⁸⁸, nous sommes de l'avis que le médiateur n'a pas pu ne pas se demander s'il fallait maintenir la longueur des

⁸⁴ Nous empruntons cette terminologie à P. Scavée et P. Intravaia, *Traité de stylistique comparée. Analyse comparative de l'italien et du français*, Bruxelles, éd. Didier, 1979, p. 14

⁸⁵ *Idem*

⁸⁶ M.-F. Sini, L. Merger, *Côte à côte, préparation à la traduction de l'italien au français*, Firenze, éd. La Nuova Italia, 1995, p.107

⁸⁷ Comme nous l'avons remarqué dans la section précédente (chap.1.2.1), l'italien est une langue qui, s'appuyant sur l'hypotaxe, a tendance à produire des phrases à structure complexe, alors que le français, se basant sur une logique synthétique et progressive, tend à formuler des phrases plus simples qu'il juxtapose.

⁸⁸ Cf. supra

phrases originales ou s'il fallait les raccourcir pour les rendre plus accessibles aux lecteurs francophones.

Une analyse minutieuse des récits de *La Route de San Giovanni* nous a permis de remarquer que J.-P. Manganaro a toujours maintenu une structure phrastique très proche de celle de Calvino, en reproduisant la même coupure des phrases, la même ponctuation, toutes les fois que cela lui était possible. Nous nous bornerons à ne citer que les exemples les plus significatifs de cette fidélité.

Une phrase interminable du premier chapitre du recueil nous a, pour le moins, frappée :

Io no, tutto il contrario : per me il mondo, la carta del pianeta, andava da casa nostra in giù, il resto era spazio bianco, senza significati ; i segni del futuro mi aspettavo di decifrarli laggiù da quelle vie, da quelle luci notturne che non erano solo le vie e le luci della nostra piccola città appartata, ma la città, uno spiraglio di tutte le città possibili, come il suo porto era già i porti di tutti i continenti, e a sporgermi dalle balaustre del nostro giardino ogni cosa che mi attraeva e sbigottiva era a portata di mano – eppure lontanissima – ogni cosa era implicita, come noce nel mallo, il futuro e il presente, e il porto – sempre a sporgersi da quelle balaustre, e non so bene se sto parlando di un'età in cui non uscivo mai dal giardino o d'una età in cui scappavo sempre fuori in giro, perché ora le due età si sono fuse in una, e questa età è una cosa sola con i luoghi, che non sono più luoghi né nulla, – il porto non si vedeva, nascosto dall'orlo dei tetti delle case alte di piazza Sardi e piazza Brescia, e ne affiorava solo la striscia del molo e le teste delle alberature dei battelli; e anche le vie erano nascoste e mai riuscivo a far coincidere la loro topografia con quella dei tetti, tanto irriconoscibili mi apparivano di quassù proporzioni e prospettive : là il campanile di San Siro, la cupola a piramide del teatro comunale Principe Amedeo, qua la torre di ferro dell'antica fabbrica d'ascensori Gazzano (i nomi, ora che le cose non esistono più, si impongono insostituibili e perentori sulla pagina per essere salvati), le mansarde della cosiddetta «casa parigina», un palazzo d'appartamenti d'affitto, proprietà di cugini nostri, che a quel tempo (ora mi fermo verso il '30) era un avamposto isolato delle lontane metropoli finito sul dirupo del torrente San Francesco... (7-8)

Ce passage occupe une page et demie du texte en italien. Il est entrecoupé par deux 'points-virgules' et par deux 'deux-points' qui le divisent en cinq sections de longueur différente. Qui plus est, il contient deux incises entre tirets (dont la deuxième est particulièrement longue) et deux parenthèses. Malgré cette division interne, son ampleur reste impressionnante, surtout en comparaison de la taille des récits des *Villes invisibles*.

Cependant, ce qui nous a étonnée bien davantage est le fait que le traducteur réussit à ne pas couper la période et à maintenir la même division phrastique, en ajoutant à son texte un seul point-virgule à la place d'un tiret :

Pour moi, il n'en était pas de même, au contraire : pour moi, le monde, la carte de la planète, allait de chez nous vers le bas, le reste n'était qu'un espace blanc, sans signification ; les signes de l'avenir, j'espérais les déchiffrer en bas, à travers ces rues, ces lumières nocturnes qui n'étaient pas simplement les rues et les lumières de notre petite ville un peu à l'écart, mais la ville, une ouverture sur toutes

les villes possibles, comme son port représentait déjà les ports de tous les continents, et il suffisait que je me penche au-dessus des balustrades de notre jardin pour penser que chaque chose qui m'attirait et me troublait était à portée de la main, et pourtant très lointaine ; chaque chose était implicite, comme la noix dans son brou, le futur et le présent, et le port - toujours en se penchant au-dessus de ces balustrades, et je ne sais plus très bien si je suis en train de parler d'une époque où je ne sortais jamais du jardin, ou bien d'une autre, quand je m'échappais et que j'étais constamment dehors en balade, parce qu'à présent ces deux époques se sont fondues en une seule, et cette époque-là ne se distingue pas des lieux, qui ne sont plus des lieux ni rien d'autre -, le port on ne le voyait pas, caché par les rebords des toits des hautes maisons de la piazza Sardi et de la piazza Bresca, et seules affleuraient la bande du môle et les pointes des mâtures des bateaux ; et les rues aussi étaient cachées et je ne parvenais jamais à faire coïncider leur topographie avec celle des toits, tant les proportions et les perspectives m'apparaissaient méconnaissables vues de là-haut ; là-bas, le clocher de San Siro, la coupole pyramidale du théâtre municipal Principe Amedeo, là, la tour métallique de l'ancienne fabrique d'ascenseurs Gazzano (les noms, maintenant que les choses n'existent plus, s'imposent sur la page comme irremplaçables et péremptoires afin d'être sauvés), les mansardes de ce qu'on appelait la « maison parisienne », un immeuble d'appartements en location, appartenant à des cousins, qui à cette époque (je me situe à présent aux environs de 1930) était un avant-poste isolé des métropoles lointaines, échoué sur l'escarpement au-dessus du torrent, le San Francesco... (12-13-14)

Dans le deuxième chapitre du recueil, titré *Autobiografia di uno spettatore*, nous avons rencontré plusieurs autres périodes 'interminables'. Le traducteur a toujours maintenu fidèlement la structure calvinienne. À la page 42 du texte en italien, nous lisons :

Se il cinema era per me fatto soprattutto di attori e attrici, devo pur tener presente che per me, come per tutti gli spettatori italiani, esisteva solo la metà d'ogni attore e d'ogni attrice, cioè solo la figura e non la voce, sostituita dall'astrazione de doppiaggio, da una dizione convenzionale ed estranea e insapore, non meno anonima della scritta stampata che negli altri paesi (o almeno in quelli dove gli spettatori sono considerati più agili mentalmente) informa di quel che le bocche comunicano con tutta la carica sensibile d'una pronuncia personale, d'una sigla fonetica fatta di labbra, di denti, di saliva, fatta soprattutto delle provenienze geografiche diverse del calderone americano, in una lingua che a chi la capisce rivela sfumature espressive e per chi non la capisce ha un di più di potenzialità musicale (quale quella che oggi sentiamo nei film giapponesi o anche in quelli svedesi). (42)

Si le cinéma était surtout fait pour moi d'acteurs et d'actrices, je ne dois tout de même pas oublier que pour moi comme pour tous les spectateurs italiens, il n'existait que la moitié de chaque acteur ou actrice, c'est-à-dire l'image seule sans la voix, remplacée par l'abstraction du doublage, par une diction conventionnelle, étrangère et sans saveur, aussi anonyme que l'écriture imprimée qui dans les autres pays (ou du moins dans ceux où les spectateurs sont considérés mentalement plus agiles) renseigne sur ce que les bouches communiquent avec toute la charge sensible d'une prononciation personnelle, d'un sigle phonétique fait de lèvres, de dents, de salive, fait surtout des différentes provenances géographiques du melting pot américain, dans une langue qui révèle, à qui la comprend, des nuances expressives, et pour qui ne la comprend pas ajoute un potentiel musical (comme celui que nous entendons aujourd'hui dans les films japonais ou suédois). (69-70)

La traduction en français, en regard du texte original, permet de suivre le développement la phrase dans les deux ouvrages. J.-P. Manganaro a réussi à maintenir la longueur du passage italien dans son intégrité, sans la couper et sans ajouter de ponctuation, mises à part quelques virgules – quatre au total.

Et voici enfin l'exemple que nous avons anticipé dans la section 2.1.2.. Même si le traducteur s'est orienté vers le maintien de la structure phrastique du texte source, la transposition d'une phrase très longue peut entraîner quelques légères modifications :

Invece adesso che, passati quasi trent'anni, ho finalmente deciso di tirare a riva le reti dei ricordi e vedere cosa c'è dentro, eccomi qui ad annaspere nel buio, come se il mattino non volesse più cominciare, come se non riuscissi a spicciare gli occhi dal sonno, e proprio questa imprecisione magari è il segno che il ricordo è preciso, quel che ora mi sembra mezzo cancellato lo era anche allora, quel mattino la sveglia era stata alle quattro, e subito il distacco di Olmo era in marcia giù per il bosco nel buio, quasi di corsa per scorciatoie che non vedi dove metti il piede, forse non sono sentieri ma solo dirupi, letti di rigagnoli secchi invasi da rovi e da felci, sassi lisci su cui scivolano le scarpe chiodate, e qui siamo ancora all'inizio della marcia d'avvicinamento, così come ora è una marcia d'avvicinamento nella memoria che sto cercando di compiere sulla traccia di frananti ricordi, non ricordi visivi perché era una notte senza luna né stelle, ricordi del corpo franto nel buio, con la mezza gavetta di castagne nello stomaco che non riescono a dare calore ma solo a pesare come un'acida manciata di ghiaia che s'insacca e sobbalza, con il peso della cassetta di munizioni del mitragliatore che mi sbatte sulle spalle e ogni volta che il piede mi manca rischia di sbilanciarmi in una caduta a faccia per terra o di rovesciarmi all'indietro, di schiena contro le pietre. (59-60)

Maintenant, au contraire, au bout de presque trente années, quand j'ai enfin décidé de ramasser les filets des souvenirs et de voir ce qu'ils contiennent, me voici en train de me démener dans l'obscurité, comme si la matinée ne voulait plus commencer, comme si je n'arrivais pas à détacher mes yeux du sommeil, et cette imprécision indique peut-être, justement, que le souvenir est précis, ce qui maintenant m'apparaît à demi effacé l'était déjà alors, ce matin-là le réveil avait été donné à quatre heures, et aussitôt le détachement d'Olmo s'était mis en marche à travers la forêt dans l'obscurité, courant presque à travers des raccourcis où l'on ne voyait pas où l'on mettait les pieds, ce ne sont peut-être pas des sentiers mais seulement des escarpements, des lits de ruisseaux à sec envahis par les ronces et les fougères, des pierres lisses sur lesquelles glissent les chaussures cloutées, et nous n'en sommes là qu'au début de la marche d'approche, de même qu'à cet instant c'est une marche d'approche dans la mémoire que je cherche à accomplir sur les traces de souvenirs qui s'éboulent, non des souvenirs visuels car la nuit était sans lune ni étoiles, souvenirs de mon corps effondré dans le noir, avec une demi gamelle de châtaignes dans l'estomac qui n'arrivent pas à me réchauffer mais seulement à peser comme une aigre poignée de gravier qui s'entasse et tressaute, avec le poids de la caisse de munitions de la mitrailleuse qui ballote sur mon dos et qui, chaque fois que mon pied glisse dans le vide, risque de me déséquilibrer et de me faire tomber, le visage par terre, ou de me renverser en arrière, le dos contre les pierres. (96-97)

La ponctuation présente dans le texte source a été maintenue telle quelle, ou presque : les vingt virgules présentes dans le passage calvinien deviennent vingt-sept dans le texte d'arrivée, mais elles demeurent la seule ponctuation présente. Le

traducteur fait preuve de son habileté en n'insérant aucun signe graphique (point virgule, point, deux points) qui puisse casser le flux des pensées. Certes, au moment de la transposition le nombre de virgules augmente de presque un quart, mais si la ponctuation présente dans la version originale sert à rendre ce long passage plus intelligible et rythmé, le même souci gouverne la traduction en français.

Grâce à ces exemples, nous nous apercevons des obstacles que la traduction de tels passages entraîne. La difficulté la plus grande réside dans le risque de trop alourdir le texte en français et de le rendre peu accessible au récepteur étranger. J.-P. Manganaro s'est révélé capable, sans raccourcir les propositions et en gardant leur structuration de départ, de produire des phrases aussi limpides que celles de Calvino.

Ces cas font figure d'exceptions qui confirment la règle. En effet, bien que nous ayons jusqu'à présent insisté sur le fait que le français est une langue qui tend à la concision et qui préfère la parataxe, dans ces extraits, le contraire est vrai. La langue française se modèle ici sur la structure de l'italien se révélant ainsi un excellent territoire de rencontre des deux cultures, tout au moins en ce qui concerne la structure phrastique.

Or, le style individuel calvinien se rapproche d'une manière exceptionnelle du style collectif italien. C'est pour cette raison que nous souhaiterions maintenant étudier d'autres caractéristiques typiques de la langue italienne dont Calvino use dans cet ouvrage et qui peuvent avoir influencé la structure phrastique des récits français. Parmi celles-ci, citons ce que P. Scavée et P. Intravaia ont appelé « inversion affective » :

Une autre caractéristique de l'italien, – elle aussi bien connue de toutes les grammaires – va nous permettre de cerner de plus près la nature de l'affectivité italienne. Il s'agit de l'*inversion* dite « affective », c'est-à-dire d'une ordonnance Sujet-Complément-Verbe (S-C-V) ou Complément-Sujet-Verbe (C-S-V) au lieu de la séquence « progressive » habituelle au français : Sujet-Verbe-Complément (S-V-C).⁸⁹

Les implications liées à l'usage de cette structure sont nombreuses et ont un poids considérable du point de vue de l'analyse contrastive de l'italien et du français. Elles nous paraissent valoir la peine d'être soulignées :

Dans l'optique d'une stylistique interne du français à la manière de Charles Bally, cette inversion pouvait être reconnue comme un indice d'expression affective par le simple fait qu'elle rompt avec l'usage le plus courant qui constitue la norme : autrement dit, le caractère d'imprévisibilité ou d'anomalie d'une présentation S-C-V ou C-S-V, par le simple fait qu'elle tranche sur l'horizon de l'attente constitué par la norme d'habitude S-V-C est, en soi, révélatrice d'une charge affective. [...]

Un premier ordre de considération concerne l'opposition que nous faisons entre style *psychologique* et style *logique*. Nous entendons par style psychologique

⁸⁹ P. Scavée et P. Intravaia, *Traité de stylistique comparée*, Bruxelles, éd. Didier, 1979, p.83

une manière de s'exprimer qui reflète en priorité un mouvement de l'âme, une spontanéité de réaction à l'égard de la réalité qui impressionne les sens. [...]

Il se produit en somme un raccourci synthétique, une appréhension *globale* plus qu'*analytique* du processus. Ou encore, si l'on veut, la séquence « inversée » présente d'emblée toute la problématique d'une situation alors que la séquence « progressive » achemine l'esprit d'un point départ à l'aboutissement.⁹⁰

Et c'est justement une vision différente de la réalité qui, jointe à la nécessité de mettre en relief des termes ou des passages particuliers, amène l'écrivain à intervertir certaines parties de la phrase. La post-position du sujet par rapport au complément ou l'antéposition du complément par rapport au verbe étant des pratiques répandues en italien et possibles en français seulement dans quelques cas⁹¹, il nous a paru intéressant d'en citer quelques exemples. Le premier, disposé selon un agencement C-S-V, permet de remarquer que le français peut s'adapter à la séquence linguistique italienne lorsque le complément est antéposé par rapport au sujet et au verbe :

<p style="margin: 0;">C C</p> <p style="margin: 0;"><u>Che la vita fosse anche spreco, questo</u></p> <p style="margin: 0; text-align: center;">S V</p> <p style="margin: 0;"><u>mia madre non l'ammetteva...</u> (16)</p>	<p style="margin: 0;">C</p> <p style="margin: 0;"><u>Que la vie pût aussi être du gaspillage,</u></p> <p style="margin: 0; text-align: center;">C S V</p> <p style="margin: 0;"><u>cela ma mère ne l'admettait pas...</u> (26)</p>
--	--

La proposition qui précède, constitue l'illustration de ce que Scavée et Intravaia ont défini comme « inversion affective ». Dans cette phrase, le sujet et le verbe suivent le complément, lequel ouvre la phrase, en donnant lieu à une structure de type rhème → thème. En transposant ces syntagmes, le traducteur peut maintenir la structure phrastique italienne, parce que :

Le complément antéposé peut, évidemment, être une proposition entière, selon un procédé qui, à vrai dire, est également attesté en français, du moins lorsqu'il s'agit d'une dialectique soutenue. C'est pourquoi [...] nous proposons une traduction littérale qui nous paraît la plus appropriée [...].⁹²

C'est certainement pour cette raison que J.-P. Manganaro tente de garder tous ces 'effets de style' typiques de la langue italienne et de la langue calvinienne en les laissant s'infiltrer à l'intérieur de la phrase française. En outre, au moment de la transposition, le médiateur modifie la structure de départ pour reproduire un enchaînement des éléments de la phrase de type C-S-V.

En effet, l'extrait qui suit montre que la version française du texte abandonne une inversion de type Sujet-Complément-Verbe, présente dans le texte de départ, en faveur

⁹⁰ P. Scavée et P. Intravaia, *op.cit.*, p.83-85

⁹¹ Cf. supra, § 1.2.1.1.

⁹² P. Scavée et P. Intravaia, *op.cit.*, p.87

de la séquence Complément-Sujet-Verbe, où le C.O.I., placé après le sujet dans la phrase italienne, est antéposé et disposé en début de phrase par J.-P. Manganaro :

S	C	V		C	S	V
<u>Lui del mondo</u>	<u>vedeva</u>	solo le piante (9)		<u>Du monde il</u>	ne	<u>voyait</u> que les plantes (15)

Cette mutation entraîne toutefois une légère modification du sens de la phrase qui, en français, ne maintient plus l'accent sur la figure du père ('Lui') mais le fait plutôt glisser sur le terme 'monde' ('Du monde'). Par ailleurs, ce choix nous semble aller à l'encontre du sens ultime du texte source : l'italien recourt souvent à une structure où le sujet est sous-entendu, l'auteur aurait pu omettre le pronom et retenir uniquement le verbe. Mais il ne le fait pas. La présence du pronom à la forme disjointe est donc le signe de la volonté de l'auteur d'insister sur le sujet, son père, plutôt que sur le complément.

Parfois, la structure de l'inversion affective varie légèrement et le sujet se trouve placé en dernier, selon un ordre de type Complément-Verbe-Sujet :

C	C	V		C	V
... <u>come sempre</u>	<u>al giovane</u>	<u>appaiono</u>		... <u>comme toujours</u>	<u>paraissent</u> banales
S				C	S
banali <u>le basi materiali</u> della vita, ... (24)				<u>aux jeunes</u>	<u>les bases matérielles</u> ... (42)

D'autres fois, le sujet, inexprimé en italien, doit l'être en français puisque l'italien peut se passer du pronom personnel devant le verbe alors que le français l'exige⁹³. Ces circonstances imposent la modification de la structure de la phrase qui, de Complément-Sujet sous-entendu-Verbe devient Complément-Sujet manifeste-Verbe. Cependant, la structure de base, antéposant le complément au verbe, demeure en quelque sorte inchangée.

C	V		C
<u>Al ponte di Baragallo</u>	<u>lasciavamo</u> la carrozzabile... (18)		<u>Une fois parvenus au pont de</u>
			S
			V
			<u>Baragallo, nous</u> <u>quittions</u> la route carrossable... (31)

Avant de conclure cette section consacrée à la manière dont la langue française s'adapte à la structure phrastique italienne, attachons-nous à la dernière séquence linguistique que voici :

S	V		S	V
...e che ci lascia metter mano solo a questo recipiente da riempire e svuotare, <u>io</u>			...et qui ne nous laisse mettre la main que sur ce récipient à remplir et à vider, <u>moi</u>	

⁹³ « Siccome in francese ogni forma verbale di modo finito deve essere preceduta da un soggetto (tranne all'imperativo), tale soggetto può essere in francese un pronome personale soggetto di forma atona », C.Barone, *Viceversa*, Firenze, éd. Le Lettere, 1997, p.167

e lo spazzino. Nel rito del buttar via vorremmo, io e lo spazzino, ritrovare la promessa del compimento del ciclo propria del processo agricolo... (83-84)

et l'éboueur. Dans le rite de jeter nous voudrions, moi et l'éboueur, retrouver la promesse de l'accomplissement du cycle propre au processus agricole... (134)

Cet extrait témoigne d'une problématique qui surgit dans le domaine de la stylistique comparée : la position du pronom personnel sujet coordonné à un autre sujet interpellé.

La plupart des grammaires françaises pour italophones apprennent que, lorsque deux pronoms coordonnés sont présents ou que le pronom est coordonné à un nom, si l'un des deux est à la première personne, celui-ci viendra après l'autre⁹⁴. Cette règle n'est pas appliquée en italien, où le pronom à la première personne est couramment situé en tête.

Dans l'exemple ci-dessus, l'accent que l'italien pose sur la première personne, sur le 'moi', cause une modification de la structure attendue en français, en la modelant sur le syntagme de départ. Le traducteur opte ici pour le maintien de l'accent sur le moi ; en ce sens, il s'éloigne de la rigueur française en s'approchant de la souplesse et de la subjectivité de la langue italienne. Il opte ainsi pour ce qu'A. Berman définit comme traduction éthique, celle qui oriente l'acte de traduire vers une « *éducation à l'étrangeté* », qui consiste à « reconnaître et recevoir l'Autre en tant qu'Autre »⁹⁵.

Les exemples cités représentent des « écarts par rapport à la norme » qui mettent en relief les « interférences des deux langues l'une sur l'autre »⁹⁶. Ces interférences se multiplient dans le cas de deux langues aussi proches que l'italien et le français. Dans les extraits observés, J.-P. Manganaro a toujours proposé des solutions qui, en abandonnant la rigueur structurale française, se fondent dans la syntaxe de la langue de départ – ce qui confirme la proximité entre les deux langues latines objet de notre étude.

Toutefois ces remarques ne constituent aucunement. Pour des raisons de style, de compréhension ou de lisibilité du texte, le traducteur a souvent abandonné cette attitude pour recourir à des structures plus proprement françaises. La section suivante nous permettra de relever des exemples de phrases dans lesquelles le traducteur a préféré adapter la structure syntaxique italienne à celle de la langue cible.

⁹⁴ « Se abbiamo due pronomi, quello di prima persona viene al secondo posto », C. Barone, *Viceversa*, Firenze, éd. Le Lettere, 1997, p.174

⁹⁵ Antoine Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, op.cit., p.74

⁹⁶ G. Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, op.cit., p. 3

2.2.2.2. Le rétablissement de la norme

Les extraits que nous avons analysés dans la section précédente nous ont permis de mettre en relief de nombreux passages où le traducteur a adapté la structure phrastique de la langue d'arrivée à celle de la langue de départ. Toutefois, le traducteur rétablit parfois l'ordre des éléments phrastiques selon un schéma plus proprement français. Les exemples qui suivent nous aideront à comprendre cette pratique et, peut-être ses motifs.

Le premier passage relevé nous renvoie aux observations de la section précédente. Nous y retrouvons une des structures étudiées – la succession Complément-Sujet-Verbe en l'occurrence – mais elle a été traduite différemment des exemples précédents :

C S V	
là <u>egli andava tutte le mattine</u> (10)	c'était là qu'il allait tous les matins (16)

Le traducteur a abandonné la séquence typiquement italienne du texte source (C-S-V) en faveur d'une solution qui propose une construction tout à fait française de focalisation au moyen de 'c'est'. Cette tournure, signalée par les grammaires françaises⁹⁷ comme le principal procédé de mise en relief, est utilisée par le traducteur pour rétablir la norme française et pour maintenir la dislocation à gauche de l'adverbe de lieu.

De la même façon, les extraits qui suivent témoignent de l'intention du traducteur de s'éloigner de la structure syntaxique proposée par I. Calvino pour aboutir à une phrase plus accessible au lectorat francophone :

C V	S V
... <u>per San Giovanni non passava</u>	... <u>La route carrossable ne passait pas</u>
S	C
la <u>carrozzabile</u> ... (15)	par <u>San Giovanni</u> ... (25)

La comparaison entre l'original et la traduction révèle deux phrases au même contenu, mais aux intentions différentes. En effet, si par sa construction la phrase italienne montre une volonté de l'auteur d'insister sur l'absence de la route carrossable à San Giovanni, le texte français oblitère ce soulignement en faveur d'un période plus neutre s'appuyant sur la suite progressive et logique des éléments.

Cela se réalise dans d'autres circonstances. Dans le passage qui suit, le déplacement du sujet efface une fois encore l'accentuation de l'auteur sur le complément d'objet direct, à savoir la « forme de *communicativité* populaire » que possède Fellini :

⁹⁷ Cf. notamment M. Grevisse - A. Goosse, *Le bon usage*, éd. Duculot, 2001, p. 695

C	S	V	C
<u>Questa matrice di comunicativa</u>			<u>Fellini n'a jamais perdu cette forme de</u>
S	V		
<u>popolare</u> <u>Fellini non l'ha mai persa</u> ... (52)			<u>communicativité populaire</u> ... (87)

Ajoutons que le traducteur, concentré ici sur la structure phrastique, passe rapidement sur le sens des mots et crée un néologisme. Le mot 'comunicativa', qui signifie ici 'communication', devient en français 'communicativité', terme introuvable dans les dictionnaires, y compris le *Grand Larousse* et le *Trésor de la langue française*. Dans la traduction de *La Route de San Giovanni*, cette trouvaille langagière est la seule que J.-P. Manganaro se soit permise.

Si nous laissons de côté les problèmes lexicaux et que nous revenons aux analyses structurales, nous remarquons que J.-P. Manganaro opte quelquefois pour le déplacement du complément d'objet indirect. Dans l'extrait qui suit, il est antéposé au verbe dans la phrase italienne et est remis 'à sa place' dans le passage en français :

<u>Al nostro dovere mattutino</u> eravamo riusciti a strappare una tacita dilazione (14)		Nous avons réussi à arracher un sursis tacite <u>à notre devoir matinal</u> (24)
--	--	---

En parcourant la même page des deux textes, nous nous sommes aperçue qu'un autre type d'inversion est parfois effacé en faveur d'un rétablissement de l'ordre logique français, il s'agit de l'inversion Verbe-Sujet.

V	S	V
Ma subito <u>veniva</u> a darci una seconda S sveglia <u>nostra madre</u> (14)		Mais aussitôt <u>notre mère</u> <u>venait</u> nous réveiller une seconde fois (24)

Ces différents exemples nous ont incitée à nous poser une question : pourquoi le traducteur a-t-il modifié les phrases calviniennes si, comme nous l'avons vu précédemment, sa langue lui permettait de recourir aux mêmes compositions phrastiques ? Les observations de Scavée et Intravaia fournissent peut-être une réponse à cette interrogation :

Si [...] des formulations italiennes de cette sorte souffrent une traduction littérale, nous pensons néanmoins devoir mettre en garde les traducteurs contre le recours systématique à celle-ci, car ils risquent de rapporter à une intention personnelle, - dialectique soutenue, - une démarche d'appréhension de la réalité qui est en italien la plus naturelle, la plus courante, la plus spontanée, et relevant exclusivement du style collectif.⁹⁸

⁹⁸ P. Scavée et P. Intravaia, *op.cit.*, p. 87

Est-ce donc pour des raisons de style, de 'spontanéité' de la phrase que le traducteur décide de ramener les propositions citées à une structure totalement française en effaçant les particularités de la langue source ? Nous pensons que oui. Les réflexions de J.-P. Manganaro sur la traduction nous orientent vers cette hypothèse :

C'est que le traducteur, tout en ayant une sensibilité linguistique, évite d'introduire dans la lecture et, donc, dans la transposition qu'il va faire d'une œuvre, une espèce de moi subjectif qui ferait qu'il serait lui d'abord écrivain et ensuite traducteur. Non. Un traducteur c'est un imbécile, un idiot. Il doit se voir comme cela, en tout cas. Absolument vierge, neutre, par rapport à une chose déjà dite et qu'il va transférer. [...]

Le traducteur est un passeur. Il est beaucoup de choses d'ailleurs, mais il n'est pas un auteur. En tout cas, pas de l'œuvre qu'il traduit. Il est en train de travailler une matière qu'il ne doit justement pas abîmer - si elle est bonne, bien sûr.

Selon ce professionnel, le traducteur 'ne doit pas' introduire son propre 'moi' à l'intérieur de l'œuvre qu'il transpose. Ce n'est donc certainement pas un choix subjectif qui guide les modifications effectuées par ce médiateur calvinien, mais une décision pondérée.

Or, étant donné que l'ouvrage calvinien est presque entièrement composé de telles phrases, il serait pratiquement inutile d'en citer d'autres qui se révéleraient comparables à celles que nous venons d'observer. Nous procéderons par conséquent à l'analyse du tissu lexical.

2.3. POUR UNE TRADUCTION-ADAPTATION LEXICALE ET SEMANTIQUE

Nous l'avons remarqué lors de notre analyse de la traduction de Jean Thibaudeau, l'une des caractéristiques des ouvrages calviniens ayant un poids à ne pas sous-estimer au moment de la transposition en français, est la langue de l'écrivain. Et c'est justement pour des raisons linguistiques que la transposition de *La Route de San Giovanni* a dû être plus complexe.

S'agissant d'un ouvrage composé de textes autobiographiques et en quelque sorte plus intimes, Calvino s'est-il abandonné à une langue moins claire, plus vague ? Certainement pas. Au contraire : plus conforme à la logique calvinienne, le souci de précision de l'écrivain italien l'a poussé à utiliser des termes et des expressions particuliers, issus du dialecte du ponant de la Ligurie, plus appropriés aux situations

décrites que ceux que lui offrait la langue officielle. Une de ses nombreuses affirmations⁹⁹ nous oriente vers cette hypothèse :

Je me souviens que les gens âgés de San Remo connaissaient des termes dialectaux qui constituaient un patrimoine lexical irremplaçable. Par exemple : *chintagna*, qui signifie aussi bien l'espace vide existant au dos d'une maison bâtie – comme toujours en Ligurie – derrière un terrain en terrasses que l'espace vide restant entre le lit et le mur. Je crois qu'il n'y a pas en italien un terme équivalent ; mais aujourd'hui le mot, même dans le dialecte, n'existe plus : qui le connaît, qui l'utilise encore, désormais ? L'appauvrissement et l'aplatissement lexicaux sont les premiers signes de la mort d'un langage.¹⁰⁰

C'est sans doute pour agir contre cet 'aplatissement' et appauvrissement que Calvino a décidé d'insérer des mots dialectaux dans les récits de *La Route de San Giovanni*. L'étude de la langue de l'écrivain ligurien, et en particulier son lien avec l'italien et ses dialectes, nous permettra peut-être de confirmer ces suppositions.

2.3.1. Italo Calvino et sa réflexion sur la langue

Tout écrivain possède sa propre conception de la langue dans laquelle il s'exprime. L'auteur de *La Route de San Giovanni* ne déroge pas à la règle. D'ailleurs, Calvino n'avait pas seulement réfléchi sur sa langue individuelle ; sa réflexion s'était étendue à la force de sa langue nationale ainsi qu'à sa diffusion et à sa possibilité de survie. C'est ce que nous tâcherons de mettre en lumière dans la section qui suit.

2.3.1.1. La langue italienne et sa 'traduisibilité'

L'italiano da un pezzo sta morendo, – dico io, – e sopravviverà soltanto se riuscirà a diventare una lingua strumentalmente moderna ; ma non è affatto detto che, al punto in cui è, riesca ancora a farcela.

[À mon avis, l'italien est, depuis longtemps, en train de mourir et il survivra seulement s'il sera capable de devenir une langue instrumentalement moderne; toutefois, il n'est pas sûr qu'il réussisse à le faire.]¹⁰¹

Voilà ce que Calvino écrivait en 1965 dans un article publié dans le cadre d'un débat sur la langue italienne dans la revue *Rinascita*. Par ces quelques mots, nous comprenons immédiatement l'attachement de l'auteur pour sa langue maternelle. Ces propos témoignent également de sa préoccupation sur l'avenir de sa langue qui, à son avis, doit se moderniser

⁹⁹ Il s'agit d'une réponse de Calvino à une enquête de Walter della Monica dont certains passages furent publiés dans *La Fiera Letteraria* du 9 mai 1976

¹⁰⁰ I. Calvino, *Ermite à Paris*, Paris, éd Seuil, février 2001, p. 102

¹⁰¹ I. Calvino, « L'antilingua », *Una pietra sopra, Saggi*, vol I, *op.cit.*, p.153 [notre traduction]

pour pouvoir survivre sur la scène internationale. Ainsi, Calvino insiste sur l'importance d'une confrontation avec les autres langues :

Oggi, la situazione della lingua italiana non può essere studiata isolatamente, e nemmeno in contrapposizione generica con le grandi lingue europee prese in blocco, ma vista nel quadro linguistico mondiale attuale.

[Aujourd'hui, la situation de la langue italienne ne peut pas être étudiée d'une manière isolée, ni non plus en l'opposant aux autres langues européennes considérées toutes ensemble, mais elle doit être vue dans le cadre linguistique mondial actuel.]¹⁰²

Lorsque cet auteur écrit, il se place d'un point de vue qui n'est pas celui de l'Italien mais plutôt celui de l'Européen, ou mieux encore du citoyen du monde. Selon lui, la situation de sa langue ne doit pas être étudiée d'une manière limitée ; il faut plutôt analyser sa position dans le panorama des idiomes des pays du monde entier. C'est seulement de cette manière que l'on pourra comprendre l'importance de l'italien et entrevoir son futur. Mais comment cette langue pourra-elle devenir « instrumentalement moderne » et, par conséquent, internationale ?

Pour Calvino l'italien est une langue qui tend à devenir de plus en plus abstraite et générique. Et c'est justement contre cette tendance qu'il prend position dans l'un des passages les plus connus de ses écrits critiques :

Il mio ideale linguistico è un italiano che sia il più possibile *concreto* e il più possibile *preciso*. Il nemico da battere è la tendenza degli italiani a usare espressioni *astratte e generiche*.

[Mon idéal linguistique est un italien qui soit le plus *concret* et *précis* que possible. L'ennemi à battre est la tendance des italiens à utiliser des expressions *abstraites et génériques*.]¹⁰³

C'est donc en devenant plus précise et plus concrète que la langue de Dante pourrait espérer survivre. Mais au delà du raisonnement sur l'avenir de l'italien, ces considérations nous apprennent qu'il y a, chez l'écrivain, une sorte de capacité à observer sa langue de l'extérieur, comme s'il réussissait à porter sur son 'idiome' et sur celui de ses compatriotes le regard que seul un observateur étranger ou bien quelqu'un qui traduit (habitué par conséquent à la comparaison entre les langues) pourraient porter. Les remarques suivantes en attestent :

Quel che voglio dire è che chi scrive per comunicazione dovrebbe (sto parlando anche per me stesso) rendersi continuamente conto del grado di traducibilità, cioè di comunicabilità, delle espressioni che usa.

[Ce que je veux dire est que ceux qui écrivent pour la communication (je parle également de moi-même) devraient se rendre continuellement compte du

¹⁰² I. Calvino, «L'italiano, una lingua tra le altre lingue», *op.cit.*, p.146 [notre traduction]

¹⁰³ *Idem*, p. 153

degré de traductibilité, c'est-à-dire de communicabilité, des expressions qu'ils emploient.]¹⁰⁴

Mais pourquoi un écrivain devant produire une étude sur sa propre langue nationale aborderait-il le sujet de la traduction au lieu de traiter des caractéristiques spécifiques de sa langue ? Le degré de traduisibilité des langues indique si elles sont transmissibles et, par conséquent, compréhensibles. Les propos d'I. Calvino s'insèrent dans cette perspective. Et plus une langue est compréhensible, c'est-à-dire simple, plus elle sera utilisée dans le monde entier. Voici la suite de cette *leçon* calvinienne :

E non sto facendo uno dei soliti richiami allo «scrivere chiaro» che sappiamo essere spesso una pretesa filistea [...]. Però bisogna sempre essere coscienti dei limiti del linguaggio che andiamo adoperando: calcolare la parte che è traducibile del nostro discorso e la parte che non lo è, e perché non lo è.

[Et je ne donne pas là un avertissement pour que l'on écrive clairement, puisque – nous le savons – il s'agit souvent d'une prétention philistine [...]. Mais il faut toujours être conscient des limites du langage que nous utilisons : évaluer la partie traduisible de notre discours et la partie qui ne l'est pas, et pourquoi elle ne l'est pas.]¹⁰⁵

La position de Calvino est donc très proche de celle l'intellectuel éclairé : il souhaite que sa langue puisse être utile aux gens. Pour qu'il en soit ainsi et qu'elle survive, elle doit être compréhensible. Selon l'écrivain ligurien, il est donc nécessaire que les auteurs utilisent un italien standard en évitant d'introduire dans leurs ouvrages des mots, des passages qui risqueraient de ne pas être entendus.

De nombreux critiques littéraires ont souligné ce rapport fondamental entre Calvino et l'italien. Vittorio Coletti a mis en relief la portée pédagogique des écrits calviniens :

C'è nel Calvino [...] non solo una vocazione poetica, ma anche un istinto pedagogico che rinvia anch'esso al profilo dell'intellettuale illuminista: la professionalità linguistica e settoriale dei pochi trasferita nel bagaglio comune dei molti.

[Chez Calvino [...] il n'y a pas seulement une vocation poétique, mais également un instinct pédagogique qui renvoie au profil de l'intellectuel des lumières : le professionnalisme linguistique et sectoriel de la minorité transféré dans le patrimoine commun de la majorité]¹⁰⁶

L'écrivain italien aurait donc eu une sorte d'«instinct pédagogique » qui l'aurait poussé à insister pour que son écriture et celle de ses confrères puissent être au service des autres, de ceux qui ne font pas partie de l'intelligentsia. Cette position, ouvertement en opposition avec celle d'autres auteurs contemporains (notamment C. E. Gadda et P.P. Pasolini), ne peut pas ne pas étonner si l'on tient compte de la quantité de termes et

¹⁰⁴ I. Calvino, «L'italiano, una lingua tra le altre lingue», *op.cit.*, p.150 [notre traduction]

¹⁰⁵ *Idem* [notre traduction]

¹⁰⁶ V. Coletti, « Calvino e l'italiano 'concreto' e 'preciso' », *op.cit.*, p. 39

d'expressions difficiles contenus dans certains de ses ouvrages, dont *Le Sentier des nids d'araignée*, *Le Corbeau vient le dernier* et, finalement, dans *La Route de San Giovanni*.

2.3.1.2. Le dialecte

Le dialecte est, selon I. Calvino, une composante fondamentale de la langue, de sa propre langue. Toutefois, son rapport avec les parlers régionaux a toujours été complexe. En effet, si au début de sa carrière, il les a employés, sa position a changé au fil des ans. Comme il l'a affirmé dans la préface au *Sentier*, à l'époque où il avait commencé à écrire :

Scrivendo, il mio bisogno stilistico era tenermi il più basso dei fatti, l'italiano che mi piaceva era quello di chi "non parla italiano in casa" [...] il tema lingua-dialetto, è presente qui nella sua fase ingenua: dialetto aggrumato in macchie di colore [...] scrittura ineguale che ora s'impresiosisce ora corre giù come vien viene badando solo alla resa immediata; un repertorio documentaristico [...] che arriva quasi al folklore [...].

[en écrivant, mon besoin stylistique était de choisir un registre plus bas que les faits, l'italien que j'aimais était celui de ceux qui « ne parlent pas italien à la maison » [...] le thème langue-dialecte est présent ici dans sa phase ingénue : dialecte agglutiné en tâches de couleur [...] écriture inégale qui devient précieuse ou jaillit sans un ordre précis en faisant attention uniquement à l'effet immédiat ; un répertoire documentaire qui touche presque au folklore [...]]¹⁰⁷

Sa vision des faits se modifia, l'écrivain devint un critique et prit position contre le dialecte, ou plus précisément contre tout abus de celui-ci. Cela est très visible dans un article intitulé « Il midollo del leone » publié en 1955 dans la revue *Paragone* :

La lingua letteraria deve sì continuamente tenersi attenta ai volgari parlati, e nutrirsi e rinnovarsi, ma non deve annullarsi in essi, né scimmiettarli per gioco. Lo scrittore deve poter dire più cose di quelle che normalmente dicono gli uomini del suo tempo: deve costruirsi una lingua la più complessa e funzionale possibile per il proprio tempo: non fotografare con compiacenza i dialetti, che sono sì pieni di sapore e vigore e saggezza, ma anche di offese sopportate, di limitazioni imposte, d'abitudini che non ci si sa scrollare.

[la langue littéraire doit être toujours attentive aux les vulgaires parlés et s'en nourrir et se rénover, mais elle ne doit pas n'annuler en eux, elle ne doit pas non plus les imiter pour jouer. L'écrivain doit pouvoir dire plus de choses que les autres hommes de son temps : il doit se constituer une langue qui doit être la plus complexe et la plus fonctionnelle possible pour son temps. Elle ne doit pas photographier les dialectes pour leur complaire ; ceux-ci sont effectivement riches de saveur et vigueur et sagesse, mais ils sont également porteurs des offenses tolérées, des limitations imposées et d'habitudes que l'on ne sait abandonner.]¹⁰⁸

¹⁰⁷ I. Calvino, préface à l'édition italienne de *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1964 [notre traduction]

¹⁰⁸ I. Calvino, «Il midollo del leone», *Una pietra sopra*, op.cit., p. 18

Selon Calvino, le dialecte est donc utile, mais il ne faut pas exagérer. C'est pour cette raison que l'auteur italien prend ses distances par rapport aux dialectes pour insérer dans ses œuvres un italien qui peut être parfois plus populaire, mais jamais incompréhensible. Ainsi, comme le remarque P.V. Mengaldo, les quelques expressions dialectales utilisées par Calvino sont « intégrées dans la langue en tant que plasma vital ». Si l'écrivain est toutefois :

... cauto nell'infondere il dialetto vero e proprio entro la sua lingua, è invece, e fin da subito, acutamente aperto verso le forme dell'italiano regionale, colloquiale, "popolare": cogliendo benissimo la possibilità che queste gli davano, sia di rappresentare con vivezza e precisione di sfumature le gradazioni sociali, sia di articolare i piani della propria scrittura, che poteva altrimenti essere esposta al rischio di una splendida ma monotona eleganza.

[... prudent dans l'insertion du dialecte dans sa langue, il est par contre dès le début ouvert aux formes de l'italien régional, colloquial, 'populaire' : en saisissant très bien les possibilités que celles-ci lui donnaient, soit de représenter avec vigueur et précision de nuances les gradations sociales, soit d'articuler les plans de son écriture qui pouvait sinon être exposée au risque d'une merveilleuse mais monotone élégance.]¹⁰⁹

D'après l'auteur de *La Route de San Giovanni*,

La richesse non seulement expressive mais aussi lexicale est (ou plutôt était) une des grandes forces du dialecte. Le dialecte l'emporte sur la langue quand il comprend des mots pour lesquels celle-ci n'a pas d'équivalents. Mais cela dure tant que durent les techniques (agricoles, artisanales, culinaires, domestiques) dont la terminologie s'est créée ou déposée dans le dialecte plus que dans la langue. Aujourd'hui¹¹⁰, du point de vue du lexique, le dialecte est tributaire de la langue : il ne fait plus qu'appliquer des désinences dialectales à des noms qui sont nés dans le langage technique. Et même, en dehors de la terminologie des métiers, les mots les plus rares deviennent obsolètes et se perdent.¹¹¹

La citation que nous venons de transcrire est tirée du recueil d'écrits autobiographiques *Ermite à Paris*¹¹², un ouvrage posthume récemment traduit en français, dont un chapitre entier est consacré au dialecte. D'après Calvino, la force du dialecte résidait (il emploie le passé car il sait que les choses ont beaucoup changé par rapport aux années de son adolescence) dans sa richesse lexicale, dans sa spécificité, qui permettait de définir certaines pratiques pour lesquelles l'italien ne disposait pas de terminologie appropriée :

Quand j'ai commencé à écrire, j'ai tenu à ce que derrière l'italien il pût y avoir le calque du dialecte, parce que, sentant la fausseté de la langue utilisée par la plupart de ceux qui écrivaient, la seule garantie d'authenticité qu'il me semblait pouvoir donner était sa proximité avec l'usage parlé populaire. On peut percevoir cette position dans mes premiers livres, alors qu'elle se raréfie par la suite.¹¹³

¹⁰⁹ P.V. Mengaldo, « Aspetti della lingua di Calvino », *op.cit.*, p.238

¹¹⁰ La parution de ce texte remonte à 1976 : rédigé dans le cadre d'une enquête sur le sort des dialectes, il fut publié sous le titre « Il rapporto con la lingua » dans *La Fiera letteraria* le 9 mai 1976.

¹¹¹ I. Calvino, « Le dialecte », *Ermite à Paris*, *op.cit.*, pp. 101-102 (Trad. J.-P. Manganaro)

¹¹² *Idem*, pp.184-187

¹¹³ *Ibid.*, p.103

Il nous semble intéressant de reprendre quelques extraits, comme ceux qui contiennent des références à la période de l'adolescence de l'auteur (celle qui est décrite dans *La route de San Giovanni*), et qui sont, de fait, parmi ceux qui nous intéressent principalement dans cette occasion :

Quand j'étais étudiant, c'est-à-dire dans une société qui parlait déjà couramment l'italien, le dialecte était encore ce qui nous distinguait, par exemple, nous ceux de San Remo, de ceux de Vintimille ou de Porto Maurizio qui avaient le même âge que nous, et c'était une occasion de moqueries fréquentes entre nous – pour ne pas parler du contraste plus fort entre les dialectes des villages de Montagne, comme Baiardo et Triora, qui correspondaient à une situation sociologique complètement différente, et qui se prêtaient ainsi facilement à la caricature de notre part, les citoyens de la côte. Dans ce monde (à vrai dire très limité), le dialecte était une façon de se définir comme êtres parlants, de donner forme à un *genius loci*, d'exister en somme.

[...]

Je me souviens que les gens âgés de San Remo connaissaient des termes dialectaux qui constituaient un patrimoine lexical irremplaçable.

[...]

Mon dialecte est celui de San Remo (qu'un appelle aujourd'hui *sanremese*, mais qu'on appelait jadis *sanremasco*), qui est un des nombreux dialectes liguriens du Ponente, c'est-à-dire d'une aire bien distincte, rythmiquement et phonétiquement, de l'aire génoise (qui va jusqu'à Savone inclus). J'ai vécu de façon presque ininterrompue à San Remo les vingt-cinq premières années de ma vie, à une époque où la population autochtone était encore la majorité. Je vivais dans un milieu agricole où l'on employait généralement le dialecte, et mon père (plus âgé que moi de plus d'un demi-siècle, puisqu'il était né en 1875 d'une vieille famille de San Remo) parlait un dialecte bien plus riche, bien plus précis et bien plus expressif que celui des gens de mon âge. J'ai donc grandi imprégné de dialecte mais sans jamais apprendre à le parler, parce que l'autorité qui avait le plus d'influence sur mon éducation était celle de ma mère, ennemie du dialecte et grand défenseur de la pureté de la langue italienne.¹¹⁴

Ces extraits attestent de l'importance du dialecte de sa région pour l'écrivain ligurien. En outre, nous pouvons maintenant comprendre la raison de la quantité de phrases empruntées à des parlers dialectaux contenues dans les ouvrages calviniens, et notamment dans les textes autobiographiques. Le dialecte était, pour I. Calvino, une façon de se définir, une preuve de son existence.

Cependant, comme P. V. Mengaldo l'a écrit et comme nous l'avons souligné, Calvino utilise le dialecte d'une manière très contrôlée, ce qui est démontré par la manière qu'a l'écrivain d'insérer les mots et expressions dialectales. En effet, en lisant les textes en italien, nous remarquons une

insistente attenuazione, o estraniamento, delle voci dialettali, per lo più specificamente liguri-occidentali, mediante virgolette o corsivo e/o chiosa in

¹¹⁴ *Idem*, p. 101

italiano, non diversa da quella [...] che lo scrittore ama riservare allora e anche poi, a forestierismi e parole dei linguaggi speciali : *beudi* (che torna fitto ne *La strada di San Giovanni*)

[insistante atténuation isolement ou des voix dialectales, plus spécifiquement de la partie occidentale de la Ligurie, par des guillemets ou par le biais de l'italique et/ou glose en italien, semblable à celle [...] que l'écrivain aime réserver à l'époque et par la suite aux emprunts et aux mots issus de langages spéciaux : *beudi* (qui revient souvent dans *La strada di San Giovanni*)]¹¹⁵

Bien que les parlers locaux soient 'atténués' dans les écrits calviniens, leur traduction a dû représenter un obstacle à la fidélité au texte source.

2.3.2. La traduction du dialecte

Au cours de notre analyse du livre traduit par J.-P. Manganaro, nous avons repéré plusieurs mots et expressions en dialecte ligurien. La plupart de ces termes se situent à l'intérieur du premier texte qui compose le recueil, « La route de San Giovanni », et à l'intérieur du dernier, « De l'opaque ». Ces deux textes sont effectivement très riches du point de vue lexical. La coprésence de lexèmes appartenant à un niveau de langue 'standard' et de mots issus de la langue locale, celle de Sanremo en l'occurrence, confère aux récits en question des touches de couleur locale difficilement transposables en français. En particulier, le premier des deux récits contient des souvenirs liés à l'enfance de l'écrivain, aux années durant lesquelles I. Calvino vivait à San Giovanni (pendant la seconde guerre mondiale), à la campagne, où la plupart des gens s'exprimaient au moyen des parlers dialectaux.

Nous avons divisé notre étude des énoncés en langue dialectale en deux parties; la première partie étant consacrée au premier texte du livre, « La route de San Giovanni », et la seconde au dernier, « De l'opaque ».

2.3.2.1. *La route de San Giovanni*

Compte tenu de l'importance des parlers dialectaux pendant l'enfance et l'adolescence de Calvino, les repères dialectaux sont nombreux à l'intérieur du texte qui ouvre le recueil calvinien.

¹¹⁵ P.V. Mengaldo, « Aspetti della lingua di Calvino », *op.cit.*, p.233-234

Parmi eux, nous avons choisi ceux qui nous ont paru les plus intéressants, à partir de 'beudo', qui se représente assez régulièrement dans ce premier texte du recueil. Ce terme a toujours été traduit par le français 'ruisseau', ce qui nous paraît oblitérer une partie de sa spécificité. Bien d'autres mots subissent le même sort. Parmi ceux-ci, nous signalerons les 'cannicci', de la page 11, le 'magaiu' de la page 21, ou bien les phrases entièrement en dialecte, comme 'semmu careghi ancœi' ou 'mi digu c'a va a ciœve' (page 19). Toutefois, le traducteur insère des passages en français familier pour tâcher de rééquilibrer les pertes causées par sa traduction des mots en dialecte.

Le premier passage que nous analyserons plus précisément est assez complexe. Il s'agit d'une longue phrase qui contient plusieurs expressions en dialecte ligurien. À travers cet exemple, nous percevons la difficulté de traduire des expressions dialectales :

...Dopo Bargallo incontrandosi tutti si salutavano, anche tra sconosciuti, con una « **Bona** » ad alta voce o con un'espressione generica di riconoscimento dell'esistenza altrui come : « **Andamu andamu** » o « **Semu careghi ancœi** », o un commento al tempo che fa, « **Mi digu ch'a va a ciœve** », messaggi di riguardo e amicizia... (19)

...Après Bargallo, en se rencontrant, tout le monde se saluait, même ceux qui ne se connaissaient pas, avec un « **Bona !** » à haute voix ou avec une expression générique de reconnaissance de l'existence d'autrui comme : « **Allons, allons** » ou « **L'on est chargé, d'l'encore** », ou un commentaire sur le temps qu'il fait « **Moi, j'dis qu'il va pleu'oir** », autant de messages d'égard et d'amitié... (32)

La traduction en français est très intéressante du point de vue des techniques de traduction, étant donné qu'elle présente deux façons différentes de traduire le dialecte. Le premier élément dialectal, « *bona* » n'est pas traduit : il est maintenu tel quel. Le traducteur recourt donc au procédé dit de la 'transposition', rendu possible par l'annonce de la signification du lexème par le verbe qui le précède : « *tout le monde se saluait avec...* ». Grâce à cette anticipation, le lecteur français comprend immédiatement qu'il s'agit d'une forme de salutation. La traduction des phrases qui suivent est réalisée à travers le passage à la langue populaire. Le dialecte est rendu en français par les mots coupés (*j'dis, d'l'encore, pleu'oir*), la répétition du sujet (*moi, j'dis*). La phrase nominale (« *andamu, andamu* ») est traduite par une expression assez neutre : « *allons, allons* ». Le recours à la langue populaire est une technique très employée. Il s'agit en effet de la pratique la plus usitée pour la traduction du dialecte italien, comme en attestent les deux phrases suivantes :

Ma bastava che dall'alto d'una fascia qualcuno che potava o che dava il solfato alle viti lo interpellasse :

Mais il suffisait que d'en haut, sur une pièce, quelqu'un en train de tailler ou de sulfater les vignes l'interpellât :

« **Prufessù, pe' piaxè, a vureiva faghe ina dumanda** », e gli chiertesse un consiglio... (21)

« **Professeur, s'y 'ou plaît, j'voudrais vous poser 'ne question** », et lui demandât son avis... (37)

La phrase « *Prufessù, pe piaxè, a vureiva faghe ina dumanda* » est rendue au moyen du passage à la langue populaire. Nous percevons la présence de ce niveau de langue par la quantité d'apocopes et aphèreses – mots coupés, contractés – contenus à l'intérieur du texte en français (*s'y'ou plaît, j'voudrais, 'ne question*). De la même manière, la proposition qui suit est une preuve supplémentaire de la préférence du traducteur pour le passage à la langue populaire en ce qui concerne les expressions dialectales :

...Di qui in poi ero « **u fiu du prufessù** »... (19)

...A partir de cet endroit, j'étais « **le fils au professeur** »... (33)

Dans l'expression contenue dans la phrase en italien, le dialecte est très explicite, tandis que la traduction perd cette forte connotation et ne maintient que le lexème '*au*', seul repère témoignant que le niveau de langue de la phrase en italien n'était pas courant.

Le dernier texte du recueil présente, lui aussi, des expressions en dialecte dont l'intérêt réside à la fois dans leur portée que dans la traduction que J.-P. Manganaro en a donnée.

2.3.2.2. De l'opaque

À la différence de ce que nous avons pu observer en analysant quelques uns des nombreux passages dialectaux contenus à l'intérieur de *La route de San Giovanni*, 'petites madeleines' calviniennes qui ramènent à la surface toute une série d'images d'une enfance jusqu'alors enfermée dans la mémoire, ce dernier texte ne contient que quelques mots en dialecte. Toutefois, l'importance de ces lexèmes est fondamentale : il s'agit là de mots-clés qui servent de point de départ pour une réflexion quasi-philosophique sur le monde et l'espace. On comprendra donc que le poids et la portée de ces termes – « *abrigu* » et « *ubagu* » – sont tels que le traducteur n'a pas d'autre choix que de les simplement insérer:

Chiamasi « opaco », - nel dialetto : « *ubagu* », - la località dove il sole non batte, - in buona lingua, secondo una più ricercata locuzione : « *a bacio* » - mentre è detta « *a solatio* », o « *aprico* », - « *abrigu* », nel dialetto, - la località soleggiata. (107)

On appelle « opaque » - dans mon dialecte : « *ubagu* » - les lieux où le soleil ne donne pas – en langue courante, selon une locution plus recherchée : « au nord »; - tandis que le lieu ensoleillé est dit « exposé au midi », ou « ensoleillé » - « *abrigu* » en dialecte. (169)

La traduction de ce passage démontre que la transcription d'un lexème reste encore la meilleure solution pour l'inscription d'un mot en dialecte. Mais cette transcription est possible uniquement lorsque la signification de ce lexème est expliquée par le texte source à l'intérieur de la phrase qui le comprend ou immédiatement après celle-ci. Dans le passage cité ci-dessus, le texte de départ contenait déjà des doublets à l'intention du lecteur italoophone non initié au 'patois' ligurien. Le signifié d' 'ubagu' est annoncé avant son recours (*on appelle « opaque » – dans mon dialecte « ubagu » ...*). De la même manière, le lexème 'abrigu' est précédé par sa signification (« ensoleillé » – « abrigu » en dialecte.). Ainsi, le traducteur a pu maintenir le terme en dialecte et lui accoler la traduction sans nuire à la richesse sémantique du texte de départ. Et ce nonobstant les indications que l'auteur avait données à la première traductrice, Danièle Sallenave, en 1976, et que J.-P. Manganaro ne connaissait peut-être pas :

Preferirei dunque che anche in francese fossero usate le voci più rare come *soulane* e *adret*. Il senso della mia operazione è creare categorie partendo da due parole antiche e tecniche. (Io le conosco solo perché mio padre era un agronomo nato nel 1875.) Per questo mi pare che *ensoleillé* sia una parola d'uso troppo comune, come l'italiano *soleggiato* ; allora *opaco* dovrebbe tradursi <*ombragé*>. E per *opaco* <vedrei> di preferenza *ubac* dato che è così vicino al termine dialettale da cui sono partito (il dialetto di San Remo sta tra il provenzale e il genovese ma parole come *ubagu* e *abrigu* le usava mio padre che era nato nel 1875 ma adesso credo che nessuno sappia più cosa vogliono dire). Userei *opaco* solo nei seguenti casi : a) la prima volta ; b) ogni volta che è presente la voce dialettale *ubagu* ; c) quando è usato come aggettivo : *revers opaques*, *points opaques*; d) in forma avverbiale : *opaquement* ; e) alla fine ; f) nel titolo (ma anche *De l'ubac* è un titolo misterioso che non mi dispiacerebbe)

Per *solatio* e *bacio* direi : *soulane*, *ombrée*.

[Je préférerais donc que même en français l'on employât des termes plus rares comme *soulane* et *adret*. Le sens de mon opération est de créer des catégories en partant de deux mots désuets et techniques. (Moi, je les connais uniquement parce que mon père était un agronome né en 1875.) Pour cette raison il me semble qu'*ensoleillé* est un mot d'usage trop commun, comme l'italien *soleggiato* ; alors *opaco* devrait se traduire par <*ombragé*>. Et par *opaque* <verrais> préférablement *ubac* étant donné qu'il est tellement près du terme dialectal duquel je suis parti (le dialecte de San Remo se situe entre le provençal et le génois, mais des mots comme *ubagu* et *abrigu* étaient employés par mon père qui était né en 1875. Je pense que maintenant personne ne sait plus ce qu'ils signifient). J'utiliserais *opaco* seulement dans ces cas : a) la première fois ; b) chaque fois que l'on retrouve le vocable dialectal *ubagu* ; c) quand il est employé comme adjectif ; d) en forme adverbiale : *opaquement* ; e) à la fin ; f) dans le titre (mais *De l'ubac* est aussi un titre mystérieux qui ne me déplaît pas).

Pour *solatio* et *bacio* je dirais *soulane*, *ombrée*.] ¹¹⁶

¹¹⁶ I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, op.cit., p. 1322 – notre traduction.

Le texte contient d'autres termes qui, dans le recueil italien étaient en dialecte ou en italien très familier, et ont été traduits par des équivalents en français standard.

Citons par exemple :

...Scale esterne collegano altane sui cui davanzali il basilico cresce in **pignatte** piene di terra... (102)

...Des escaliers extérieurs relie des terrasses sur les rebords desquelles le basilic pousse dans des **marmites** pleines de terre... (162)

[...]

...Il dialogo di due donne che s'incontrano a metà d'una strada a gradini si perde appena sopra i **cavagni** che esse reggono in testa, ma sulla collina di fronte arrivano gli uuuh ! i gaaa ! gli **ohi-me-mi** !... (104)

...le dialogue de deux femmes qui se rencontrent au milieu d'une rue en escalier se perd juste au-dessus des **corbeilles** qu'elles portent sur leurs têtes, mais sur la colline en face arrivent les ouououh ! les gaaa ! les **ahi ahi ahi** ! ... (164)

Les mots '*pignatte*' et '*cavagni*' sont des mots du dialecte ligurien. La traduction par les mots '*marmites*' et '*corbeilles*' est, sans doute, la plus appropriée, mais elle entraîne une perte inévitable de la couleur locale qui était contenue dans les mots utilisés par l'écrivain. En outre, le dictionnaire bilingue *Boch* nous présente le mot '*marmite*' comme un lexème appartenant au « français fondamental », ce qui éloigne définitivement les niveaux linguistiques du mot '*pignatta*' et du mot '*marmite*'.

Donc la traduction du dialecte entraîne nécessairement une modification du niveau de langue et, dans la plupart des cas, une perte de spécificité. Mais cette perte de spécificité peut également être relevée dans la traduction d'extraits ne contenant pas d'éléments dialectaux.

2.3.2. Les variations d'intensité

Nous l'avons déjà observé plusieurs fois : toute traduction entraîne des modifications telles que, par exemple, les variations d'intensité. Même si le traducteur est très attentif et si sa traduction peut être considérée comme 'parfaite', le texte traduit se révèle souvent victime d'un certain appauvrissement. La différence entre la langue d'arrivée et celle de départ cause ces modifications.

En effet, bien que l'italien et le français paraissent « des modalités quelques peu divergentes d'un même idiome néo-latin »¹, la langue italienne reste beaucoup plus expressive que la langue française. Par conséquent, la plupart des traductions de l'italien en français seront accompagnées par un « *sentiment d'une légère perte* »².

2.3.2.3. Généralisations

La version française de *La route de San Giovanni* contient de nombreuses généralisations lexicales. Une série de mots en français dans le texte italien représente une richesse du TD, mais s'efface complètement dans le TA où le français est langue de communication et non plus langue étrangère. Bien que ces termes soient caractérisés, dans le texte français, par la présence d'un astérisque, cela ne permet pas au lecteur du texte cible d'en saisir la portée.

Mis à part ces vocables, les passages où la traduction entraîne une certaine entropie sont assez nombreux. Ne pouvant pas les énumérer tous, nous en citerons quelques-uns. Voici le premier :

Fino al ballo d'un **dopolavoro montano** su palafitte, al palazzotto del vecchio ospedale, al santuario settecentesco della Madonna della Costa, dalla dominante mole azzurra (9)

Jusqu'à la piste de bal d'un **cercle de loisirs** montée sur pilotis au petit bâtiment du vieil hôpital, au sanctuaire du XVIII^e de la Madonna della Costa, surmontée de sa coupole bleue (15)

Le mot 'dopolavoro' est, en Italie un « ente che organizza le attività ricreative e culturali dei lavoratori »³, c'est-à-dire une association organisant des activités culturelles pour les travailleurs. Or, la connotation qui accompagne le mot italien n'est pas présente dans le terme contenu à l'intérieur du texte traduit ('*cercle de loisirs*').

De la même façon, l'exemple qui suit montre que la traduction d'un lexème, qui se répète plusieurs fois à l'intérieur du premier texte et qui se réfère à une particularité de la région ligurienne, la 'fascia', comporte une perte de la spécificité qui caractérisait le texte en italien. La 'fascia' est, pour les liguriens, une pièce cultivée qui se trouve sur la montagne, mais la traduction ne nous le dit pas, elle nous parle simplement de 'pièce'.

Ma di là dalle **fasce** coltivate... (10)

Mais au-delà des **pièces** cultivées... (17)

¹ P. Scavée P. Intravaia, *Traité de stylistique comparée, op.cit.*, p.14.

² *Idem*, p.30.

³ Dictionnaire *Zingarelli*, éd. Zanichelli, 1998

Ma bastava che dall'alto di una **fascia** (21)

Mais il suffisait que d'en haut sur une **pièce** (36)

Le texte en français présente également d'autres lexèmes qui, à la suite de la traduction, perdent l'intensité dont ils étaient caractérisés en italien.

... E un paio di **stambugi** che davano film più vecchi o scadenti(32)

... Et deux ou trois **locaux de dimensions réduites** qui donnaient des films plus anciens ou médiocres (52)

Questo almeno è quanto ho sentito ripetermi lungo l'arco della mia vita da genitori, **compagni, compagne** (72)

C'est du moins ce que je me suis entendu répéter au cours de ma vie par mes parents, **mes amis, mes amies** (114)

Le mot '*stambugio*' signifie, d'après la définition du dictionnaire *Zingarelli*, « stanzino buio e squallido ». L'expression 'locaux de dimensions réduites', neutre, ne contient pas les connotations de désolation et de laideur transmises par le lexème '*stambugio*'. Le deuxième extrait cité contient le nom '*compagno*'. Ce terme possède plusieurs significations. Il peut vouloir dire '*ami*', ou '*copain*', dans le sens de « *camarade de classe* »⁴, mais il peut également avoir une autre signification. Ce mot, en effet, fait partie du vocabulaire communiste et s'utilise pour définir les membres du parti. Nous savons que I. Calvino a été membre du parti communiste italien (PCI) dans sa jeunesse. Par conséquent, la traduction par le mot '*ami*' est partielle et ne tient pas compte des connotations du texte source. Néanmoins, si le traducteur a fait ce choix, c'est qu'il a considéré ce terme comme le plus approprié. Malheureusement, nous n'avons pas pu lui poser de questions à ce propos.

À l'intérieur du texte calvinien, nous avons également relevé un passage contenant une synesthésie :

Lo **scampanello d'ottone** del cane (7)

Le **bruit de la clochette en cuivre** du chien (12)

La traduction de ce passage entraîne une perte de l'intensité poétique qui était transmise par le texte original. En effet, le traducteur recourt à l'explicitation de la synesthésie, mais cette explicitation n'efface pas le lyrisme qui caractérisait la figure de style contenue à l'intérieur du texte calvinien.

Comme nous l'avons annoncé au début de ce paragraphe, nous avons pu remarquer que la traduction d'une langue à une autre est nécessairement accompagnée

⁴ Dictionnaire Larousse

par des pertes d'intensité, en particulier quand on passe d'une langue très expressive (la langue italienne) à une autre qui l'est moins (le français).

Dans ces traductions, nous percevons l'habileté du traducteur. Celui-ci doit toujours choisir la solution la plus proche de la langue de départ - afin de ne pas trop appauvrir le texte - en demeurant cependant bien ancré à la langue d'arrivée.

Effectivement si un détachement excessif de la langue de départ risquerait de dépouiller le texte, tout éloignement de la langue d'arrivée entraînerait une véritable lourdeur, qui finirait par rendre le texte illisible. Donc, le traducteur doit, inlassablement, essayer de trouver le 'juste milieu', une solution intermédiaire, entre une traduction fidèle au texte de départ et son inévitable adhésion à la langue d'arrivée.

Conclusion partielle. Sous le signe d'Hermès ...

Mercurio con le ali ai piedi, leggero e aereo, abile e agile e adattabile e disinvolto, stabilisce le relazioni degli dei tra loro e quelle tra gli dei e gli uomini, tra le leggi universali e i casi individuali, tra le forze della natura e le forme della cultura, tra tutti gli oggetti del mondo e tra tutti i soggetti pensanti. Quale migliore patrono potrei scegliere per la mia proposta di letteratura?

I. Calvino, *Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio.*

Bien que cela puisse paraître une lapalissade, nous tenons à répéter que le passage d'une œuvre littéraire d'une langue à une autre n'est possible que grâce à la présence d'un médiateur, une personne qui, le mot lui-même l'indique, met en relation deux ou plusieurs langages, proches ou lointains : le traducteur. Or, comme nous avons pu le remarquer tout au long de la présente partie au sujet des *Villes invisibles* de J. Thibaudeau et de *La Route de San Giovanni* de J.-P. Manganaro, la tâche de ces porte-parole de l'écrivain est ardue. Partagés entre la fidélité à l'auteur et leur propre personnalité, entre le respect qu'ils doivent au créateur de l'œuvre et leur désir (conscient ou inconscient) de recréer le texte source¹, les traducteurs vivent sous l'empire d'une profonde dichotomie, d'un clivage qui les oblige à prendre position. Ils ont le choix entre deux attitudes : essayer d'être transparents, ou imposer leur propre personnalité et réécrire le texte de départ.

Cette question épineuse n'a évidemment pas échappé aux théoriciens qui ont tâché, chacun à sa manière, de lui donner une réponse. La même division qui existe entre « sourciers » et « ciblistes », entre les « stylisticiens », défenseurs de la « traduction éthique » (A. Berman) ou de la « poétique du traduire » (H. Meschonnic) d'une part et les défenseurs du sens, les « sémanticiens »² (J.-R. Ladmiral, G. Mounin) d'autre part, s'est présentée.

D'après Valéry Larbaud, le professionnel ne peut qu'avoir un rôle effacé:

¹ Les articles au sujet du désir de la part du traducteur de s'appropriier l'œuvre qu'il traduit foisonnent. Citons en particulier le supplément au n° 613 de *La Quinzaine Littéraire* publié au mois de décembre 1992, sous le titre de « Traducteurs » (pour plus de précisions cf. notre bibliographie)

² Dans sens que J.-R. Ladmiral attribue à ce terme, en tant qu'opposé à « stylisticiens » (cf. *Traduire : théorèmes pour la traduction, op.cit.*, p. 173)

il accepte de remplir les plus infimes fonctions, les rôles les plus effacés ; « servir » est sa devise, et il ne demande rien pour lui-même, mettant toute sa gloire à être fidèle aux maîtres qu'il s'est choisis, fidèle jusqu'à l'anéantissement de sa propre personnalité intellectuelle.³

La conception que cet exégète exprima en 1946 épouse d'une manière parfaite celle qui, dominante encore à nos jours, veut que le bon 'passeur' reste totalement impersonnel. En effet, « dans la culture européenne, l'invisibilité du traducteur est considérée comme une qualité de l'œuvre transposée ; une interprétation authentique de l'ouvrage dans la culture cible ; une lecture à la fois délicate et profonde du texte de départ de la part d'un médiateur linguistique expert et sensible »⁴. De plus, selon L. Venuti, expert en matière de traduction littéraire, auteur d'un ouvrage au titre révélateur, *The Translator's Invisibility* (l'invisibilité du traducteur):

Un texte traduit [...] est jugé comme acceptable par la plupart des éditeurs, des critiques et des lecteurs lorsqu'il peut être lu avec fluidité, quand l'absence de toute particularité linguistique ou stylistique fait en sorte qu'il paraisse transparent, qu'il reflète la personnalité de l'écrivain étranger ou ses intentions ou la signification essentielle du texte étranger ; en somme, lorsqu'il ne paraît pas être une traduction mais l'« original ».⁵

Nonobstant l'ample diffusion de cette opinion, celle-ci n'est pas partagée par le chercheur qui, en accord avec les propos d'H. Meschonnic et d'A. Berman, pense, au contraire, que la traduction doit pouvoir être reconnue en tant que telle et que son 'créateur' doit être visible, personnel : « l'invisibilité du traducteur est donc un bizarre auto-effacement »⁶.

L'avis de ce chercheur pourrait être synthétisé par la phrase qui suit, énoncée par l'auteur de la *Poétique de la traduction* :

Plus le traducteur s'inscrit comme sujet dans la traduction, plus, paradoxalement, traduire peut continuer le texte. C'est-à-dire, dans un autre temps et une autre langue, en faire un texte. Poétique pour poétique. Saint Jérôme le montre exemplairement. Il a été tout le contraire du transparent, et du transport.⁷

Et Meschonnic de pousser plus loin sa théorie, jusqu'à affirmer, avec le sarcasme qui l'a toujours distingué, qu'en général :

Traduire équivaut à être en analyse, et revient moins cher. Tout aussi inachevable, traduire investit un auteur d'une passion paradoxale pour des mots qui ne sont pas les siens. La part de l'émotionnel, qui est dans tout langage, y est d'autant plus forte que l'histoire qu'elle raconte est involontaire. Elle nomme mais elle reste innommable. L'autre, le vrai, l'origine est l'objet d'un transport d'autant plus affectif que le traducteur fidèle, obéissant à la modestie et à la transparence

³ V. Larbaud, *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, op.cit., p.9

⁴ L. Venuti, op.cit., p. 11 (notre traduction)

⁵ *Idem*, p. 21 (notre traduction)

⁶ *Ibid.*, p. 29 (notre traduction)

⁷ H. Meschonnic, *Poétique de la traduction*, op.cit., p. 27

appries, s'identifie d'autant plus à l'objet de ses douleurs et délices qu'il disparaît, qu'il se fond en lui.

Il se transporte d'autant plus dans ce qu'il n'est pas, un écrivain, qu'on ne le verra pas, ce caméléon de l'écriture qu'est le traducteur transparent, l'artisan honnête qui a tellement moralisé sa tâche qu'on abuse de lui en le mettant à nu. Il est vêtu d'autorité candide, et de toutes les transparences l'une sur l'autre : celle de ce que les mots veulent dire, celle de la langue où le discours est invisible, celle du sujet qu'il n'est pas au sujet qu'il traduit et dont il s'habille et d'autres encore, selon le cas, celle d'une distance abolie dans le naturel d'un langage fait aujourd'hui pour vous.⁸

S'inscrire comme sujet dans la traduction ne signifie toutefois pas bouleverser le texte source. Ainsi, pour conclure sa 'pointe', le spécialiste souligne qu'

on enlève, on allège, on omet des répétitions, pour faire français ; on ajoute ce qui semble indispensable, pour faire français ; on déplace les groupes et on recoupe les paragraphes, pour faire français ; on démembré toute concordance, toute consistance pour faire français. Pour atteindre la redondance normale et passe-partout de la langue. Faire nature. Donner l'impression d'un texte écrit dans la langue. Mais par qui ? Il n'y a plus personne.⁹

Certes, les remarques de l'exégète sont poussées jusqu'au paradoxe. Mais son attitude est partagée par d'autres chercheurs. Par exemple, en observant la traduction du *Château de Kafka*, Milan Kundera, commente :

Admettons sans ironie aucune : la situation du traducteur est extrêmement délicate : il doit être fidèle à l'auteur et en même temps rester lui-même ; comment faire ? Il veut (consciemment ou inconsciemment) investir le texte de sa propre créativité ; comme pour s'encourager, il choisit un mot qui apparemment ne trahit pas l'auteur mais pourtant relève de sa propre initiative.¹⁰

Cette tendance aussi est psychologiquement compréhensible : d'après quoi le traducteur sera-t-il apprécié ? D'après sa fidélité au style de l'auteur ? C'est exactement ce que les lecteurs de son pays n'auront pas la possibilité de juger. En revanche, la richesse du vocabulaire sera automatiquement ressentie par le public comme une valeur, comme une performance, une preuve de la maîtrise et de la compétence du traducteur.¹¹

Bien qu'au premier abord le critique paraisse justifier le comportement du traducteur qui, en faisant semblant d'être transparent, modifie le texte source jusqu'à anéantir ses particularités, le jugement de Kundera sur ce type de posture est, encore une fois, amer et cinglant :

Cette pratique synonymisatrice a l'air innocente, mais son caractère systématique émousse inévitablement la pensée originale. Et puis, pourquoi, diable ? Pourquoi ne pas dire 'aller' si l'auteur a dit 'gehen' ? Ô messieurs les traducteurs, ne nous sodonymisez pas !¹²

⁸ H. Meschonnic, *Poétique de la traduction*, op.cit., p. 160

⁹ *Idem*, p. 164

¹⁰ M. Kundera, *Les Testaments trahis*, op. cit, p. 131

¹¹ *Idem*, p. 132-33

¹² *Ibid.*, p. 132

Sans aller aussi loin que les théoriciens dont nous venons d'illustrer les doctrines, nous pensons nous aussi que l'invisibilité du traducteur constitue un paradoxe. En effet, qu'il le veuille ou non, qu'il se déclare transparent ou qu'il affirme vouloir être remarqué, le professionnel ne peut pas s'empêcher de laisser des traces plus ou moins évidentes dans le textes qu'il traduit et nos études des œuvres calviniennes en français nous paraissent en avoir témoigné.

En particulier, le premier chapitre de cette partie, dans lequel nous avons pu observer la transposition des *Villes invisibles* par J. Thibaudeau, nous a permis de comprendre que l'écrivain français a travaillé au recueil de son confrère italien plus comme un co-auteur que comme un véritable traducteur. C'est ce que nous avons découvert en analysant la manière dont l'auteur français a traduit le rythme de cet ouvrage (§ 1.2.).

Les textes que nous avons observés témoignent de la prédominance de l'architecture de la structure syntaxique (de l'ensemble) sur le mot isolé et cela justifie la recherche d'une équivalence au niveau du rythme, des 'sonorités' des périodes, but souvent mis de côté par certains traducteurs, à l'avantage d'une parfaite correspondance lexicale. Nos comparaisons entre quelques extraits italiens et les versions françaises ont effectivement fait ressortir l'extrême fidélité de ce traducteur à l'aspect sonore des récits d'I. Calvino, une caractéristique qui a sans aucun doute permis au texte cible de reprendre les harmonies phoniques, la musicalité, les « sons » du texte source, ainsi que de reproduire le rythme visuel des récits de départ. Toutefois, malgré les efforts du médiateur, nous avons quand même pu mettre en évidence quelques exemples où le silence, l'absence de rythme, le « dérythmement » – pour employer le terme d'H.Meschonnic – ont fini par primer sur les architectures sonores.

En outre, la fidélité de J.Thibaudeau aux sons de la chronique calvinienne, ajoutée à la complexité stylistique et rythmique mais surtout la raréfaction au niveau lexical du recueil mises en lumière dans la première section, a souvent causé l'éloignement de la transposition vis-à-vis de l'original au niveau sémantique. Nos analyses lexicales ont en effet pu démontrer que le traducteur est souvent tombé dans des pièges l'ayant amené à s'écarter du texte source mais également à commettre des erreurs remarquables (cf. § 1.3.).

Dans le deuxième chapitre, nous avons ensuite pu étudier l'activité de J.-P. Manganaro appliquée à l'ensemble d'écrits biographiques contenus dans *La Route de San Giovanni*. Ces textes, qui se sont révélés remarquablement complexes à la fois du

point de vue du style et du lexique (§ 2.1.), ont souvent obligé le traducteur à modifier la structure paratextuelle, la macro-structure du recueil calvinien, par l'ajout d'un certain nombre de notes en bas de page (§2.2.1.). Quant à la phrase, la micro-structure, il nous a été possible de mettre en évidence l'attitude double de ce médiateur qui a parfois repris l'agencement du texte source et d'autres fois rétabli l'ordre imposé par les règles morphosyntaxiques française (§2.2.2.)

L'analyse lexicale de la transposition nous a enfin permis de réfléchir à certains aspects de la langue d'I. Calvino, notamment au rapport de cet écrivain au dialecte (§ 2.3.1.). Nonobstant l'intérêt de cet approfondissement, la partie qui suit, consacrée à l'observation de la traduction des mots et expressions en dialecte nous a paru encore plus intéressante. Là nous avons pu étudier la manière dont le traducteur professionnel a résolu les problèmes liés à la précision de la langue de l'écrivain italien. Cette partie a confirmé l'attention minutieuse que J.-P. Manganaro porte au texte à traduire et la justesse qui caractérise ses transpositions. Une précision qui va de pair avec une sensibilité inégalable.

Après avoir observé les travaux de ces deux traducteurs calviniens, il nous semble possible de conclure cette première partie sur une comparaison qui pourrait paraître audacieuse mais qui nous semble par contre tout à fait appropriée, à savoir celle entre le professionnel de la traduction et le messager des dieux, Hermès.

Antécédent grec du latin Mercure, les missions et prérogatives de ce héros mythique sont nombreuses. Il est considéré comme le dieu de la communication – et en ce sens il pourrait bien retrouver sa place dans notre monde contemporain –, mais il est également le dieu grec le plus 'polyédrique'. Comme celui-ci, le traducteur contemporain doit exercer plusieurs fonctions différentes. Hermès, messager des dieux, porte des sandales ailés, un chapeau ailé – le pétasos – et transporte rapidement les messages d'une divinité à l'autre, des dieux aux hommes, et des dieux à l'Hadès (le royaume des morts). Comme Hermès, le traducteur transporte les mots et les messages que ces mots impliquent d'une langue à une autre. (Ce n'est pas un hasard si le mot traduire dérive du latin 'trans-ducere', qui signifie transporter, et si ce même mot est encore aujourd'hui employé en italien en ce sens dans l'expression '*tradurre in carcere*'). Ce professionnel du 'passage' se charge donc de comprendre les messages et de les retransmettre à travers une langue différente. Et il fait cela très rapidement : nous savons bien que, dans notre monde moderne, l'impératif du traducteur professionnel est

la rapidité. Étant messager, Hermès est également un médiateur. Son habileté rhétorique et le don de la négociation font de lui le médiateur idéal entre les cieux, les hommes et l'Hadès. Pareillement, le traducteur agit en tant que médiateur entre la culture du texte source (ou texte de départ, TD) et celle du texte cible (texte d'arrivée, TA). Son travail vise à faire passer dans la langue étrangère un ouvrage et son auteur, en essayant de faire connaître l'écrivain dans toute son importance. De sa médiation dépend le sort de l'ouvrage qu'il transmet, ainsi que de celui qui l'a écrit.

Accompagnant le texte et les mots d'une culture à l'autre, le traducteur se révèle être également un guide. Si Hermès gardait les carrefours et les routes hors des villes, le bon professionnel garde le chemin parcouru par le texte, c'est lui qui garantit le résultat du voyage. Si son travail de guide a été satisfaisant, tout lecteur conservera un bon souvenir du périple effectué à l'intérieur du livre. De la même façon que la tête d'Hermès placée aux carrefours, son nom sur la couverture protégera le livre en lui assurant un parcours sans dangers vers le lecteur. Comme Hermès, qui guide les âmes vers l'Hadès, le traducteur guide le texte vers une mort temporaire - celle qui surgit au moment de la traduction, lorsque le livre n'est plus ce qu'il était au départ et n'est pas encore le texte d'arrivée - qui ensuite conduit l'œuvre à une nouvelle vie, dans un autre monde.

En ce sens, le traducteur pourrait également être assimilé à *Terminus*, dieu des Romains qui sauvegardait les bornes marquant la fin d'un territoire et le début d'un autre. Comme ce protecteur, en effet, le traducteur marque le passage d'un territoire à un autre, d'une culture à une autre, et, chaque fois qu'il transfère le texte, il veille à ce que son passage soit régulier en respectant et en sauvegardant les bornes existant entre une langue et l'autre. Au moment de son opération il essaie donc d'éviter les calques, les emprunts et tous ces procédés qui, ne respectant pas les bornes existantes entre une langue et une autre, nuiraient au texte qui risquerait d'être sinon trop lié à l'original pour pouvoir avoir une vie autonome.

Comme Hermès, ayant construit une lyre avec la carapace d'une tortue pour enchanter Apollon, le bon traducteur peut ressembler à un enchanteur. Avec ce qu'il a - ses connaissances théoriques et pratiques, son habileté, mais également ses outils (dictionnaires, ordinateur, stylo, ... etc.) -, il joue avec les paroles et c'est comme s'il jouait de la flûte du dieu ailé. Si son style réussit à se fondre, à être en harmonie avec les tonalités de la mélodie de l'auteur, ce qu'il produit peut enchanter le public.

Mais pour que sa parole puisse être en consonance avec celle de l'auteur, le traducteur doit se faire serviteur : il doit servir son auteur, lui être subordonné. Le traducteur, n'étant qu'un médiateur, se plie au vouloir de l'écrivain et transmet des phrases qui ne sont pas les siennes, qui ne lui appartiennent pas. Il transfère des mots derrière lesquels il s'efface (Valéry Larbaud expose de façon très claire cet impératif dans son ouvrage *Sous l'invocation de S. Jérôme*¹³) afin de laisser entendre la pensée de l'auteur, son style, sa personnalité. Parmi ses servitudes, il ne faut pas oublier la plus contraignante, celle, 'déchirante' qui l'oblige à se faire équilibriste, à chercher un équilibre entre le texte de départ et celui d'arrivée, entre la langue (et la culture) du texte source et celle du texte cible. En cela le traducteur ressemble donc à un acrobate, à un équilibriste marchant sur le fil de la langue. Ce professionnel possède toute l'agilité d'Hermès. Comme l'a écrit L.Rodriguez - selon laquelle le traducteur ressemblerait plutôt à quelqu'un qui fait du tir à l'arc – celui qui transpose doit être « souple pour suivre la pensée de l'auteur, il doit, souple aussi, trouver l'expression qui sera saisie des lecteurs »¹⁴. Mais on pourrait également le rapprocher du gymnaste qui, souple, forme un pont avec son corps. À travers lui, son corps et son esprit, les mots peuvent traverser la 'passerelle' et passer d'une langue à l'autre, d'un public à un autre. Selon L. Rodriguez, avec qui nous sommes tout à fait d'accord, le traducteur est également un marchand. Hermès présidait aux tractations, aux échanges. De la même façon, le professionnel de la traduction « pèse, mesure » ; il essaie de trouver les mots qui ont le poids juste et crée des phrases dont la mesure ne doit pas différer de celle des formes originales, quoique « le sens du texte original ne figure jamais intégralement dans la traduction »¹⁵.

Enfin, comme le messager des dieux, le traducteur est un voyageur. Il se déplace fréquemment à l'étranger pour améliorer ses compétences. Il est toujours en partance entre deux ou plusieurs pays dont il pratique les langues. Mais le sien est également un voyage à l'intérieur du texte, qu'il lit avant de traduire, ainsi qu'un voyage à l'intérieur des mots, de la pensée de l'auteur.

Il nous semble donc que, dans le domaine de la traduction, mythe et labeur puissent se fondre et que le traducteur, qui jusqu'à présent a été considéré un simple passeur,

¹³ V. Larbaud, *Sous l'invocation de S. Jérôme*, op.cit.

¹⁴ L. Rodriguez, « Sous le signe de Hermès, la retraduction », *Palimpsestes*, n.4 « Retraduire », 4e trimestre 1990, pp.63-78.

¹⁵ H. Meschonnic, « Les grandes traductions européennes, leur rôle, leurs limites », op.cit., p. 223

réussisse, petit à petit, à acquérir plus d'importance. Mais le traducteur parviendra-t-il à devenir lui même une figure mythique ?

Pour Valéry Larbaud : « ce n'est pas une entreprise obscure et sans grandeur que celle de faire passer dans une langue et dans une littérature une œuvre importante d'une autre littérature »¹⁶. Pour l'instant, la seule réponse qui nous semble possible est celle de A. Berman, selon lequel que le passage de l'anonymat à l'aura du mythe se réalisera peut-être pour le traducteur au *Kairos*, c'est-à-dire, au moment favorable, privilégié, proche de la perfection¹⁷.

Après avoir étudié les traductions de deux des ouvrages d'I. Calvino, et par conséquent, les différences, les écarts entre les textes originaux et les transpositions francophones de ceux-ci, il nous semble intéressant d'analyser également les textes ayant été traduits et retraduits par des personnes différentes. En ce sens, le bref article de *Collection de sable* – traduit également par J. Thibaudeau et J.-P. Manganaro – et le recueil du *Château des destins croisés* dont la traduction a été assez problématique constituent des exemples éloquents. La réflexion attendue sur ces ouvrages nous permettra de mettre en relief quelques unes des caractéristiques principales de la traduction littéraire, telles que l'objectivité relative du « médiateur », le problème des droits du traducteur sur 'son' texte, et le vieillissement du texte traduit.

¹⁶ V. Larbaud, *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, op.cit., 1953.

¹⁷ A. Berman, « La retraduction comme espace de la traduction », *Palimpsestes*, n.4 « Retraduire » 4^e trimestre 1990, pp.1-8.



La Justice

Huitième carte des Tarots (Accademia Carrara)

DEUXIEME PARTIE

DE LA RETRADUCTION

TRADUCTEURS AU MIROIR

Présentation. Vieillesse, éclipses et réapparitions de traductions ...

....sans pouvoir expliquer pourquoi les traductions « vieillissent » plus vite que les œuvres originales. C'est du moins le cliché qu'on répète, et qui ne vaut justement pas pour les traductions qui fonctionnent comme des œuvres. Toute la différence étant entre des productions passives, du possible de l'époque, où ce qu'on voit vieillir est le hors-texte devenu sous-texte infiltré dans le texte. Et les bonnes traductions, qui sont comme les textes : elles vieillissent, justement. Bien. Ce sont les autres qui ne vieillissent pas.

Henri Meschonnic, « Traduction, adaptation - Palimpsestes », *Palimpsestes*, n.3, octobre 1990.

Alors que les originaux restent éternellement jeunes, les traductions, elles « vieillissent ». Correspondant à un état donné de la langue, il arrive, souvent assez vite, qu'elles ne répondent plus à l'état suivant. Il faut alors retraduire.

A. Berman, « La retraduction comme espace de la traduction », *Palimpsestes*, n.4, octobre 1990.

Existe-t-il une distinction entre vieillissement et caducité des œuvres traduites ? Autrement dit : peut-on concrètement affirmer que seules les bonnes traductions vieillissent alors que les mauvaises se 'périment' ? Ou faudrait-il peut-être dire, au contraire, que ce sont les mauvaises qui vieillissent alors que les bonnes demeurent éternellement jeunes ? Voilà des questions épineuses dont les traducteurs et les théoriciens débattent depuis des siècles sans parvenir à une conclusion définitive.

Les propos de H. Meschonnic et de A. Berman que nous avons insérées en exergue nous paraissent illustrer d'une manière exemplaire cette dichotomie entre les deux acceptions du verbe 'vieillir', qui est, pour le premier, synonyme de permanence et, pour le second, équivalent de détérioration, de 'péremption'. Selon H. Meschonnic, qui déclare vouloir « brouiller un peu les fausses idées claires »¹ :

Quand on confond vieillir et être caduc, la confusion tient à l'identification entre historicisme et historicité. Mauvaises traductions et mauvais textes ont l'historicisme. Les autres sont l'historicité. Où la différence ne passe plus entre

¹ H. Meschonnic, *Poétique du traduire, op.cit.*, p. 186

traduction et texte original. Et beaucoup de textes écrits dans leur propre langue ne sont que des adaptations.²

Un passage contenu dans le même ouvrage, et qui anticipe celui que nous venons de citer, nous permet de décrypter cette assertion. Le théoricien-praticien³ y explique que, si par tradition on prétend que « les traductions vieillissent », on le fait « pour dire qu'elles sont mauvaises, et qu'on ne les lit plus. »⁴ Cela servirait à différencier les versions en langue étrangère des originaux « qui tiennent à travers les âges selon la force que possède un texte littéraire, qui fait que c'est un texte littéraire, et qu'il continue à être lu. »⁵

Nonobstant le consensus universel attribué à cette 'théorie' de la dégénérescence des transpositions – et qui, oserions-nous dire, paraîtrait plus que logique – le chercheur explique que « c'est le contraire qui est vrai. Les belles traductions vieillissent, comme les œuvres, au sens où elles continuent à être actives, à être lues. Même après que l'état de la langue où elles ont été écrites a vieilli ». ⁶ L'exemple qu'Henri Meschonnic fournit afin de soutenir ses propos est celui du texte français des *Mille et une Nuits* par Antoine Galland. À son avis, même s'il ne s'agit pas de l'original, l'ouvrage en français demeure un texte de référence qui n'a pas été effacé par les révisions successives.

Franchement, il nous semble qu'il s'agit là de précisions qui, changeant les termes du discours, n'en varient pas la substance. Que l'on dise qu'elles vieillissent ou qu'elles sont caduques, tout le monde estime que, contrairement aux œuvres originales, les transpositions sont soumises au temps. Ne demeurent – ou résistent, ou 'vieillissent', dans sens qu'H. Meschonnic attribue à ce verbe – que celles que P. Bensimon appelle les « grandes traductions »⁷ (soit ces textes ayant été transposés par des écrivains) et qui sont, finalement et fatalement, des réécritures, des re-crétions.

Une fois ces précisions sémantiques et lexicales apportées, il nous reste à tâcher de comprendre pourquoi et comment toute œuvre traduite finit par 'dater'.

En partant du principe que la spécificité des textes traduits réside dans le fait qu'ils passent, ou bien qu'ils sont transportés⁸ d'une langue à une autre, nous pourrions en

² *Idem*, p. 186

³ Comme il l'affirme lui-même, pour H. Meschonnic « la pratique c'est la théorie et la théorie c'est la pratique ».

⁴ H. Meschonnic, *op.cit.*, p. 22

⁵ *Idem*

⁶ *Ibid.*

⁷ Paul Bensimon, « Présentation », *Palimpsestes*, n°4, oct. 1990, "Retraduire", p. X

⁸ Cf. l'étymologie du verbe *traduire* qui dérive du latin *transducere* et signifie littéralement « conduire à travers », « porter à travers », « transporter ».

déduire que leur caducité doit dépendre à la fois de la langue du texte source, de celle du texte cible ainsi que de la rencontre entre les deux. Trois facteurs qui nous paraissent essentiels. En effet, le vieillissement d'une traduction est sans doute lié à l'évolution diachronique de la langue de départ et de celle d'arrivée⁹, ainsi que, du point de vue synchronique, aux écarts sémantiques et morphosyntaxiques existant entre les deux idiomes¹⁰ et qui ont pu être à l'origine d'erreurs.

À ce sujet, le français et l'italien sont exemplaires : ce sont des langages de souche latine qui font partie des langues romanes et qui possèdent des unités lexicales avec une même origine mais ayant souvent évolué dans des directions différentes, voire opposées¹¹. Ces deux langues – ainsi que toutes les autres du monde – sont, entre autre, intimement liées aux sociétés qui les utilisent pour s'exprimer et à leurs transformations¹².

Ainsi, le texte traduit, qui est par son essence même lié à la langue de l'auteur qui l'a engendré et à celle du médiateur qui le transpose, est doublement susceptible de modifications, dans l'espace et dans le temps. Selon P. Bensimon :

toute traduction est historique, toute retraduction l'est aussi. Ni l'une ni l'autre ne sont séparables de la culture, de l'idéologie, de la littérature, dans une société donnée, à un moment de l'histoire donné.¹³

Le lexique et la syntaxe sont en effet les témoins d'une sensibilité et de 'normes' linguistiques qui peuvent être respectées ou violées par un auteur et dont la valeur peut varier selon les situations. Lorsque, par exemple, l'auteur d'un ouvrage s'exprime à travers des expressions ou des tournures phrastiques qui étaient en vogue cent ans auparavant, le traducteur devra s'efforcer de reproduire cette particularité stylistique dans sa propre langue. Mais au bout d'un certain temps, les lecteurs n'auront sans doute plus les mêmes repères, la version en langue étrangère sera fatalement considérée comme 'datée' et on ressentira la nécessité d'une retraduction.

Prenons un exemple littéraire : la traduction de la langue de Proust en italien. Pour cet écrivain – comme pour d'autres auteurs –, le problème qui se pose est de savoir si

⁹ Cf. par exemple l'italien de Dante : le nombre élevé de traductions de la *Comédie* est également dû à la complexité de la langue de l'écrivain.

¹⁰ Nous employons ce terme en tant que synonyme de langue.

¹¹ Cela nous ramène au problème des « faux amis » entre italien et français, un problème notable qui peut constituer un piège pour le traducteur non parfaitement bilingue.

¹² Les relations entre langage et société ont été étudiées par de nombreux linguistes. Parmi ceux-ci, Georges Matoré qui, dans son *Histoire des dictionnaires français* (éd. Larousse, Paris, 1968), a mis en relief l'importance de l'étude du vocabulaire en tant que témoin des époques et des sociétés.

¹³ Paul Bensimon, *op.cit.*, p. IX

son écriture reflète les usages de la *langue* de son époque ou s'il s'agit d'un idiolecte. Or, il est évident que le phrasé proustien ne correspond pas du tout à notre phrase contemporaine, ni son usage des subjonctif imparfaits ne reflète l'emploi que nous en faisons de nos jours. Au contraire. Mais est-ce que sa *parole* était représentative de son époque ou était-elle une exception par rapport à la norme? Les traducteurs italiens de Proust – puisqu'il y a eu de nombreuses traductions – ont chaque fois dû se poser la question de savoir si ces particularités étaient propres au « style personnel » de l'écrivain ou au « style collectif » de son époque. Parce que le but du traducteur est de reproduire dans sa propre langue un texte qui soit le plus fidèle possible à l'original, c'est-à-dire, dans ce cas, une œuvre respectant les caractéristiques de la *parole* proustienne et reproduisant les rapports que cette dernière entretenait avec les normes de la *langue* de l'époque de l'écrivain.

Mais l'évolution de la langue n'est pas le seul facteur qui soit le responsable de la retraduction d'un texte. Les goûts des lecteurs ont, eux aussi un poids à ne pas sous-estimer. En effet, si les sociétés changent et que les langues évoluent, les traductions finissent par s'adapter, à leur tour, à l'époque et à ses goûts. Et sans doute pour des raisons de goûts de l'époque, comme l'observe Josiane Podeur¹⁴, en traduisait d'Annunzio, Hérelle 'francise' les noms des personnages et des rues en transformant ainsi 'Andrea' en 'André', 'via due Macelli' en 'rue des Deux-Boucheries' et ainsi de suite. Dans les années 1970, la retraduction de Pierre de Montera maintient le texte de Hérelle mais rétablit les noms italiens de l'ouvrage de départ ; le retraducteur expliquera dans sa note au texte que celle de Hérelle était une manière désormais « *désuète* » de traduire et qu'il fallait donc revoir son texte.

Parmi les causes qui peuvent être à l'origine de la retraduction d'un ouvrage, il convient de citer également l'horizon d'attente du lecteur du texte transposé. En effet, il peut arriver que pour des raisons de réception, soit afin de ne pas trahir les attentes des lecteurs du texte cible, les premiers traducteurs atténuent les irrégularités d'écriture de certains auteurs. Irrégularités qui pourront sans être doute réintégrées dans les versions successives. Parce qu'il existe une différence fondamentale entre la première traduction et les traductions successives des œuvres d'un même écrivain :

La première traduction vise à acclimater l'œuvre étrangère en la soumettant à des impératifs socio-culturels qui privilégient le destinataire de l'œuvre traduite. Ainsi, par exemple, les traducteurs qui ont opéré des coupures dans le texte

¹⁴ Josiane Podeur, *La pratica della traduzione*, op.cit., p. 175

d'origine ont-ils eu pour préoccupation maîtresse d'assurer une meilleure réception auprès de leur public.¹⁵

De ce fait, « le retraducteur ne cherche plus à atténuer la distance entre les deux cultures ; il ne refuse pas le dépaysement culturel : mieux, il s'efforce de le créer »¹⁶.

Si toute transposition obéit à une loi précise qui est celle de la *fidélité*¹⁷, pour être 'perçue' comme telle, celle-ci devra faire attention au lecteur et aux usages linguistiques de son époque. Comme U. Eco le constate « occorre parimenti trasformare l'originale adattandolo all'universo semiotico del lettore » [il faut également transformer l'original en l'adaptant à l'univers sémiotique du lecteur].¹⁸

Cette nécessité d'être fidèle à l'univers sémiotique du lecteur entraînera nécessairement d'autres versions qui seront, selon les époques, considérées comme plus ou moins proches des textes de départ. D'après H. Meschonnic, « la fidélité d'une époque paraît infidélité plus tard, parce qu'elle était sans le savoir une fidélité non au texte, mais à l'époque »¹⁹ Voilà pourquoi les traductions, même les meilleures – s'il ne s'agit pas de ré-écritures, de ré-crétions²⁰ et que donc ce ne sont plus des traductions au sens propre du terme – finissent par 'se périmer'.

Ceci dit, il convient de ne pas oublier qu'une transposition n'étant pas l'original et étant subordonnée à un 'décalage' spatio-temporel, à une translation culturelle, ainsi qu'à un 'tamisage' de la part du traducteur qui la produit (car le traducteur est d'abord un lecteur en une langue, un récepteur, et ensuite un rédacteur en une autre), celle-ci sera indiscutablement très proche du texte de départ, mais elle ne pourra jamais se confondre avec lui. Pour cette raison, selon Antoine Berman, « traduire [...] est une activité soumise au temps, mais qui possède une temporalité propre, celle de la caducité et de l'inachèvement. »²¹

De tout ce que nous venons de lire, nous déduisons que les éléments pouvant causer le vieillissement d'une transposition sont liés à plusieurs facteurs et que ceux-ci font en sorte qu'aucune ne pourra être « *la* traduction »²². Bien que « l'Histoire nous montre qu'il existe des traductions qui perdurent à l'égal des originaux et qui parfois

¹⁵ Paul Bensimon, *op.cit.*, p. IX.

¹⁶ *Idem*

¹⁷ Qui veut que le texte cible respecte en tout et pour tout le texte source

¹⁸ U. Eco, « Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione », in S. Nergaard, *Teorie contemporanee della traduzione*, p. 125.

¹⁹ H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, *op.cit.*, p. 57

²⁰ Voir à ce propos la traduction de I. Calvino des *Fleurs bleues* de R. Queneau.

²¹ A. Berman, « La retraduction comme espace de la traduction », *op.cit.*, p.1

gardent plus d'éclat que ceux-ci ...»²³, toute traduction est imparfaite et perfectible, «c'est-à-dire entropique »²⁴. Il est évident que, comme « la langue cible ne peut se conformer que dans une certaine mesure aux nuances du texte-source »²⁵, le but primaire du traducteur sera donc de réduire cette entropie, de la rendre minimale, presque imperceptible, en essayant ainsi de rapprocher plus qu'il le peut sa propre courbe asymptotique imaginaire de la droite d'origine. Finalement, comme nous l'a dit J.-P. Manganaro, si « l'œuvre de l'auteur jouit de l'immuabilité totale et absolue, la traduction – le texte, à l'opposé de l'œuvre – a cette fragilité d'être remaniable à l'infini dans le temps et dans l'espace ».²⁶

Dans l'histoire des textes traduits il n'y a pas que des problèmes de *vieillessement*. Les mauvaises traductions, celles qui contiennent des faux-sens, des contresens ainsi que toute autre sorte d'erreur sont, elles aussi, à l'origine de la retraduction d'un ouvrage. Ainsi, même si d'habitude on retraduit les textes littéraires tous les vingt ou trente ans²⁷, lorsqu'une traduction contient des erreurs, la révision (qui sera parfois une véritable réécriture) pourrait survenir peu d'années après la parution de la première version. Dans cette optique, et comme le travail sur la langue effectué par le traducteur d'abord et par le re-traducteur (ou réviseur) par la suite nous paraissent cacher d'innombrables caractéristiques qui restent à dévoiler, nous avons décidé de consacrer cette section de notre étude à ce sujet.

Comme nous aurons l'occasion de l'observer dans la troisième partie de notre thèse²⁸, la liste de titres calviniens publiés en France présente de nombreuses traductions qui reviennent avec la signature de médiateurs différents. Apparemment, rien de très particulier : ces textes pourraient paraître rentrer dans la catégorie des révisions. Mais, grâce à nos recherches, nous avons pu découvrir que ces articles et récits ont subi un sort autre que celui de la simple révision : quelques fois les traductions ont été réécrites ex-novo ; d'autres fois elles ont directement disparu dans le néant. La version française du *Nuage de Smog* par B. Pingaud, disparue avant sa publication et réapparue avec le nom d'un traducteur différent (Maurice Javion) est un exemple tangible de ce que nous

²² *Idem*, p.1

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p.5

²⁵ L. Rodriguez, « Sous le signe de Mercure, la retraduction », *op.cit.*, p.70

²⁶ Cf. Annexes, p.532

²⁷ Comme l'observe Ivan Nabokov, responsable de la littérature étrangère chez Plon, «Il faut retraduire tous les vingt ans environ... ». Dossier « Faut-il tout retraduire ? », *Lire*, février 1997, p. 38

²⁸ Cf. 3^e partie

entendons. Dans ce cas, nous pourrions supposer une « éclipse » de traduction : le texte ancien a été couvert par le nouveau et, par conséquent, la première traduction n'a jamais rejoint le lectorat. Il se peut que le *Nuage* de B. Pingaud n'ait pas été suffisamment bon pour être publié. Cependant, ne pouvant pas comparer le 'nouveau' texte avec l'ancien (qui ne peut malheureusement plus être retrouvé), nous ne le saurons jamais.

Par contre, pour quelques autres textes, retraduits par J.-P. Manganaro dans le courant des années 1990, nous pourrions essayer de découvrir si ceux-ci avaient été bien transposés lors de leur première parution en France. En effet, après avoir longtemps recherché, nous avons pu découvrir un certain nombre d'articles transposés par une personne peu de temps après leur première parution en Italie et retraduits au moment de la publication des recueils français par quelqu'un d'autre. L'abondance de ces exemples nous a amenée à nous poser des questions dont voici la première : ces textes ont-ils tout simplement été oubliés ou les a-t-on ignorés volontairement ?

D'habitude, lorsqu'un éditeur confie la traduction d'un recueil à un professionnel, celui-ci transpose le volume en entier. Toutefois, s'il s'agit d'un ensemble dont des textes existent déjà en langue cible, il se peut que les transpositions effectuées auparavant soient maintenues telles quelles. Dans ces circonstances, comme le volume des *Aventures calviniennes*²⁹ le prouve, il est possible que les noms de plusieurs traducteurs différents figurent à côté des textes qu'ils ont traduits. Or, comme nous l'avons déjà souligné, la liste des textes calviniens (nouvelles et articles) traduits par certains professionnels et ensuite effacés par une traduction ultérieure, parue au bout de quelques mois ou de quelques années est assez longue.

En particulier, parmi les noms des professionnels qui se sont relayés dans la médiation des nouvelles et essais calviniens, nous avons souligné la présence d'une figure importante dans le panorama de la traduction d'Italo Calvino. Il s'agit de Danièle Sallenave, la seule femme ayant prêté sa plume à Calvino après Juliette Bertrand. Cette fameuse femme écrivain 'co-signera', avec François Wahl, la transposition de *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. Mais avant de se mesurer avec un texte aussi complexe que ce roman calvinien (qu'elle traduit dans les années 1980), D.Sallenave aura transposé *Dall'opaco* (*De l'opaque*, «Digraphe», décembre 1976) – ensuite traduit ex

²⁹ Comme nous l'observerons dans la troisième partie; la plupart des textes contenus dans ce recueil ont été transposés par Maurice Javion ; deux récits (« L'aventure d'un photographe », « L'aventure d'un skieur ») et l'introduction par Jean-Paul Manganaro ; un, « L'aventure d'un bandit », a été traduit par

novo par J.-P. Manganaro et inséré dans *La route de San Giovanni* – ainsi que *L'avventura di un fotografo* (*L'apprenti photographe*, « Le nouvel observateur », Spécial photo, n°3, hors série, juin 1978), qui sera à son tour traduit par J.-P. Manganaro pour le recueil des *Aventures*. Bien que ses deux travaux aient subi un sort autre que glorieux, cette traductrice ne sera pas oubliée. Au contraire : en transposant le *Voyageur*, elle aura l'occasion de traduire l'un des livres calviniens les plus appréciés par le lectorat français. Cependant, les commentaires que l'auteur avait fait à propos de la traduction de son roman de la part de D. Sallenave nous laissent imaginer que les transpositions des deux récits n'étaient peut-être pas suffisamment bonnes pour être publiées dans la dernière version du recueil parue en 1991³⁰. Pour attester ou réfuter notre hypothèse, il faudrait comparer les traductions effectuées par D. Sallenave avec les deux textes de J.-P. Manganaro, mais ce n'est pas le cas de le faire ici.

De la même manière, deux autres récits disparus dans le néant vaudraient la peine d'être étudiés en comparaison avec les versions parvenues aux lecteurs des *Aventures*. Il s'agit des traductions de *L'avventura di una bagnante* et de *L'avventura di un poeta*. Ces articles avaient été traduits respectivement par Michel Arnaud et P.-F. Denivelle. *La baigneuse*, avait été publié dans « Arts » au mois de septembre 1959 alors que *L'aventure d'un poète* était paru dans « La Revue de Paris » en novembre 1960.

Toutefois, comme une analyse de toutes ces traductions et retraductions nous amènerait trop loin de notre sujet et que d'autres ouvrages s'adaptent mieux à notre domaine d'investigation nous nous limiterons à signaler l'intérêt d'une étude en ce sens.

En parvenant maintenant au cœur de notre exploration, nous pourrions dévoiler que nos recherches nous ont permis de découvrir un dernier texte ayant été retraduit à deux époques différentes par deux médiateurs distincts qui nous a immédiatement paru tout à fait approprié à notre étude. Il s'agit de l'article « Collection de sable » (« Collezione di sabbia »), un écrit bref ayant été traduit à la fois par J. Thibaudeau et J.-P. Manganaro. Or, comme nous avons consacré les deux chapitres de la première partie de cette thèse à deux traductions de ces traducteurs-médiateurs (*Les villes invisibles* et *La route de San*

Roland Stragliati (le traducteur du *Sentier*, du *Corbeau* et de *Marcovaldo*) et un, « L'aventure d'un automobiliste », porte la signature de Jean Thibaudeau.

³⁰ Dans une lettre adressée à Domenico D'Oria (dont nous aurons l'occasion de reparler dans le chapitre 2), I. Calvino avait écrit : «Tra qualche mese potrà vedere la traduz. del *Viaggiatore* fatta molto in fretta da D. Sallenave e rifatta parola per parola da F. Wahl. Stavolta spero d'averlo convinto a mettere la sua firma accanto a quella del traduttore contattato (come già fece per Gadda)». I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, p. 1443.

Giovanni), il nous a paru très important de pouvoir procéder dans le premier chapitre de cette deuxième partie à une comparaison directe de leur manière de traduire appliquée à un même texte calvinien.

Pendant notre étude des traductions calviniennes en France nous avons également été amenée à découvrir un texte (*Le château des destins croisés*) portant au lieu de la seule signature du traducteur deux signatures intéressantes, celle de Jean Thibaudeau et celle de l'auteur, Italo Calvino. Suite à cette découverte nous avons mené une enquête auprès du traducteur calvinien. Grâce à sa disponibilité et à sa gentillesse, nous avons pu apprendre que derrière ces deux noms se cache un 'mystère'. Nous aurons l'occasion de le dévoiler dans le deuxième chapitre de cette section.

CHAPITRE 1

1976-1986

L'ÉTRANGE CAS DE LA DOUBLE

« COLLECTION DE SABLE »

Il n'y a pas *La* traduction [...], mais une multiplicité riche et déroutante, échappant à toute typologie, *Les* traductions, l'espace des traductions, qui recouvre l'espace de ce qu'il y a, partout, en tout lieu, *à traduire*.

Antoine BERMAN, *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*

Dans ce chapitre, nous traiterons de la double traduction d'un texte court dont la genèse fut tout à fait particulière. Il s'agit de l'article « Collection de sable », traduit pour la première fois en 1976 et, après une 'éclipse' temporaire, réapparu dans le recueil publié par les éditions du Seuil en 1986.

Nous avons décidé d'aborder ce document de six pages parce qu'il a été traduit deux fois en dix ans et que les traducteurs ayant travaillé à sa transposition sont justement les deux médiateurs calviniens à qui nous consacrons notre étude comparée : l'écrivain J. Thibaudeau et le traducteur J.-P. Manganaro. D'autres raisons ont motivé notre choix ; comme le fait que le deuxième traducteur par ordre chronologique a sans doute travaillé à sa version sans lire le texte de son prédécesseur – qu'il ne connaissait peut-être même pas. Même si nous avons pu l'interviewer en décembre 1998, nous

n'avons pas posé de questions à M. Manganaro à propos de cette double traduction. À l'époque, nous en ignorions l'existence. Nous lui avons quand même demandé s'il lisait les traductions de ses confrères. Il nous avait promptement répondu : « je ne lis pas les traductions des autres, je ne le fais presque jamais. Je veux dire, quand je travaille. »¹ Bien que nous n'ayons pas abordé spécifiquement le cas de « Collection de sable », cette déclaration paraît valider notre supposition. Partant donc du principe que les deux traducteurs ont travaillé à leurs textes d'une manière totalement indépendante, et reprenant l'imaginaire géométrique cher à I. Calvino, les travaux des ces 'médiateurs' pourraient être assimilés à deux droites asymptotiques. Séparées par un intervalle temporel de dix ans et caractérisées par des traits proches (ou bien semblables), voire identiques, et des traits complètement différents, parfois même opposés, les deux traductions s'approcheraient sans jamais se rejoindre.

Toutes géométries mises à part, l'étude comparée de ces chroniques (l'italienne et les deux versions françaises) nous permettra de découvrir et d'analyser les choix traductifs opérés par les deux traducteurs vis-à-vis des problèmes posés par la langue calvinienne. L'occasion sera propice pour comparer les techniques de traduction mises en pratique par les deux médiateurs, le professionnel et l'écrivain, au moment du passage de la langue source à la langue cible. La confrontation systématique que nous effectuerons entre les deux versions nous permettra, entre autres, de démontrer que, comme l'a écrit E. Etkind, « l'activité traductrice permet de donner d'un même texte de nombreuses et même d'innombrables variantes »². Grâce à l'observation de quelques passages des articles en français nous tâcherons de mettre en lumière et d'analyser ces variantes traductives, engendrées par plusieurs facteurs différents : « le sexe, l'âge, l'état physique, le tempérament, l'expérience vécue, si le traducteur est amoureux, s'il est jaloux, gai ou sombre, s'il est dans son pays ou en exil, s'il réussit dans la vie »³

Notre exploration contrastive nous conduira également à souligner des différences, syntaxiques, pragmatiques et sémantiques, entre l'italien et le français. Ces deux langues, apparemment proches car appartenant à la même famille, se révèlent, au moment de l'analyse, extrêmement éloignées. À ce propos, Calvino avait écrit :

Tutte le lingue umane hanno qualcosa in comune, anche il finnico e il bantù, ma ce n'è due tra le quali non si può assolutamente stabilire nessuna equivalenza, e sono l'italiano e il francese. Ciò che è pensato in italiano non può in nessun modo

¹ Cf. Annexes, p. 533

² E. Etkind, *Un art en crise.*, op. cit., p. 24

³ *Idem*, p. 25

essere detto in francese: bisogna ripensarlo di nuovo in una formulazione che necessariamente non accoglierà tutti i significati di quella italiana o ne accoglierà altri che quella italiana non prevedeva.

[Toutes les langues humaines ont quelque chose en commun, mais il y en a deux entre lesquelles on ne peut établir aucune équivalence ; ce sont l'italien et le français. Ce qui est pensé en italien ne peut en aucune manière être dit en français : il faut le repenser à nouveau selon une formule qui n'aura pas nécessairement toutes les significations de l'italien ou qui en aura d'autres que l'italien ne prévoyait pas.]⁴

L'auteur, qui avait revu avec son traducteur de l'époque (Maurice Javion) la traduction du *Nuage de smog*, avait ainsi pu pénétrer les différences entre deux langues qu'il avait sans doute toujours considérées comme apparentées, mais qui, finalement, se révélaient encore plus lointaines que le finnois et le bantou. Comme nous avons déjà eu l'occasion de l'observer⁵, au moment de la traduction, ces deux langues laissent transparaître toutes les différences qu'elles ont développées depuis le gallo-roman, soit en moins de mille ans. Conséquence : ce qu'on pense en italien doit souvent être repensé, et donc redit, en français pour que le texte puisse être perçu comme écrit en langue cible et apprécié par les destinataires de l'œuvre traduite (une déverbalisation qui, comme l'observe G. Steiner⁶, est en fin de compte une exigence générale). Mais ce dernier type de transposition-réécriture entraîne une véritable entropie, une perte, parce que, ne pouvant établir aucune équivalence parfaite, la traduction impose une véritable réécriture, une re-création, une re-formulation amenant à un texte parallèle, distinct, indépendant du texte source. Pour les deux «Collection de sable», l'auteur n'est pas intervenu pour relire le texte, mais la comparaison des transpositions produites par J. Thibaudeau et J.-P. Manangaro permettra de confirmer les commentaires de Calvino à propos des divergences entre l'italien et le français.

Avant de passer à l'analyse des textes, une dernière observation se révèle fondamentale. L'écart de dix ans qui sépare les deux versions en français et qui va de la moitié des années 1970 à la moitié des années 1980 (les dates sont ici très importantes car elles se réfèrent à des moments particuliers de l'évolution des théories de la traduction), mais surtout les différents itinéraires (personnels et professionnels) de nos traducteurs, ont fait en sorte qu'à première vue les articles en français pourraient sembler ne pas se référer au même texte de départ. Pour en savoir davantage sur l'article en question et sur son évolution en France, nous nous arrêterons maintenant sur les données

⁴ Lettre à M. Boselli, mars 1961, dans *Italo Calvino Lettere 1940-1985*, cit., p.793.[notre traduction]

⁵ Cf. I partie, chapitre 1

bibliographiques de ces publications ainsi que sur leurs caractéristiques stylistiques. Cette première étape nous permettra de mieux définir les phases de notre analyse contrastive et nous aidera à mieux saisir la manière de traduire des deux médiateurs.

1.1. HISTOIRE D'UNE « COLLECTION DE SABLE »

1.1.1. 1974-1984 : de l'article au recueil éponyme

L'article « Collezione di sabbia » fut publié le 25 juin 1974, dans le quotidien italien *Corriere della sera*. Ce texte, rédigé par Calvino lorsqu'il vivait à Paris, fait partie d'une série de chroniques que l'auteur écrivait assez régulièrement et qu'il envoyait, de son habitation parisienne⁷, à des quotidiens italiens tels que *La Repubblica* et le *Corriere della Sera*⁸. Comme le remarque Philippe Daros :

L'histoire de ces récits [les récits de *Collection de sable*, N.d.R.], est liée aux articles publiés dans le *Corriere della Sera*, tout au long des années 70, par un Italo Calvino qui se définit alors comme « ermite vivant à Paris ».⁹

Dans la monographie de M. Daros, nous apprenons que, pendant les années 1970-1980, Calvino entretient une rubrique dans le *Corriere* dont le titre est amplement révélateur : « Le bloc-notes de M. Palomar ». À travers cet espace, l'écrivain italien rend compte « d'expositions, de voyages, des réflexions les plus diverses sur la vie quotidienne tantôt parisienne, tantôt romaine d'un 'Monsieur Palomar' dans lequel il était facile de reconnaître Calvino lui-même. »¹⁰ Comme la plupart des critiques¹¹ l'observent, un certain nombre de ces textes conflueront dans le recueil de *Palomar* (1983). Parmi les nombreuses chroniques écrites pendant ces deux décennies, celles

⁶ G. Steiner, *Après Babel*, *op.cit.*, 1991.

⁷ Calvino vécut à Paris de 1967 jusqu'en 1980. Il retournait toutefois en Italie, de temps en temps : à Rome, où il avait sa résidence italienne, à Turin ou à Milan, où siégeaient ses éditeurs.

⁸ Comme nous pouvons le lire dans l'Autoprésentation pour l'édition italienne du volume de 1984, « De Paris, Italo Calvino envoie chaque année au quotidien auquel il collabore un article sur une exposition insolite, qui lui permet de raconter une histoire à travers un défilé d'objets... », I. Calvino, *Collection de sable*, éd. Seuil 1986, p.3

⁹ P. Daros, *Italo Calvino*, éd. Hachette, 1994, p. 104

¹⁰ *Idem*

n'ayant pas Monsieur Palomar comme personnage principal ne seront pas insérées dans le livre de 1983 et finiront par composer les quatre parties du recueil de l'année suivante, *Collezione di sabbia* :

De cette matière hétérogène, discontinue, naîtront par éliminations mais aussi par additions, et grâce surtout, en fait, à une activité de « montage », *Palomar* d'abord, puis *Collezione di sabbia*, seconde « mise en livre » de textes déjà écrits (pour la plupart dans les mêmes conditions) et écartés lors de la publication de *Palomar*.¹²

Mis à part les commentaires des critiques, les remarques que l'auteur lui-même nota le 11 juin 1984, dans une lettre adressée à Piero Gelli, directeur éditorial de la maison Garzanti, à propos de son ouvrage en gestation, sont tout à fait significatives :

Sto riguardando gli articoli che ho scritto (dal 1980) sulla « Repubblica » per vedere in che misura possano « fare libro ». [...] Il libro potrebbe aprirsi con un articolo uscito sul « Corriere » nel 1974, *Collezione di sabbia*, su un'esposizione di collezioni strane, che introduce bene nel tema, e potrebbe dare anche il titolo al volume.

[Je regarde les articles que j'ai écrits (depuis 1980) dans « La Repubblica » pour établir en quelle mesure ils pourraient « faire un livre ». [...] Le livre pourrait s'ouvrir avec un article paru dans le « Corriere » en 1974, *Collezione di sabbia*, sur une exposition de collections bizarres, qui bien introduit dans le thème et qui pourrait donner son titre au volume.]¹³

Ici, Calvino commence à ébaucher le plan de son travail, ou du moins l'idée générale à la base du recueil et annonce ses intentions d'insérer comme incipit l'article sur la collection de sable. Une dernière précision : le titre que Calvino annonce vouloir donner à son ouvrage est celui que nous connaissons.

En ce qui concerne la datation des chroniques calviniennes contenues dans le livre de 1984, Mario Barenghi, expert de l'œuvre de Calvino, responsable de l'édition des *Saggi* et co-responsable, avec Bruno Falchetto, de la publication de l'ensemble des *Romanzi e Racconti* calviniens, précise que :

Il volume, che esce nell'ottobre 1984 poco dopo il passaggio di Calvino alla Garzanti, è composto in gran parte di testi scritti durante gli anni Ottanta; fanno eccezione le pagine « geografiche », che però derivano da appunti di viaggio, e un paio di brani precedenti, il più antico dei quali risale al 1974. Dunque, un arco cronologico limitato.

[Le volume qui paraît en 1984, peu après le passage de Calvino à Garzanti, est composé en grande partie par des textes écrits pendant les années 1980, font exception les pages « géographiques », qui dérivent cependant de notes de

¹¹ Et notamment par G. Bonura, *Invito alla lettura di Italo Calvino*, éd. Mursia, 1985 ; P. Daros, *Italo Calvino*, éd. Hachette, 1994 ; M. Barenghi, *Introduzione*, I. Calvino, *Saggi*, éd. Mondadori, coll. « Meridiani », 1999

¹² P. Daros, *op. cit.*, p. 104

¹³ I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, *op. cit.*, pp. 1516-1517

voyages, et deux extraits antérieurs dont le plus ancien remonte à 1974. Il s'agit donc d'une période limitée]¹⁴

Les affirmations de M. Barengi mettent en lumière deux aspects du recueil en question. En premier lieu, la parution du livre intitulé *Collezione di sabbia* marque l'abandon de la part de Calvino des éditions Einaudi¹⁵ pour Garzanti. Une note contenue à l'intérieur de la correspondance calvinienne¹⁶ nous apprend que ce fut à cause de la crise économique et financière qui avait frappé la maison Einaudi en 1983-84, que Calvino passa, en 1984, à Garzanti. Deuxièmement, les propos de M. Barengi permettent d'approfondir notre réflexion sur l'ensemble des textes (récits et chroniques) composant le recueil calvinien. En particulier, ainsi que P. Daros le remarque, *Collezione di sabbia* a été composé « par redistribution auto-textuelle de fragments préexistants. »¹⁷ :

la comparaison des articles du *Corriere* et du livre fait apparaître des différences minimes, limitant le travail de réécriture à une systématisation de l'emploi de la troisième personne [...], dit autrement la réécriture se résumerait à l'apparition d'un narrateur extradiégétique et hétérodiégétique.¹⁸

La présence de quelques différences, liées surtout à une systématisation des textes, est confirmée par le premier récit, celui qui donne son titre au recueil et qui fera l'objet de nos analyses traductologiques. Ici, les modifications que Calvino a apportées au moment du passage de la version de 1974 à celle de 1984 sont moindres, infimes, donc difficilement saisissables. En effet, la comparaison des deux textes (l'article paru dans le *Corriere* et le texte placé en ouverture du recueil), prouve qu'aucun paragraphe ni aucune phrase n'ont été supprimés ou déplacés. Les variations entre les deux versions ne concernent que l'ajout ou la suppression de quelques mots ou la modification orthographique, due parfois à la nécessité de corriger la graphie d'un terme.

Par exemple, si l'auteur supprime certains mots ce n'est pas vraiment pour les effacer mais, plutôt, pour en changer la place. En effet, comme les extraits ci-dessous le démontrent, l'adjectif 'scelte' a tout simplement été déplacé d'un paragraphe à un autre à l'intérieur de la même page.

¹⁴ M. Barengi, *Introduction* à I. Calvino, *Saggi*, éd. Mondadori, coll. « Meridiani », 1999, p. XXXI

¹⁵ Comme l'observe C. Marabini (C. Marabini, «Scruta il mondo e lo scopre diverso», *Il Resto del Carlino*, 12 déc 1984), le binôme Calvino-Einaudi a eu une vie très longue: Calvino a collaboré avec cette maison d'édition en tant qu'écrivain mais également en tant que conseiller d'édition pendant de nombreuses années.

¹⁶ I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, *op.cit.*, p.1517

¹⁷ P. Daros, *op.cit.*, p. 104

¹⁸ *Idem*

Artiche	Livre
Passando in rivista questo florilegio di sabbie scelte , l'occhio dapprima coglie soltanto....	Passando in rivista questo florilegio di sabbie, l'occhio dapprima coglie soltanto... (6)
[...]	[...]
Del mondo, la collezione di sabbie registra un residuo di lunghe erosioni...	Del mondo, la raccolta di sabbie scelte registra un residuo... (6)

Nous remarquerons ensuite que, en ce qui concerne la deuxième phrase contenue dans le passage que nous venons d'observer, l'auteur élimine le mot 'collezione' (un lexème qui, comme nous le verrons, est récurrent) pour le remplacer par le substantif 'raccolta', une unité lexicale sans doute moins fréquente, synonyme de la précédente, dont la signification renvoie au champ sémantique des collections.

Dans d'autres circonstances, le texte paru dans le journal diffère de celui du recueil de quelques lettres parce que Calvino a lui-même modifié la graphie de certains noms. Les extraits suivants illustrent les deux exemples de modifications orthographiques que nous avons pu relever.

Artiche	Livre
...in Sardegna e nelle isole Grenadines	...in Sardegna e nelle isole Grenadine ... (6)
[...]	[...]
...la sabbia mista a lava del vulcano Paracutinla sabbia mista a lava del vulcano Paricutin ... (9)

Ici les corrections apportées par l'écrivain se limitent à la rectification de deux coquilles liées à l'orthographe des toponymes cités. En particulier, l'écrivain supprime le 's' du lexème 'Grenadines' et remplace le 'a' de 'Paracutin' par un 'i', ce qui confirme l'imperceptibilité des différences entre l'article publié dans le *Corriere* et celui qui a été inséré dans le livre.

Par notre analyse des deux textes calviniens, nous avons découvert une dernière variation, illustrée par la phrase suivante qui nous ramène une nouvelle fois à une variation liée à un toponyme. Cependant ici Calvino ne corrige pas une faute orthographique, mais une véritable erreur de géographie : l'écrivain, qui avait peut-être écrit sa chronique d'un seul jet, n'avait pas pris le soin de vérifier si le golfe de Lanzarote existait, ou s'il s'agissait d'une île. Ce n'est qu'au moment de l'insertion de sa chronique dans le recueil qu'il apporte une correction optant pour l'île. Voici le passage :

Artiche	Livre
...una distesa di minuscola ghiaia nera a Port Antonio in Giamaica non è uguale a una del golfo Lanzarote nelle Canarie...	...una distesa di minuscola ghiaia nera a Port Antonio in Giamaica non è uguale a una dell' isola di Lanzarote nelle Canarie...

Or, bien qu'ils soient peu nombreux, ces exemples représentent une occasion pour anticiper une réflexion sur les écarts entre les deux transpositions. En effet, les deux textes ayant été transposés l'un en 1976 et l'autre en 1986, notre analyse des deux traductions devra prendre en compte toutes les divergences entre les deux versions italiennes et les considérer attentivement au moment de la comparaison des articles français.

1.1.2. 1976-1986 : deux traductions en dix ans

Comme nous l'avons annoncé au début de ce chapitre, la première traduction de l'article intitulé « Collection de sable », parut dans la revue *Les lettres nouvelles* au mois de décembre 1976, deux ans après la publication de la chronique en Italie. Cette première version française de l'écrit calvinien fut signée par J. Thibaudeau, à l'époque traducteur 'officiel' des ouvrages de Calvino pour la maison d'édition Le Seuil. Avant de transposer l'écrit de 1976, le même médiateur avait déjà travaillé à d'autres recueils calviniens ; parmi ceux-ci, *Cosmicomics* (1968), *Temps zéro* (1970), les *Tarots* (1974), les *Villes invisibles* (1974) et enfin le *Château des destins croisés* publié la même année que la version française de la chronique objet de notre étude.

Contrairement à ce qui s'était réalisé pour d'autres récits brefs, cet article ne suscita pas de commentaires, positifs ou négatifs, ni à propos de son contenu, ni sur sa traduction en français. Or, ainsi que nous le constaterons ultérieurement, la version de ce premier médiateur ne respectait pas très fidèlement le texte source : elle contenait de nombreux contresens et des passages avaient été omis.

Dix ans s'écoulèrent et, en 1986, deux ans après la publication du recueil par la maison Garzanti, F. Wahl, responsable de la littérature italienne aux éditions du Seuil, écrivit à Calvino pour lui proposer une édition française de ses chroniques. De même que pour les articles de *Una pietra sopra*, M. Wahl n'avait aucunement l'intention de publier le recueil dans sa totalité. Compte tenu du succès de l'œuvre précédente (*Palomar*)¹⁹, il proposa à l'auteur ligurien « un choix essentiellement géographique,

¹⁹Dans une lettre que Calvino écrit le 27 juillet 1985 pour répondre à la proposition de F. Wahl, l'écrivain commente : « Je suis très content de comme *Palomar* marche, et de le voir dans les listes des best-sellers ! » I. Calvino, *Lettere 1940-1985, op.cit.*, p. 1536

quelque chose qui serait comme les voyages de Palomar »²⁰. Cette idée ne déplut pas à Calvino qui, quelques mois avant sa mort, répondit à son éditeur français :

Quant à *Collezione di sabbia*, d'accord pour votre choix-voyages. Peut-être on pourrait ajouter la Colonne Trajane.

Si ça retient quelques « voyages imaginaires » on pourrait y mettre : les automates, Donald Evans et peut-être les cires du Doct. Spitzner (de la I^{re} partie).²¹

L'édition de 1986 atteste que les volontés de l'auteur furent respectées. Les textes sur la colonne Trajane, sur Donald Evans et sur le docteur Spitzner furent insérés dans le livre français, seul l'article sur les automates n'y eut sa place. Ainsi, *Collection de sable* ne contient, dans ses deux parties (*Les explorations du regard* et *La forme du temps*), que vingt-et-un textes sur les trente-huit des quatre sections de *Collezione di sabbia*. Parmi ces articles, quatre (« Collection de sable », « Qu'il était nouveau, le Nouveau Monde », « Le voyageur dans la carte », « Le musée des monstres de cire ») ouvraient la première section du recueil, *Esposizioni-Esplorazioni*, un seul (« Le récit de la colonne Trajane ») faisait partie de la deuxième, *Il raggio dello sguardo*, un autre (« Les timbre-poste des états d'âme ») représentait l'avant-dernier article de la troisième partie, *Resoconti del fantastico*, et quinze textes reproduisaient la dernière section, *La forma del tempo*, dans son intégrité.

La *Note pour l'édition française*, qui ouvre ce livre, dont la parution en France fut posthume, justifie le choix des textes élaboré par l'éditeur (et par l'auteur) et met en relief – à la fois pour des raisons de précision littéraire et de marketing éditorial – le lien entre cet ouvrage calvinien et le précédent, *Palomar* :

Italo Calvino a rassemblé sous ce titre, en novembre 1984, une série non de comptes rendus mais plutôt de réflexions – dans son style – sur des expositions, des lectures, des voyages, qu'il avait, au cours des dix dernières années, adressées à des journaux italiens. C'est une partie de ce recueil qui est ici traduite en français, selon un choix établi en commun avec l'auteur : le dessein étant de proposer ceux de ces textes qui ont, directement ou indirectement, rapport avec une exploration du monde par le regard : un regard posé sur notre Terre à travers l'espace, le temps, la réalité et la fiction.

Bref, nous sommes ici dans l'atelier de Palomar.

Ce dernier travail issu de l'atelier de Calvino-Palomar eut également un traducteur différent par rapport à l'article de 1976. La transposition des vingt-et-un récits qui composent le livre, fut confiée à Jean-Paul Manganaro, qui avait à l'époque déjà signé la version française de *Palomar* et qui créa une « Collection de sable »,

²⁰ I. Calvino, *Lettere 1940-1985, op.cit.*, p. 1537

²¹ *Idem*, p. 1517 [texte original en français]

totale­ment diffé­rente (du point de vue lexical, syntaxique et rythmique) de celle de son confrère des années 1970.

Avant de nous approcher des deux articles italiens, il nous semble fon­de­mental d'observer le contenu et le style du recueil et du récit dont nous comparerons ensuite les traductions.

1.1.3. De la variété des textes à l'uniformité des thématiques et du style

Afin d'analyser le livre et l'article objet de notre étude du point de vue du contenu, nous pouvons tout d'abord remarquer que le recueil français est composé d'un ensemble de vingt-et-une chroniques traitant de nombreux sujets différents. Le livre contient en effet des descriptions d'expositions et de musées visités par Calvino lors de son séjour parisien. D'après Giuseppe Bonura²², ce choix paraît mettre en relief une tendance inédite de l'écrivain italien qui, s'éloignant de ses intérêts littéraires, semble pencher vers une approche directe de la réalité. Le « défilé d'objets »²³ que ces événements (une exposition de collections de sables, des expositions sur la colonisation de l'Amérique, ou sur une série de cartes du monde, un musée de cires ou une collection de timbres-poste imaginaires) engendrent témoignerait de ce penchant. En voici une brève liste :

mappemondes anciennes, mannequins en cire, tablettes d'argile portant des inscriptions cunéiformes, imagerie populaire, vestiges de cultures tribales, etc.²⁴

Toutefois, Calvino n'utilise pas les images de ces objets pour composer des descriptions neutres, impersonnelles, à la manière des Nouveaux Romanciers. Les 'choses' dont parle Calvino ont un rôle clé en fonction de leur capacité d'engendrer une réflexion sur certains sujets particuliers. Elles servent à « stimuler les facultés visuelles en restaurant leur force spéculative originelle »²⁵. Ainsi, les collections observées par l'écrivain sont le point de départ d'une méditation sur leur statut : « journal de voyages [...], de sentiments, d'états d'âme, d'humeurs »²⁶. Par conséquent, au-delà de la description minutieuse tracée par l'auteur, les cailloux et le gravillon de la 'collection de

²² Bonura Giuseppe, *Invito alla lettura di Italo Calvino*, éd. Mursia, Milan, 1972. (rééd. 1985), p. 111

²³ I. Calvino, Introduction à *Collection de sable*, éd. Seuil, 1986, p.3

²⁴ *Idem*

²⁵ M. Barengi, *Introduction* à I. Calvino, *Saggi, op.cit.*, p. XXX [notre traduction]

²⁶ I. Calvino, *Collection de sable, op.cit.*, p. 13

sable' font songer aux plages d'où ils proviennent (Jamaïque, Mexique, Canaries) et aux «décors de la vie du collectionneur » qui « y apparaissent plus vivants que dans une série de diapositives en couleur». ²⁷

Or, les chroniques de ces « promenades dans les galeries parisiennes »²⁸, n'occupent qu'une partie des articles contenus dans le recueil publié en France. En effet, les écrits sur les expositions sont suivis par d'autres réflexions sur des voyages, réels ou imaginaires :

À côté des dix chroniques de ces promenades [...], *Collection de sable* rassemble d'autres pages de « choses vues » ou qui même si elles sont nées de la lecture des livres, ont pour objet le visible ou l'acte même de voir (y compris le regard de l'imagination). Le volume s'achève sur trois groupes de réflexions en marge de voyages dans d'autres civilisations – Iran, Mexique, Japon – où les « choses vues » laissent entrevoir d'autres dimensions de l'esprit.²⁹

Le livre est donc plus complexe que ce que les chercheurs auraient pu supposer, au point que, à première vue, le rassemblement des textes pourrait même paraître excessivement bigarré. De toute évidence, s'agissant d'un ouvrage postérieur et complémentaire à *Palomar*, les chroniques choisies pour le recueil en question sont nouées par l'un des fils rouges calviniens par excellence : la vue, le regard. Cette prédominance de la faculté visuelle dans les essais en question avait d'ailleurs été annoncée par Calvino lui-même à Piero Gelli, au moment de la programmation du livre italien :

...Potrei integrare con un'altra decina d'articoli su libri che sono un po' come cataloghi d'esposizione [...] e altri su « cose viste » [...] di modo che l'elemento « visivo » resti dominante.

[[...] Je pourrais intégrer avec une dizaine d'articles sur des livres qui sont un peu comme des catalogues d'expositions [...] et d'autres sur des « choses vues » [...] de façon à ce que l'élément visuel reste dominant]³⁰

La valeur de la vue avait également été mis en lumière par les critiques du livre calvinien. En 1985, quelques mois après la sortie du volume, Domenico Porzio, mettait en relief le fait que les articles rassemblés dans *Collection de sable* représentaient « une méditation ininterrompue sur les capacités spéculatives et cognitives de la vue ». ³¹ Giovanni Raboni avait affirmé que l'auteur paraissait avoir l'intention d'uniformiser le regard des lecteurs à son propre regard et vice-versa³² et Fabrizio Rondolino avait pu

²⁷ *Idem*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ I. Calvino, *Lettere 1940-1985, op.cit.*, pp. 1516-1517

³¹ D. Porzio, «La luce è negli occhi», *Panorama*, 3 février 1985 [notre traduction]

³² G. Raboni, «Calvino leva la pelle alle cose», *La Stampa (Tuttolibri)*, 22 décembre 1984, p. 6

remarquer que l'écriture « est ici la trace d'un regard qui cherche à fêler la surface opaque des choses ».³³

Par ailleurs, comme le remarque Marco Belpoliti³⁴, c'est à partir des *Villes invisibles* que le regard devient un aspect dominant à l'intérieur des écrits calviniens. La primauté de la vue demeure constante dans les œuvres des années 1970-1980 et notamment dans *Si par une nuit...*, où « il vedere e il vedere vedersi sono due modi della passione scopofila dei personaggi dei dieci romanzi » [l'action de voir et de se voir regarder sont deux modes de la passion pour l'acte de regarder des personnages des dix romans], ainsi que dans *Palomar*, où « la vista, che è l'organo calviniano della narrazione, finisce invece per riflettere su se stessa » [la vue, qui est l'organe calvinien de la narration, finit par réfléchir sur elle-même].³⁵

L'étude critique de ces articles a pu révéler un écrivain qui serait comparable à un touriste-journaliste, qui scrute les objets, les lieux et les phénomènes du monde qui rédige des comptes-rendus extrêmement détaillés de ce qu'il découvre. Là, « l'intellectuel actif sur le double front de la culture et de l'histoire politique et sociale »³⁶ se serait transformé en :

Un osservatore intento a descrivere ed esaminare ciò che vede, che sceglie con cura gli oggetti capaci di stimolare le facoltà visuali restaurandone l'originaria forza speculativa : e che a tal fine s'aggira per musei e spazi espositivi parigini [...]. Un personaggio, in altre parole, che trae la propria autorità di saggista non dall'intelligenza dei processi storici, ma dall'escussione delle apparenze, cioè dall'interrogazione di oggetti, luoghi, fenomeni.

[Un observateur occupé à décrire et examiner ce qu'il voit, qui choisit soigneusement les objets qui peuvent stimuler les facultés visuelle en rétablissant leur force spéculative originelle : et qui, pour ce faire, erre dans les musées et dans les expositions parisiennes [...]. Autrement dit, un personnage qui ne tire pas son autorité d'essayiste de l'intelligence des processus historiques, mais de l'audition (ou mieux de l'observation, *N.d.T*) des apparences, c'est-à-dire de l'interrogation des objets, des lieux, des phénomènes].³⁷

Toutefois, ici, le rôle dominant du regard n'amène pas Calvino à structurer la diégèse de son recueil d'une manière semblable aux *Villes invisibles* ou à *Palomar*. À la différence des deux ouvrages précédents, les récits calviniens contenus dans *Collection de sable* n'ont pas le but de tracer une histoire. Si, dans *Les Villes invisibles*, la progression de la narration était assurée par les dialogues de Marco Polo et du Grand

³³ F. Rondolino, «Cronache in stile», *L'Indice*, n. 3, décembre 1984, p. 9 [notre traduction]

³⁴ M. Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, *op. cit.*, p. 5

³⁵ *Idem* [notre traduction]

³⁶ M. Barengi, *Introduction* à I. Calvino, *Saggi*, *op. cit.*, p. XXX [notre traduction]

³⁷ *Idem* [notre traduction]

Khan et que, dans *Palomar*, c'était la vie du personnage principal qui marquait l'avancement de la diégèse (le livre se termine avec la mort de Palomar), ici nous ne pouvons pas parler d'une seule narration, mais de plusieurs narrations courtes, autonomes, non reliées les unes aux autres. Mario Barenghi a mis en relief la structure diégétique de ces promenades du regard :

... quello che più conta è l'assetto della raccolta, che non mira a tracciare una vicenda o una parabola storica, bensì a registrare una serie di esperienze o avventure visive, tematicamente distribuite in quattro parti distinte.

[ce qui compte le plus est la disposition du recueil, qui n'a pas le but de tracer un événement ou une parabole historique, mais qui vise à enregistrer une série d'expériences ou d'aventures visuelles, distribuées de manière thématique dans quatre parties distinctes].³⁸

Les remarques du critique italien attestent donc du fait que le recueil mis en chantier à partir du mois de juin 1984 représente une œuvre bâtie sur quatre sections «modulaires»³⁹, sur quatre parties constituées par des modules : les récits. D'autres divergences séparent ce texte de ceux qui l'ont précédé. En effet, contrairement à *Palomar* et aux *Villes invisibles*, les événements racontés dans *Collection de sable* ne sont pas liés à un personnage en particulier. Ils ne sont pas non plus, comme pour le recueil d'essais intitulé *Una pietra sopra*, le produit d'une autobiographie intellectuelle :

Se a *Una pietra sopra* sottostà il modello narrativo dell'autobiografia – e sia pure di un'autobiografia intellettuale, non intimista, ostile alla psicologia – *Collezione di sabbia* tiene piuttosto del diario.

[Si à *Una pietra sopra* correspond le modèle narratif de l'autobiographie – et même une autobiographie intellectuelle, non intimiste, hostile à la psychologie – *Collezione di sabbia* ressemble plutôt à un journal intime]⁴⁰

Les récits de *Collection de sable* ne constituent donc pas de véritables chroniques mais plutôt des histoires brèves⁴¹. D'après les chercheurs, elle ressembleraient à ces descriptions que l'on peut découvrir à l'intérieur d'un journal intime.

Cette macrostructure modulaire semblerait constituer une nouveauté formelle dans le panorama littéraire calvinien. Cependant, d'après Mario Barenghi, la variété formelle de ces 'essais critiques' est aussi prononcée que celle des écrits de fiction :

L'aspetto che più colpisce in *Collezione di sabbia* – secondo volume saggistico che Calvino dà alle stampe, quattro anni dopo *Una Pietra sopra* – è la radicale diversità rispetto al primo: analogamente a quanto era avvenuto per le opere d'invenzione, la *non-fiction* calviniana si presenta nel segno di una spiccata varietà formale.

³⁸ *Idem*, p. XXXI-XXXII

³⁹ *Ibid.*, p. XXXII

⁴⁰ *Ibid.*, p. XXXI

⁴¹ Comme l'observe Mario Barenghi, «Una dimensione narrativa è presente anche all'interno dei singoli testi; anzi, molti di questi saggi sono racconti veri e propri, storie in sintesi» p. XXXI

[L'aspect qui frappe le plus dans *Collezione di sabbia* – deuxième volume d'essais que Calvino produit, quatre ans après *Una pietra sopra* – réside dans la diversité radicale entre ce texte et le précédent : comme cela s'était réalisé pour les œuvres d'invention, la *non-fiction* calvinienne se présente sous le signe d'une variété formelle prononcée.]⁴²

La variété formelle dont parle le critique – et qui réside dans la structure modulaire du recueil, différente de celle de tout livre antérieur – ne paraîtrait cependant pas se refléter dans les caractéristiques stylistiques du recueil calvinien. En effet, en poursuivant son commentaire, M. Barenghi parvient à l'analyse du style de ces essais et finit par remarquer que celui-ci ne diffère pas du reste de l'œuvre narrative de Calvino. Selon ce chercheur, les ouvrages littéraires et journalistiques composés par l'écrivain ligurien – y compris le volume en question – sont tout d'abord caractérisés par une suite logique, progressive, des événements :

Il dato più evidente è la risoluta opzione per lo svolgimento lineare e progressivo. Si tratta di un aspetto evidente del gusto letterario calviniano, su cui non occorre insistere. Resiste, dunque, lo schema mentale della progressione a partire da un punto definito; e più chiara che mai è la tendenza a individuare i momenti iniziali, gli *incipit*.

[La donnée la plus évidente réside dans le choix résolu pour un déroulement linéaire et progressif. Il s'agit là d'un aspect évident du goût littéraire calvinien sur lequel il n'est pas nécessaire d'insister. Le schéma mental de la progression à partir d'un point défini résiste ; et la tendance à déterminer les moments initiaux, les *incipit*, est plus claire que jamais].⁴³

Ainsi, si la progression linéaire du récit est l'un des aspects qui caractérisent le style de Calvino, son écriture dévoile d'autres caractéristiques, relevables à la fois dans les ouvrages narratifs et dans les écrits critiques. En premier lieu, de même que l'œuvre narrative, les essais de Calvino reflètent la tendance de l'écrivain de fonder complexité lexicale et simplicité syntaxique, richesse des solutions expressives et sobriété phrastique, en engendrant une prose qui est toujours en quête d'un équilibre :

A caratterizzare la prosa di Calvino [...] in primo luogo la sintassi, variata e limpida insieme, e capace di conciliare sobrietà, precisione e concretezza [...] con grande ricchezza di soluzioni espressive.

[Ce qui caractérise la prose de Calvino [...] c'est en premier lieu la syntaxe, variée et limpide à la fois, et capable de concilier sobriété, précision et concret [...] avec une grande richesse de solutions expressives.]⁴⁴

Cette recherche d'un juste milieu entre sobriété et abondance n'est pas seulement révélée par le vocabulaire, le lexique de l'écrivain ligurien, mais également au niveau de

⁴² M. Barenghi, *Introduction* à I. Calvino, *Saggi, op. cit.*, p. xxx

⁴³ *Idem*, p. xxvi

⁴⁴ *Ibid.*, p. xxxvi

l'architecture syntaxique des périodes calviniennes. Nous le remarquerons au moment de l'analyse des traductions : ici l'auteur fait alterner des passages scandés par une division métrique évidente, des suites d'allitérations ou d'assonances, et des passages visant plutôt l'arythmie ou l'absence totale de rythme :

« L'ordinamento sintattico è il suo punto di forza più sicuro: è ammirevole la maestria con cui Calvino fronteggia, alterna, compensa un periodare sintatticamente proporzionato, aritmicamente scandito con un fraseggiato dinamico, dalle movenze fresche e sciolte» (Spinazzola)

[« L'organisation syntaxique est son atout le plus sûr : la maîtrise avec laquelle Calvino affronte, alterne, compense une période syntaxiquement proportionnée, arythmiquement scandée avec un phrasé dynamique, aux allures fraîches et agiles est tout à fait admirable »].⁴⁵

Cependant, le style du recueil objet de notre étude n'est pas tout à fait identique à celui des ouvrages précédents. Mario Barenghi décrit brillamment l'allure des phrases qui composent les textes faisant partie de l'ouvrage de 1984 :

Ad apertura di pagina, *Collezione di sabbia*, accusa un passo molto più lento e pausato, un periodare segmentato e disteso. La relazione fra «momento analitico e rapidità trascorrente» – la polarità stilistica costitutiva della prosa calviniana, come insegna Mengaldo – si è fortemente sbilanciata a favore del primo termine. Non più tragitti lineari definiti da una serie di svelte correzioni, secche puntualizzazioni, perentori distinguo, bensì perlustrazioni di tassonomie, che ordinando somiglianze e dissomiglianze indicano ipotesti di sviluppo: ovvero, nel caso estremo – esemplificato più largamente in *Palomar* – inventari di possibilità, supposizioni alternative, interpretazioni congetturali, da cui fatica a dipanarsi un senso (cioè una direzione di movimento).

[En ouverture de page, *Collezione di sabbia* révèle un pas beaucoup plus lent et pausé, une période segmentée et détendue. La relation entre «moment analytique et rapidité qui s'écoule» – la polarité stylistique qui, comme l'enseigne Mengaldo, constitue la prose calvinienne – s'est fortement déséquilibrée en faveur du premier terme. Ici il n'y a plus de trajets linéaires définis par une série de corrections rapides, de mises au point sèches, de distinctions péremptives, mais des explorations de taxinomies, qui, en ordonnant les ressemblances et les différences, indiquent des hypothèses de développement : ou bien, dans les cas extrêmes – plus amplement exemplifiés dans *Palomar* – des inventaires de possibilités, des hypothèses alternatives, des interprétations conjecturales, dont le sens (c'est-à-dire une direction, un mouvement) peine à se dénouer.]⁴⁶

Dans *Collection de sable*, contrairement à la plupart des œuvres précédentes, l'architecture phrastique emprunte des chemins inattendus : au lieu de rester fidèle à ses structures linéaires, interrompues par des mises au point ou des corrections, Calvino finit par construire des phrases d'où l'action est absente et dans lesquelles l'activité spéculative prend la relève. Ainsi, les périodes de l'auteur deviennent plus lentes, plus pausées et, en même temps, plus segmentées. Cette spécificité du phrasé calvinien finit par conférer à

⁴⁵ *Idem*

ses chroniques journalistiques des caractéristiques stylistiques marquées. D'après Fabrizio Rondolino, celle-ci est la preuve que, pour Calvino, la réflexion sur le style va de pair avec la création littéraire et avec l'écriture journalistique, à un point tel que les limites entre la description propre de la chronique, l'invention fantastique et la narrativité, se font de plus en plus imperceptibles.⁴⁷

Pour toutes ces raisons et puisque les divergences contenues dans les deux traductions de l'article «Collection de sable» sont extrêmement nombreuses, il nous a paru utile de créer des axes d'analyse distincts. Or, comme les problèmes qui se posent au moment de la traduction sont d'une part syntaxiques, phoniques et rythmiques, et d'autre part lexicaux et sémantiques, nous avons pensé diviser notre observation en deux parties. Ce faisant, nous respecterons la symétrie des parties précédentes.

Dans la première section consacrée aux analyses syntaxiques, phoniques et rythmiques nous prendrons en compte certains aspects typiques de la structure des phrases de la chronique de Calvino et nous les comparerons avec les traductions en français proposées par les deux médiateurs. Dans la seconde, relative à l'analyse lexicale et sémantique, nous tenterons de confronter les choix des deux traducteurs français et le vocabulaire calvinien.

1.2. LA PHRASE ENTRE SYNTAXE ET EFFETS DE RYTHME

À la différence de la plupart des textes qui paraissent dans les journaux et qui révèlent d'une écriture journalistique, « Collezione di sabbia » est un article qui dévoile de nombreux traits distinctifs de la plume calvinienne qui l'éloignent de la chronique pour le rapprocher de l'écriture narrative, du récit. En portant un regard attentif au texte calvinien, nous pouvons apercevoir sa portée stylistique : cet article paraît avoir été écrit pour être lu à haute voix. L'incipit du texte notamment, sur lequel nous reviendrons à plusieurs reprises, nous semble constituer un excellent exemple du poids des cadences rythmiques et de la musicalité des périodes à l'intérieur de la chronique calvinienne :

⁴⁶ *Idem*, p. XXXIII

⁴⁷ F. Rondolino, «Cronache in stile», *L'Indice*, n. 3, décembre 1984, p. 9.

C'è una persona che fa collezione di sabbia. Viaggia per il mondo e quando arriva a una spiaggia marina, alle rive d'un fiume o d'un lago, a un deserto, a una landa, raccoglie una manciata d'arena e se la porta con sé. Al ritorno l'attendono allineati in lunghi scaffali centinaia di flaconi di vetro entro i quali la fine sabbia grigia del Balaton, quella bianchissima del Golfo del Siam, quella rossa che il corso del Gambia deposita giù per il Senegal, dispiegano la loro non vasta gamma di colori sfumati, rivelano un'uniformità da superficie lunare, pur attraverso le differenze di granulosità e consistenza, dal ghiaino bianco e nero del Caspio che sembra ancora inzuppato d'acqua salata, ai minutissimi sassolini di Maratea, bianchi e neri anch'essi, alla sottile farina bianca punteggiata di chiocciole viola di Turtle Bay, vicino a Malindi nel Kenia.⁴⁸

La lecture à voix haute du passage ci-dessus nous permet d'observer, ou mieux d'entendre, que le développement des trois phrases qui composent ce paragraphe – dont l'ampleur va *crescendo* – est caractérisé par de nombreux parallélismes des structures syntaxiques, par des alternances rythmiques très cadencées, ainsi que par une quantité élevée d'assonances et d'allitérations qui confèrent au passage une allure répétitive et harmonieuse. Cette tendance stylistique propre à Calvino, narrateur et chroniqueur, a été mise en évidence par de nombreux critiques.⁴⁹ Elle ne peut pas ne pas avoir de suites sur la transposition en français de la chronique. En effet, comme nous pourrions le voir dans les deux sections qui suivent, les effets du passage de l'italien en français se manifestent tant au niveau de la syntaxe qu'à celui du rythme.

1.2.1. La syntaxe : fidélité à l'auteur ou au lecteur ?

L'une des composantes du discours qui peuvent subir des variations au moment de la traduction d'un texte est sans aucun doute la syntaxe : tout langage ayant ses propres règles de construction phrastique, la transposition d'une langue à une autre entraînera nécessairement des modifications au niveau de l'enchaînement des structures syntaxiques. Or, la phrase italienne et la française étant semblables du point de vue de l'agencement de leurs éléments, au moment de la transposition de l'italien en français, le locuteur non bilingue peut être pris dans des pièges causés par la proximité des deux phrases. Il court le risque de sous-estimer l'importance de certains déplacements phrastiques ou bien, inversement, d'accorder une importance qu'elles n'ont pas à des

⁴⁸ I. Calvino, *Collezione di sabbia*, op. cit., p. 5

⁴⁹ En particulier par F. Rondolino dans son article «Cronache in stile» et par M. Barenghi dans son Introduction au volume des *Saggi* de Calvino.

structures ordinaires. Une telle 'ignorance' peut conduire le médiateur à calquer sa traduction sur des modèles typiques de la langue source mais inexistantes en langue cible, ou bien à s'éloigner de certaines combinaisons morphosyntaxiques qui pourraient par contre être maintenues telles quelles. Afin de pouvoir évaluer l'importance de certaines tournures phrastiques et d'opter pour le choix le plus approprié, le traducteur devra donc être parfaitement bilingue.

Or, d'après ce que nous avons pu remarquer dans la première partie de cette thèse, la manière dont J. Thibaudeau a traduit les *Les Villes invisibles* diffère amplement de celle dont J.-P. Manganaro a transposé *La Route de San Giovanni*. L'écrivain français et le traducteur bilingue avaient montré des sensibilités différentes et, finalement, des stratégies traductives parfois opposées. En transposant une même chronique calvinienne et en se confrontant aux mêmes particularités syntaxiques comment ont-ils réagi ? Ont-ils opté pour les mêmes solutions ? Apparemment non.

La lecture en parallèle des deux traductions, nous permet de comprendre que l'écrivain J. Thibaudeau, élabore un texte dont la structure syntaxique reste souvent proche de celle de la langue de départ, même lorsque ce n'est pas nécessaire (à plusieurs reprises, la phrase française se fond avec l'italienne en donnant naissance à des structures hybrides, à des italianismes), ou bien, il s'éloigne des structures phrastiques de la langue source alors que la langue cible en présente d'analogues. Contrairement à son prédécesseur, J.-P. Manganaro ne s'écarte de la langue italienne que si cela se révèle indispensable et reste ancré aux structures morphosyntaxiques de la langue de départ s'il le peut. Ces démarches l'amènent à recréer un article fidèle au texte source et qu'on pourrait croire écrit par un auteur français.

Toutes ces divergences se dégagent de la comparaison directe entre l'architecture des énoncés calviniens et les choix des deux traducteurs, notamment en ce qui concerne le positionnement de l'adjectif à l'intérieur de la phrase.

1.2.1.1. La place de l'adjectif : 'italianismes' et 'gallicismes'

En lisant les traductions de J. Thibaudeau et de J.-P. Manganaro, nous nous sommes aperçue que les adjectifs n'ont pas toujours été abordés de la même manière par les deux médiateurs. Au contraire, lorsque dans le texte calvinien nous rencontrons des couples d'adjectifs unis par la conjonction 'et', ou bien des binômes de type

'adjectif+nom' la structure binaire proposée par Calvino subit, dans les deux traductions, des sorts différents.

En ce qui concerne les paires d'adjectifs, le couple adjectival 'bianco e nero' est traduit de deux façons. Nous pouvons le constater en comparant les trois exemples qui suivent, tirés de la première et deuxième page de l'article :

dal ghiaino bianco e nero del Caspio (5)	depuis le gravier blanc et noir de la Caspienne (204) <i>J. Thibaudeau</i>	du gravillon noir et blanc de la mer Caspienne (11) <i>J.-P. Manganaro</i>
ai minutissimi sassolini di Maratea, bianchi e neri anch'essi (5)	jusqu'aux minuscules galets de Maratea également blancs et noirs (204) <i>J. Thibaudeau</i>	aux tout petits cailloux de Maratea, noir et blanc eux aussi (11) <i>J.-P. Manganaro</i>
il bianco e nero carbonifero delle isole Aran (5)	le blanc et noir carbonifère des îles d'Aran (205) <i>J. Thibaudeau</i>	le noir et le blanc carbonifère des îles d'Aran (12) <i>J.-P. Manganaro</i>

Comme l'a remarqué E. Arcaini⁵⁰ à propos de ces adjectifs, il existe une collocation canonique qui oblige à un véritable «rétablissement» de l'ordre des deux termes au moment du passage de l'italien en français (et vice-versa) pour aboutir à des formes totalement équivalentes. Ainsi, même si l'on ignore pour quelles raisons cela se passe, l'italien associe les deux couleurs en antéposant le blanc par rapport au noir («bianco e nero»⁵¹) et, à l'opposé, la langue française prévoit que ce soit le noir qui précède («noir et blanc »).

L'analyse des extraits montre qu'à l'intérieur de l'article italien le binôme 'bianco e nero' revient trois fois. Les traducteurs, très cohérents vis-à-vis des contraintes qu'ils se sont imposés, réagissent chaque fois de la même façon. Mais leurs travaux ne sont pas identiques. En effet, J. Thibaudeau reprend dans sa version la collocation typique de la langue italienne et traduit, à chaque fois, 'blanc et noir', tandis que J.-P. Manganaro agit de façon inverse, en rétablissant l'ordre des mots français.

Or, en considérant ces deux manières de traduire du point de vue du récepteur français, nous remarquons que le premier médiateur va à l'encontre de la norme et finit par causer une sorte rupture par rapport aux attentes du lecteur de la langue d'arrivée. Selon G. Mounin, ce genre de traduction donne « l'impression [...] de lire le texte dans

⁵⁰ E. Arcaini, «Universaux chromatiques et relativisme culturel. Analyse contrastive : domaines français et italien», *Repères-2*, Rome, 1987, pp.5-86.

⁵¹ La souplesse de la langue italienne permettrait l'inversion qui serait toutefois ressentie comme une anomalie

les formes originales [...] de la langue étrangère - de façon que le lecteur n'oublie jamais un seul instant qu'il est en train de lire en français tel texte qui a d'abord été pensé puis écrit dans telle ou telle langue étrangère ». ⁵² Ce choix traductif confère au texte cible une connotation d'étrangeté que le texte source, simple et linéaire, ne possédait nullement.

Contrairement à son confrère, J.-P. Manganaro produit un passage absolument fidèle à l'original italien du point de vue sémantique et qui respecte la simplicité stylistique et syntaxique de l'écrit calvinien. L'ouvrage d'arrivée est alors indépendant de celui de départ. Lorsque, dans la traduction de ce dernier médiateur, nous rencontrons le couple 'noir et blanc' notre lecture procède sans obstacles. G. Mounin en atteste : cette démarche engendre un « texte littéralement francisé, sans une étrangeté de langue » ⁵³ ; un texte qui a « l'air d'avoir été directement pensé puis rédigé en français ». ⁵⁴

En outre, du point de vue des sonorités – soit de l'enchaînement phonique des mots et du rythme des phrases – ce rétablissement de la norme permet de revenir à la souplesse de l'écriture originale. Nous y reviendrons ultérieurement. L'analyse contrastive des trois textes fait ressortir d'autres exemples permettant d'illustrer la tendance du premier médiateur de calquer la structure du texte de départ en maintenant les adjectifs dans la position où ils se trouvaient dans le texte source.

Ainsi, en rapprochant l'article calvinien de ses traductions nous découvrons plusieurs phrases où les deux praticiens traduisent de façon spéculaire. Ces passages, au moment de la comparaison, produisent un véritable effet de chiasme. Les extraits que voici le prouvent :

...pur attraverso l' <u>opaco</u> <u>silenzio</u> imprigionato nel vetro delle ampolle. (5)	...quoique au travers de l' <u>opaque</u> <u>silence</u> emprisonné dans le verre des fioles (204) J. Thibaudeau	...quoique à travers le <u>silence</u> <u>opaque</u> emprisonné dans le verre de ses ampoules. (11) J.-P. Manganaro
... che è insieme la <u>sostanza</u> <u>ultima</u> e la negazione della sua lussureggiante e multiforme parvenza ... (6)	...qui représente dans le même temps la <u>substance</u> <u>ultime</u> et la négation de son apparence exubérante et diverse... (205) J. Thibaudeau	...qui est en même temps l' <u>ultime</u> <u>substance</u> et la négation de son apparence luxuriante et multiforme... (13) J.-P. Manganaro
...(una vita – si direbbe – d' <u>eterno</u> <u>turismo</u> ...) (6)	... (une vie – dirait-on d' <u>éternel</u> <u>tourisme</u> –, ...) (205) J. Thibaudeau	... (une vie – dirait-on – de <u>tourisme éternel</u> ...) (13) J.-P. Manganaro

⁵² G. Mounin, *Les belles infidèles*, éd. Cahiers du Sud, 1955.

⁵³ *Idem*

⁵⁴ *Ibid.*

J.-P. Manganaro renverse ici les éléments des couples et produit des périodes fondées sur un schéma syntaxique rigoureusement français. À l'inverse, dans les passages traduits par J. Thibaudeau les phrases en italien sont maintenues telles quelles : l'ordre des mots du texte d'arrivée est identique à celui du texte de départ. Cette disposition confère aux trois extraits datant de 1976 une certaine étrangeté qui, au moment de la lecture, permet de *sentir* l'italianité de l'original mais qui, en même temps, risque de troubler, de dépayser, le lecteur de la traduction en causant sur sa perception des effets secondaires que l'auteur n'aurait pas souhaité. Nous sommes en effet de l'avis que cette adhérence excessive à la version italienne ne fait qu'altérer la réception en langue cible en modifiant le sens global du texte. Nous pourrions même supposer une mauvaise compréhension du texte source de la part de ce traducteur. Compte tenu du fait qu'il ne maîtrise pas l'italien, J. Thibaudeau a pu percevoir les passages en italien comme des altérations par rapport à la norme, et il a pu les traduire à *son* sens.

Bien qu'elle n'ait pas été confirmée par le traducteur lui-même, notre supposition paraît trouver un appui dans les propos de M. Fusco qui, lorsque nous l'avions interrogé à propos de ses révisions des textes de J. Thibaudeau, nous avait déclaré que celles de ce médiateur calvinien sont souvent des « traductions par assonance, à l'oreille »⁵⁵, les traductions de quelqu'un « qui n'est pas suffisamment sûr de sa connaissance de l'italien pour ne pas commettre une erreur ».⁵⁶

Cette compréhension perfectible de l'italien a amené J.Thibaudeau à commettre d'autres erreurs, même dans ces cas où il aurait pu « faire du mot à mot » sans risquer de se tromper ...

1.2.1.2. La précision syntaxique entre traduction libre et littérale

Nos recherches en matière de *traductologie*, ainsi que notre expérience dans le domaine de la traduction littéraire et de l'enseignement de cette discipline, nous ont appris que, bien que la règle impose au traducteur d'être humble et *transparent*, certains médiateurs ont tendance à s'interposer – et à s'imposer – d'une manière beaucoup trop évidente entre l'auteur de l'original et les lecteurs du texte traduit. Cette présence a souvent lieu lorsque la personne qui traduit oublie qu'elle n'est qu'un 'pont', un

⁵⁵ Cf. Annexes, p.538

⁵⁶ *Idem*

intermédiaire entre le texte et le lecteur. Elle se pense alors autorisée à modifier les phrases de l'auteur qu'elle transpose en les rendant plus simples, ou plus claires ou plus 'belles' ... *belles et infidèles*, justement. Cette attitude, dont le danger reste évident, pousse parfois le médiateur à modifier la structure et le contenu du texte source, même lorsqu'une traduction littérale serait non seulement possible, mais encore souhaitable.

En comparant les deux traductions de «Collection de sable», nous nous sommes aperçue que la version du traducteur professionnel, J.-P. Manganaro, respecte très fidèlement l'architecture syntaxique du texte source là où la langue source le rend possible, alors que la transposition effectuée par l'écrivain J. Thibaudeau illustre une tendance à la personnalisation. Les passages nous ayant permis de parvenir à cette hypothèse sont nombreux et distribués d'une manière irrégulière à l'intérieur de la chronique *thibalducienne*. Compte tenu de leur abondance, nous ne signalerons que les plus évidents, en commençant par ceux qui se trouvent au début de l'article, dans l'incipit.

En comparant les trois incipit – celui de l'original italien et des deux transpositions en français –, nous pouvons tout de suite saisir les décalages entre les deux traductions (que nous avons soulignés afin de les rendre plus visibles), de même que les différences entre les manières de traduire des deux médiateurs calviniens.

Voici donc le premier extrait qui nous avons mis *en observation* :

<p>C'è una persona che fa collezione di sabbia. Viaggia per il mondo e quando arriva a una spiaggia marina, alle rive d'un fiume o d'un lago, a un deserto, a una landa, raccoglie una manciata d'arena e se la porta con sé. (5)</p>	<p>Il y a quelqu'un qui fait collection de sable. Qui voyage à travers le monde, et quand il arrive sur une plage au bord de la mer, ou sur la berge d'un fleuve, ou d'un lac, ou dans un désert, ou sur une lande, il ramasse une poignée de sable et l'emporte. (204) <i>J. Thibaudeau</i></p>	<p>Il existe une personne qui fait collection de sable. Elle voyage à travers le monde, et lorsqu'elle arrive sur une plage au bord de la mer, sur les rives d'un fleuve ou d'un lac, dans un désert ou une lande, elle ramasse une poignée de sable et l'emporte avec elle. (11) <i>J.-P. Manganaro</i></p>
---	--	--

Le passage qui ouvre le récit est bref. Il s'agit de deux phrases de présentation, synthétiques, claires et, finalement, aisées à transposer en français. Cependant, les deux versions françaises diffèrent : si J.-P. Manganaro maintient pour complément d'objet direct le même nom concret que Calvino avait utilisé dans son texte (le mot 'persona' devient 'personne' dans le texte de 1986), J. Thibaudeau modifie la phrase du point de vue morphosyntaxique par l'introduction du pronom indéfini 'quelqu'un'. Le seul endroit où le premier médiateur s'est maintenu plus lié au texte source est au début de la phrase, là où il traduit l'italien 'c'è' par 'il y a'. Dans ce cas, la version la plus récente s'éloigne du texte source en proposant une traduction plus libre : 'il existe' au lieu de 'il y a'.

En ce qui concerne la deuxième proposition de l'extrait cité, elle se termine sur le syntagme « *se la porta con sé* ». La particularité de cette fin de phrase réside dans le fait que l'auteur choisit d'y réitérer la particule 'se', dévoilant ainsi sa préférence pour des structures typiques de la langue orale. L'analyse morphosyntaxique permet de comprendre que le premier 'se', employé à l'oral mais beaucoup moins habituel à l'écrit, n'est en réalité qu'une redondance. Cette répétition dont l'emploi pourrait passer inaperçu est cependant nécessaire puisqu'elle a un but bien précis : elle doit en quelque manière accentuer l'idée de la possession. Or, à l'intérieur de son article, Calvino revient plusieurs fois sur la nécessité de la part des collectionneurs de posséder des objets, une nécessité qui est évoquée à travers les descriptions, mais également par l'intermédiaire du lexique et de la syntaxe. Cette répétition stratégique de la particule 'se' en fin de phrase accentue en quelque sorte l'insistance de l'auteur sur ce besoin.

Quant aux traductions, celle de J.-P. Manganaro se révèle la plus fidèle au texte source parce qu'elle elle reprend en tout et pour tout la force de la phrase calvinienne. Dans cette transposition, le passage italien « *se la porta con sé* » devient donc « l'emporte avec elle ». L'ajout du complément circonstanciel 'avec elle' reste la meilleure manière de reprendre la redondance italienne et de reproduire l'effet créé par les deux 'sé' de Calvino. Par contre, la version de J. Thibaudeau ne transmet pas cette intensité : le passage se conclut simplement avec « l'emporte », ce qui correspondrait plutôt à une structure plus linéaire, de type « *la porta con sé* ». L'élision d'une particule change la perception de la phrase française.

Cette attitude vis-à-vis de l'article calvinien se répète inlassablement. Citons notamment les passages qui nous semblent les plus éloquents :

<p>... che sembra ancora... (5)</p>	<p>... qu'on dirait (...) encore... (204)</p> <p style="text-align: center;"><i>J. Thibaudeau</i></p>	<p>...qui semble être encore... (11)</p> <p style="text-align: right;"><i>J.-P. Manganaro</i></p>
<p>... in un mondo che non ha altri orizzonti che queste dune in miniatura... (6)</p>	<p>... dans un monde sans d'autres horizons que ces dunes miniatures... (205)</p> <p style="text-align: center;"><i>J. Thibaudeau</i></p>	<p>... dans un monde qui n'a d'autres horizons que ces dunes en miniature... (12)</p> <p style="text-align: right;"><i>J.-P. Manganaro</i></p>

On pourrait nous objecter que dans ces deux extraits les différences entre l'original et la première traduction sont moindres. Cependant, compte tenu de la proximité sémantique et syntaxique entre la traduction de 1986 et le texte source, il nous semble important de mettre en relief la manière dont la version antérieure s'éloigne du texte de départ.

J.-P. Manganaro opte pour une traduction littérale : le verbe 'sembrare' reste 'sembler' ; le syntagme « *che non ha* » devient tout simplement « *qui n'a* » et les dunes

« in miniatura » demeurent « en miniature ». J.Thibaudeau ne partage pas cette optique : le sujet inexprimé dans le groupe verbal de la phrase de départ devient « on » et le verbe ‘sembler’, au présent de l’indicatif, se transforme en ‘dire’, au présent du conditionnel. Ici nous assistons donc à deux changements : au niveau du sujet et du verbe. Dans l’extrait qui suit, des prépositions apparaissent et disparaissent. En effet, dans la première partie, le pronom relatif (« che ») et le groupe verbal (« non ha ») sont remplacés par la préposition ‘sans’. Plus loin, la préposition ‘in’, qui accompagne le lexème ‘miniatura’ pour former le complément de manière, est effacée par le traducteur le plus âgé. Si la modification précédente est le résultat d’une interprétation du médiateur qui varie à son goût le texte de départ, cette dernière élision ne peut pas être critiquée – sinon pour des raisons phoniques⁵⁷ – étant donné que la langue française admet l’utilisation du vocable en fonction adjectivale, alors que l’italien nécessite la préposition.

En parcourant les trois textes nous avons découvert d’autres exemples illustrant la divergence entre la conception de fidélité à l’original du traducteur contemporain – consistant en une soumission totale à la langue de l’article de départ – et celle du premier médiateur calvinien – orienté vers une transposition plus personnelle, et, finalement, moins fidèle au texte source. Voici un de ces extraits :

...in un'inquietudine geografica che tradisce un'incertezza , un affanno... (6)	... sui vant une inquiétude géographique qui trahirait <u>quelque chose comme</u> une incertitude ou un tourment... (205) <i>J. Thibaudeau</i>	... dans une inquiétude géographique qui trahit une incertitude , une anxiété... (13) <i>J.-P. Manganaro</i>
--	---	--

La traduction la plus récente adhère parfaitement au texte source, tandis que le passage transposé dans les années 1970 s’éloigne du texte de départ et ce par deux fois. Le traducteur remplace la préposition calvinienne ‘in’ par une autre préposition, ‘suivant’, et il modifie la proposition relative contenue dans le texte source en transformant le verbe (l’indicatif de l’original devient un conditionnel) et en y ajoutant un élément (‘quelque chose comme’).

Au fur et à mesure que nous avançons dans notre analyse syntaxique, il devient de plus en plus évident que le premier médiateur tend à remplacer les verbes au présent de l’indicatif par les mêmes verbes – ou bien par des synonymes – au présent du conditionnel. Or, comme le souligne D. Maingueneau, les temps de l’indicatif

⁵⁷ Cette modification cause l’élimination d’une syllabe et, par conséquent, elle modifie le rythme du texte cible par rapport à l’original.

«supposent tous une modalité de certitude chez l'énonciateur»⁵⁸. Par contre, le conditionnel indique des faits fictifs : «on peut dire que le conditionnel actualise au même degré que les autres 'temps' de l'indicatif, il lie directement l'énoncé à la situation d'énonciation, mais cette actualisation n'est que feinte »⁵⁹. La traduction de J.Thibaudeau accentue donc une sensation d'incertitude qui n'est qu'ébauchée dans le texte source et modifie ainsi le sens global du texte cible. Nombre d'exemples en attestent. Citons encore ces exemples où l'adjectif, formé à partir d'un participe passé, se transforme en une subordonnée relative régie par un verbe au conditionnel :

...in una serie d'oggetti salvati dalla dispersione... (7)	...en une série d'objets qui seraient sauvés de la dispersion... (206) <i>J. Thibaudeau</i>	...en une série d'objets sauvés de la dispersion... (13) <i>J.-P. Manganaro</i>
...o in una serie di scritte crystallizzate fuori dal flusso continuo ... (7)	...ou encore en lignes d'écriture qui se cristalliseraient hors du flux continuel ... (206) <i>J. Thibaudeau</i>	...ou en une série de lignes écrites, cristallisées en dehors du flux continu... (13) <i>J.-P. Manganaro</i>

Les traductions de J.-P. Manganaro montrent clairement que, s'il l'avait voulu, J.Thibaudeau aurait pu garder les adjectifs du texte source sans toucher à la structure syntaxique de l'original. Mais il ne l'a pas fait. Compte tenu des divergences entre les deux traductions, il nous a semblé fondamental de nous interroger sur les raisons de la démarche traductive adoptée par le premier médiateur : s'agit-il de choix inconscients, les solutions proposées ont-elles été mûrement réfléchies ?

En nous référant aux commentaires de J. Thibaudeau, nous serions tentée de soutenir que ces modifications ne sont pas involontaires. En effet, lorsque nous l'avons interviewé, il avait avoué :

[...] Si je traduis, je n'ai pas envie d'être ni Calvino, ni Sanguineti. Si je traduis, je cherche à satisfaire mon goût, ma sensation, mon sentiment de la langue française. Autant que possible, il faut être, en général, avec les auteurs comme Calvino, 'littéral'. Ce qui ne veut pas dire qu'on ne change pas des choses...⁶⁰

Voilà donc, en quelques mots, ce que nous pourrions définir comme la déclaration de *poétique traductive* de J. Thibaudeau. Bien qu'elle paraisse succincte, laconique et, finalement, contradictoire, elle contient de nombreux éléments-clefs nous aidant à mieux comprendre les choix de ce médiateur.

⁵⁸ D. Maingueneau, *L'Énonciation en linguistique française*, éd. Hachette, coll. « Supérieur », 1999, p. 108

⁵⁹ Idem

⁶⁰ Cf. Annexes p. 524

Le traducteur explique d'abord que lorsqu'il traduit, il ne cherche pas à se substituer à l'auteur du texte original. Cette assertion est significative si l'on tient compte du fait que J. Thibaudeau est également un auteur. Cependant, il paraît aller à l'encontre des normes de la traduction qui imposent au traducteur de s'effacer, de se faire le porte-parole de l'écrivain et de devenir – comme l'affirmait Valéry Larbaud – le serviteur de son maître.⁶¹ La perplexité que cette affirmation peut engendrer est confirmée par les déclarations qui suivent dans lesquelles l'écrivain soutient qu'en traduisant, il tâche de satisfaire son propre « sentiment de la langue française ». Or, s'il est vrai que tout médiateur doit faciliter la réception de l'ouvrage qu'il transpose (comme nous l'avons souligné à plusieurs reprises, en abandonnant son territoire d'origine, le texte pourrait risquer d'être mal reçu par le 'lectorat cible'), il également vrai que toute traduction doit rester fidèle aux 'sentiments' de l'auteur et non pas à ceux du traducteur. En fin de compte, la *sensation* de la langue française de J. Thibaudeau pourrait ne pas correspondre aux choix d'I. Calvino. Et, de fait, les solutions syntaxiques de ce médiateur ne sont pas toujours conformes à ceux de l'auteur. Ce qui peut étonner, c'est la manière dont J. Thibaudeau poursuit. En effet, il rompt avec ce qu'il avait affirmé auparavant, introduisant ainsi une véritable ambiguïté. Pour la première fois, ce médiateur soutient qu'avec l'œuvre d'I. Calvino il faut être 'littéral', affirmation rapidement corrigée par une mise au point par laquelle le traducteur réaffirme son droit de « changer des choses » par rapport au texte initial.

Or, comme J.-P. Manganaro l'a justement observé: « le traducteur ne peut pas prétendre avoir cette parole de lui sur les autres. » Selon ce médiateur professionnel, avec qui nous sommes tout à fait d'accord, « le traducteur est un passeur. Il est beaucoup de choses d'ailleurs, mais il n'est pas un auteur. En tout cas, pas de l'œuvre qu'il traduit. »⁶² Évidemment, le traducteur peut être un écrivain, mais il doit alors abandonner toute velléité de création et de personnalisation avant d'entreprendre une traduction :

le traducteur, tout en ayant une sensibilité linguistique, évite d'introduire dans la lecture et, donc, dans la transposition qu'il va faire d'une œuvre, une espèce de moi subjectif qui ferait qu'il serait lui d'abord écrivain et ensuite traducteur.⁶³

⁶¹ « Le traducteur [...] accepte de remplir les plus infimes fonctions, les rôles les plus effacés ; 'Servir' est sa devise, et il ne demande rien pour lui-même, mettant toute sa gloire à être fidèle aux maîtres qu'il s'est choisis, fidèle jusqu'à l'anéantissement de sa propre personnalité intellectuelle ». Valéry Larbaud, *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, op. cit., p. 9.

⁶² Cf. Annexes, p.526

⁶³ *Idem*,

Il nous semble maintenant clair que les transpositions de J. Thibaudeau et de J.-P. Manganaro diffèrent parce qu'ils ne partagent pas les mêmes opinions en matière de traduction. Le premier traducteur, écrivain, tend à personnaliser les textes de départ en imprimant sa marque sur les œuvres qu'il traduit et en les uniformisant sous l'empreinte de son propre style. De fait, la traduction de J.Thibaudeau paraît suivre une ligne logique personnelle et indépendante de la langue et du style de Calvino. Le second médiateur, traducteur professionnel, demeure fidèle à ses propos et transpose les textes de l'auteur italien en respectant leurs caractéristiques propres, même en ce qui concerne la structure morphosyntaxique des périodes calviniennes.

Nous pourrions multiplier les exemples de différences dans le traitement de la structure syntaxique de la phrase calvinienne par les deux médiateurs. Cependant, notre but étant de mettre en lumière un certain nombre d'occurrences témoignant de ces divergences et de les analyser précisément, nous nous contenterons des passages que nous venons d'étudier et nous envisagerons maintenant de le rythme, l'une des composantes fondamentales de la poétique calvinienne.

1.2.2. Les effets de rythme de la chronique calvinienne : sons et silences

Comme nous avons pu l'observer dans la première partie de notre thèse, et plus particulièrement dans le chapitre consacré à l'analyse de la transposition des *Villes invisibles*⁶⁴, le rythme est un des pivots de la prose calvinienne. Les traducteurs doivent par conséquent prendre en compte l'aspect sonore de ses écrits sans en sous-estimer la portée. Les remarques sur la rythmicité de la phrase calvinienne auxquelles nous avons pu aboutir en examinant les récits sur les *Villes invisibles*, se trouvent confirmées par H.Meschonnic, qui, en comparant un passage de *Si par une nuit d'hiver un voyageur*⁶⁵ avec la version originale, a souligné que la transposition de cet ouvrage aurait demandé une attention particulière du rythme :

Et la demande est du rythme. Dans les deux premières pages [du roman] le motif récurrent est celui de la lecture, selon une écriture répétitive qui fait le climat du texte : son motif. Là aussi, dans les proses comme dans les vers, et toutes les proses réflexives ou romanesques, il y a le récit et le récitatif.⁶⁶

⁶⁴ Cf. § 1.2.

⁶⁵ H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, op. cit., pp.215-221

⁶⁶ *Idem*, p.218

Selon ce *traductologue*, les médiateurs du texte – l'écrivain Danièle Sallenave et François Wahl, responsables de l'édition française du roman pour les éditions du Seuil – ont échoué dans cette entreprise :

Or, 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. Son effacement, et l'effacement de son effacement. Avec l'air le plus naturel. Une prose littéraire qui semble garder le ton de l'original et avoir, elle aussi, la *vitesse* d'un original second. À ne pas voir que c'est une traduction. L'ambition suprême de ce type de traductions.⁶⁷

Au delà du caractère sarcastique de ses dires⁶⁸, le chercheur parvient à illustrer comment une étude comparée de deux versions d'un même texte révèle que dans une traduction qui a l'apparence d'être parfaite – et qui l'est du point de vue du sens – de nombreux passages ont été modifiés sans aucune raison évidente, en causant le *dérythmement* du récit. Les traducteurs ont supprimé certains mots, ajouté d'autres, et ils ont traduit des termes récurrents plusieurs manières différentes, en se cachant derrière un certain nombre de 'bonnes raisons' – par exemple, la nécessité d'alléger ou de rendre compréhensibles certains passages. Ce serait toujours pour les mêmes motifs qu'ils ont déplacé certains passages et qu'ils ont transformé la ponctuation (de faible à forte ou bien, vice-versa, de forte à faible). À la fin de son analyse du *Voyageur*, l'essayiste conclut que :

Le rythme, non l'interprétation, fait la différence entre les traductions. La différence réelle dans l'interprétation. Le rythme, dans la traduction exactement comme dans l'original, doit faire que l'interprétation soit non porteuse mais portée.⁶⁹

L'importance qu'H. Meschonnic attribue au rythme de l'écriture créative en général et à la prose calvinienne en particulier ne surprend pas si l'on se réfère aux ouvrages littéraires de l'auteur italien, c'est-à-dire aux romans, aux contes et aux récits. Par contre, le fait que les cadences rythmiques puissent être considérées comme l'un des éléments essentiels d'un article paru dans un quotidien surprend. Et pourtant, dans le cas des chroniques rassemblées sous le titre de *Collection de sable*, une série d'écrits dont le but est

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ « Naturellement, le lecteur de la traduction n'en sait rien. Et ne sait même pas qu'il ne sait pas. La traduction n'est pas faite pour dénoncer le traducteur. Mais pour le cacher. Le lecteur, sauf celui des éditions bilingues, ne lit que ce qu'on lui donne à lire. Il lit du sens. Le sens y est. Mais quelque chose du rythme n'y est plus, qui pouvait y être. Quelque chose de l'oralité propre à ce texte, qui fait ce qu'il est. Et que la traduction – les traducteurs, ici ils se sont mis à deux, dont une romancière – n'a pas entendu. À quoi sert-il alors d'être écrivain ? ». H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, éd. Verdier, 1999, p.220

⁶⁹ H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, *op. cit.*, p.221

éminemment descriptif, communicatif, la valeur des harmonies sonores est considérable, si bien qu'elle ne doit pas être négligée.

En observant la chronique intitulée « Collezione di sabbia » et ses transpositions, nous pouvons remarquer que, dans l'original, certains mots se répètent tout au long des six pages, engendrant des symétries lexicales qui confèrent à certains passages plus d'importance que d'autres et qui permettent de saisir les mots et les concepts clefs. Les chaînes sonores formées par les allitérations et les assonances dont l'article calvinien est parsemé, ainsi que la distribution métrique des phrases servent à l'auteur pour mettre en évidence des périodes particulières, donc des situations plus ou moins importantes. Compte tenu de la précision qui régit les choix calviniens, ces repères phoniques et lexicaux ne devraient donc pas être effacées au moment de la transposition – à moins qu'à cause des différences entre l'italien et le français⁷⁰, le maintien des mêmes sons se révèle impossible.

1.2.2.1. *Maintien et effacement du rythme : métrique et phonétique*

Lors de notre étude comparée de la « Collection de sable » et de ses traductions nous avons pu observer que le mouvement sonore et rythmique des phrases constitue pour Calvino une manière d'orienter ses lecteurs et de rendre la lecture plus ou moins aisée, plus ou moins rapide, selon les besoins du texte. Les techniques qui permettent à l'auteur de mettre en pratique sa stratégie rythmique relèvent principalement de deux types : métriques et phoniques.

L'exemple le plus éclatant de scansion rythmique obtenue par la distribution des mètres est contenu dans l'incipit de la chronique, qui s'ouvre sur une phrase composée de quatorze syllabes dont la séparation en deux groupes de sept permet de scinder la période en deux parties : « c'è una persona che fa // collezione di sabbia ». Cette distribution syllabique a pour résultat de mettre en relief le syntagme clé de l'article : 'collezione di sabbia'. En ce qui concerne le rythme de la phrase en question, de type ternaire, nous remarquons qu'il confère une cadence régulière et mélodique à cet incipit.

Compte tenu de ces présupposés, il paraît évident que la transposition de la chronique calvinienne n'a pas dû être une opération aisée. L'étude de la transposition de cette phrase nous aidera à comprendre comment les traducteurs se sont comportés vis-à-

⁷⁰ Que nous avons mises en relief dans la partie précédente (Cf. 1^e partie, § 1.2.1.)

vis du début de l'article et, peut-être, de la chronique dans son intégralité. Voici donc les trois incipit :

C'è una persona che fa / collezione di sabbia. (5)	Il y a quelqu'un qui fait / collection de sable. (204)	Il existe une personne qui fait / collection de sable. (11)
	<i>J. Thibaudeau</i>	<i>J.-P. Manganaro</i>

J. Thibaudeau reprend la division calvinienne en deux parties, mais modifie le rythme de la phrase. Ainsi, en comptant les syllabes de la proposition française qui ouvre l'article de 1974, nous découvrons qu'elle est formée par une première partie de sept syllabes et une deuxième de six. La phrase thibalducienne n'a plus la même scansion rythmique que l'original calvinien : elle est plus irrégulière et, en outre, sa première partie – dont le rythme est dilaté par le rapprochement des phonèmes /j/ et /a/ au début de la période – finit par perdre l'accentuation ternaire qui caractérisait le texte source. Cependant, la division de la phrase rend toujours possible la mise en relief du syntagme 'collection de sable'.

À l'opposé de celle de son confrère, la traduction de J.-P. Manganaro étonne par sa fidélité à la scansion rythmique de l'original. En effet, bien que ce médiateur n'ait pas réussi à maintenir la même quantité de syllabes du texte source (neuf dans la première partie et six dans la deuxième), il réussit à maintenir la scansion ternaire du passage de départ. La seule différence entre la version française la plus récente et l'incipit italien réside dans le fait que dans la transposition, le temps fort ne porte pas sur la première syllabe, mais sur la troisième. Nous pouvons en déduire que le mouvement rythmique des phrases traduites par J.-P. Manganaro paraît se rapprocher davantage de l'original. Observons d'autres passages qui nous permettront d'attester ou bien de démentir cette hypothèse.

En comparant l'article de « Collezione di sabbia » et ses traductions françaises, nous avons pu découvrir que les successions sonores produites par la distribution métrique se combinent aux allitérations et aux assonances dont la chronique est parsemée. Compte tenu de l'importance rythmique ainsi que de la valeur sémantique des réseaux sonores engendrés par les nombreuses répétitions phoniques de la chronique calvinienne, tentons d'analyser la manière dont les deux traducteurs se sont comportés vis-à-vis de celles-ci. Parmi les exemples les plus significatifs, ceux qui suivent nous permettront de saisir l'abondance, la variété et la musicalité des itérations sonores

présentes dans cette « chronique en style »⁷¹ ainsi que d'établir laquelle des deux versions françaises s'approche le plus du texte de départ. Voici donc un autre extrait :

Al ritorno l'attendono / allineati in lunghi scaffali / centinaia di flaconi di vetro... (5)	Chez lui, / <u>bien</u> alignés sur de nombreuses étagères, / l'attendent des centaines de flacons <u>en</u> verre. (204) J. Thibaudeau	Sur de longues étagères, à son retour, l'attendent / des centaines de flacons de verre alignés... (11) J.-P. Manganaro
---	---	--

Dans le texte italien, à l'apparence linéaire et simple, la lecture est guidée par une division métrique en expansion (un premier passage de huit syllabes, suivi par un deuxième de dix et un troisième de onze) ainsi que par une série d'allitérations qui se fondent sur la répétition des phonèmes /l/, /n/ et /t/.

Quant aux deux traductions, nous pouvons observer que les choix des médiateurs sont tels que celles-ci finissent par différer à la fois l'une de l'autre et du texte source. En effet, dans la première version, les éléments composant la période sont déplacés par rapport à l'original. De plus, si d'un côté la transposition finit par raréfier le tissu d'allitérations (les seules réitérations qui demeurent sont celles en /n/, renforcées par la présence des nasales, où domine le groupe « en »), d'un autre côté, le médiateur tâche de maintenir la musicalité de la phrase calvinienne, et peut-être aussi de l'accentuer, en modifiant le rythme de la période en question. La phrase s'en trouve transformée. Le déplacement des éléments de la période fait que celle-ci s'enrichit d'une rime interne (étagères – en verre) qui n'était pas prévue dans le texte de Calvino et qui accentue la scansion rythmique. Dans le passage français transposé par J.-P. Manganaro, les allitérations et les effets de rythme semblent avoir tendance à disparaître pour laisser primer le sens. Mais, en réalité, ce n'est pas le cas. Comme dans le passage de J. Thibaudeau, l'une des répétitions sonores qui demeurent est celle du phonème /n/. Stipulons de plus le retour constant des sons [r] et [l] dans le but de maintenir la musicalité de l'extrait en question.

Or, comme nous pourrons l'observer plus précisément dans le chapitre consacré à l'analyse sémantique, le premier médiateur passe à côté du sens du texte source en le modifiant à son gré. L'aurait-il fait volontairement ? Aurait-il altéré le sens de la chronique calvinienne pour en sauvegarder les sons ? Les extraits qui suivent nous aideront peut-être à répondre à cette question :

⁷¹ Nous empruntons cette définition de Fabrizio Rondolino qui l'a utilisée dans son article « Cronache in stile » publié dans *L'Indice* au mois de décembre 1984.

<p>Ecco che come ogni collezione/ anche questa è un diario: diario di viaggi, certo ma pure diario di sentimenti, di stati d'animo, d'umori; anche se non possiamo essere sicuri che davvero esista una corrispondenza tra la fredda sabbia... (7)</p>	<p>Voici que comme toute collection /celle-ci aussi bien est un journal : un journal de voyages, sans doute, mais aussi de sentiments, états d'âme, humeurs ; même si nous ne pouvons pas nous assurer qu'il existe véritablement une correspondance entre le sable froid... (206)</p> <p style="text-align: right;"><i>J. Thibaudeau</i></p>	<p>Comme toute autre collection/ celle-ci aussi est un journal : journal de voyages, certes, mais tout autant journal de sentiments, d'états d'âme d'humeurs ; même si nous ne pouvons être sûrs qu'il existe vraiment une correspondance entre le sable froid... (13)</p> <p style="text-align: right;"><i>J.-P. Manganaro</i></p>
--	---	---

Une lecture à haute voix de ces passages nous permet de percevoir que les différences entre les trois textes sont plus que nombreuses. En partant de la version italienne, nous pourrions remarquer qu'elle est divisée en deux parties séparées par la césure des deux-points. Ainsi, la première partie est composée de sonorités dures, engendrées par une suite d'occlusives palatales, dont le son [k], qui oriente la lecture vers la première dentale (celle du lexème 'diario'), placée juste avant les deux-points. Après les deux-points, ce sont les phonèmes /d/, /t/, /s/, /m/ et /n/ qui prennent le relais. Par ailleurs les occlusives palatales, ainsi que les dentales, sont omniprésentes dans l'extrait ([k] : ecco, che, come, collezione, anche, questa ; [d] : diario, di, d'animo, d'umori, davvero, corrispondenza, fredda ; [t] : questa, certo sentimenti, stati, esista, tra).

Les traducteurs ont interprété le passage calvinien de deux manières à la fois semblables et différentes. En nous limitant à l'observation de la partie placée avant les deux-points, nous pouvons constater que, si du point de vue métrique, le texte italien est composé par un premier passage de dix syllabes, suivi par un deuxième de cinq, les deux versions françaises proposent – volontairement ou non – une division régulière et, par conséquent, plus musicale. J. Thibaudeau opte pour une structure qui engendre deux vers de neuf syllabes ; J.-P. Manganaro pour une structure octosyllabique.

Passant ensuite à l'analyse phonique de cet extrait, nous observons d'abord que, malgré sa fidélité au texte source, la traduction littérale de J. Thibaudeau ('ecco che' devient 'voici que') finit par introduire une fricative sourde en début de phrase qui modifie les échos sonores en ouverture du passage. Ce choix n'a pas été celui de son confrère qui débute la phrase par la conjonction 'comme', moins fidèle à l'original du point de vue sémantique, mais caractérisée par la même consonne occlusive palatale. Deuxièmement, les deux médiateurs ajoutent un mot à la période calvinienne. L'ajout de 'bien' dans la phrase thibalducienne cause une coupure du rythme de la période : dans un passage où tous les vocables sont en quelque sorte liés les uns aux autres du point de vue des sonorités, l'insertion d'un vocable non allitérant finit par engendrer une sorte de

césure. Par contre, comme la transposition de J.-P. Manganaro le démontre, l'ajout de 'autre', qui contient le phonème /t/ (présent deux fois dans le lexème précédent : 'toute'), ne fait qu'accentuer la rythmicité du passage. En effet, fait remarquable, en lisant à haute voix la première partie de la phrase du second médiateur, celle-ci est formée par une suite de sonorités qui s'enchaînent : les dentales et palatales occlusives [t] et [k] alternent avec les alvéo-dentales fricatives pour aboutir au [j] de 'journal'.

Avant de conclure cette 'dissection' de ces extraits, constatons encore la répétition, dans le texte italien, des groupes phonétiques /di/ et /ti/, qui reviennent d'une manière insistante dans la partie centrale de la phrase. Le maintien de ces phonèmes en français semble difficile, sinon impossible. Si J. Thibaudeau n'a gardé aucun de ces éléments, en finissant par aplatir le passage en question, J.-P. Manganaro a réussi à sauvegarder l'itération des sons [d] et [t], préservant, au moins en partie, l'allure du texte source.

Pour tracer un bilan partiel au sujet du respect des mouvements rythmiques de la part des deux médiateurs calviniens, nous pouvons affirmer que le dernier traducteur engendre un très beau texte. Toutefois, J. Thibaudeau et J.-P. Manganaro ne se sont pas toujours comportés de manière très différente. Les extraits qui suivent en attestent :

Passando in rivista questo florilegio di sabbie, l'occhio dapprima coglie soltanto i campioni che fanno più spicco, il color ruggine d'un letto secco d'un fiume del Marocco, ... (6)	Passant en revue ce florilège de sables [choisis] ⁷² , l'œil ne retient d'abord que les champions qui font le plus d'effet, la couleur rouille du lit sec d'un fleuve marocain ... (205) J. Thibaudeau	Passant en revue ce florilège de sables, l'œil ne saisit d'abord que les échantillons qui ressortent le plus : la couleur rouille du lit à sec d'un fleuve du Maroc... (12) J.-P. Manganaro
---	--	--

Ici, les itérations phoniques contenues dans le texte source – à savoir la répétition par allitération des phonèmes /s/, /r/ et /k/ – sont presque toutes maintenues par les deux médiateurs. En particulier, les sept mots contenant le phonème /s/ (passando, rivista, questo, sabbie, soltanto, spicco, secco) dans l'original passent à cinq dans la première traduction (passant, ce, sables, plus, sec), et à nouveau à sept dans le deuxième texte français (passant, ce, sales, saisit, ressortent, plus, sec). Le phonème /r/ se répète six fois dans la version italienne (rivista, florilegio, dapprima, color, ruggine, Marocco), sept fois à l'intérieur de la traduction de J. Thibaudeau (revue, florilège, retient, d'abord, couleur, rouille, marocain) et sept encore dans celle de J.-P. Manganaro (revue, florilège, d'abord,

⁷² Mot effacé de la version de 1984.

ressortent, couleur rouille, Maroc). Le son /k/, par contre, revient huit fois dans le texte original de Calvino (questo, occhi, coglie, campioni, spicco, color, secco, Marocco), cinq fois dans le texte thibalducien (que, qui, couleur, sec, marocain) et toujours cinq fois dans la version la plus récente (que, qui, couleur, sec, Maroc). Les deux médiateurs paraissent, au moins vis-à-vis des sonorités contenues dans cet extrait, aller plus ou moins du même pas. Une remarque complémentaire s'impose : le traducteur des années 1970 a commis une erreur. Il a traduit le nom 'campioni' par 'champions', alors qu'il aurait dû préférer le substantif 'échantillons', comme le dernier médiateur l'a fait. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette erreur.

Afin d'achever cette section, abordons une dernière particularité de l'écriture calvinienne que nous avons pu relever en observant les allitérations contenues dans la chronique et qui, étant engendrée à partir du signifiant des mots, risque d'être effacée au moment de la transposition de l'italien en français. Il s'agit de la tendance de la part de l'écrivain ligurien à condenser les itérations phoniques à l'intérieur de certains groupes de mots déjà liés du point de vue du signifié, les enfermant ainsi dans un double réseau de relations, sémantiques et phoniques, ce qui lui permet de faire ressortir les parties qui nécessitent d'être mises en évidence. Les extraits qui suivent ne représentent qu'une sélection de passages attestant de cette orientation :

- [...] i campioni che fanno più spicco [...] (6) ;
- [...] registra un residuo di lunghe erosioni [...] (6) ;
- [...] oscura smania che spinge [tanto a mettere insieme una collezione...] (7) ;
- [...] col pallino nero del naso [...] (8) ;
- [...] copertine chiuse ed etichettate [...] (8) ;
- [...] verso la vetrina [...] (9) ;
- [...] la struttura silicea dell'esistenza [...] (9) ;
- [...] nulla è rimasto nella rena rappresa [...] (9) ;

Comme en témoignent ces bribes de phrases que nous avons insérées ci-dessus, Calvino travaille minutieusement sur la langue, il la cisèle, il la polit. Le résultat de son travail est exemplifié par des périodes qui, compte tenu de leur richesse du point de vue des sonorités, ainsi que de leur concision, pourraient presque être comparés à des vers⁷³. À

⁷³ C'était par ailleurs le but que Calvino visait. Comme nous avons pu le mettre en évidence en observant *Les villes invisibles*, l'auteur ligurien affirmait : « Mon modèle a toujours été la concision du poème, la densité de sens concentré dans peu de lignes ». (cf. I partie)

ce propos, la dernière phrase que nous avons citée est extraordinaire. Ici, la répétition par paronomase de 'nulla' et 'nella', combinée aux allitérations basées sur l'itération du phonème /r/ (rimasto, rena, rappresa), confère à la phrase qui la contient une allure extrêmement mélodique. Mais, comme les exemples cités l'illustrent, ce n'est pas là le seul cas d'enchaînement sonore.

En parcourant les passages que nous venons de transcrire, nous pouvons constater qu'à l'intérieur de chaque phrase les différents éléments sont soudés les uns aux autres par de nombreuses allitérations, comme celles en /k/ qui caractérisent la première phrase (campioni, che, spicco) et la cinquième (copertine, chiuse, etichettate), ou bien celles en /r/ du deuxième extrait (registra, residuo, erosioni), celles encore fondées sur la répétition du phonème /s/, de la deuxième et de l'avant-dernière phrase (oscura, spinge ; struttura silicea, esistenza), enfin celles en /n/ de la quatrième période (pallino, nero, naso). Dans ces agencements sonores les phonèmes se suivent par couples ou par groupes de trois. Ces remarques nous semblent certifier que les suites phoniques caractérisant l'article de « Collezione di sabbia » ne sont pas accidentelles mais voulues, recherchées par l'auteur lui-même qui les combine selon un schéma qui lui est propre. En effet, comme P.V. Mengaldo le déclare et que nous avons pu le mettre en lumière en étudiant les *Villes invisibles*, Calvino aime structurer ses syntagmes, phrases et périodes sur des systèmes de couples et de triades⁷⁴.

Or, compte tenu de leur complexité du point de vue phonique, ces phrases auraient dû être traduites en prêtant une attention particulière à leurs mouvements sonores mais. L'étude comparée du texte original et des deux traductions dévoile le fait que cela n'a pas toujours été possible :

... i campioni che fanno più spicco... (6)	... les champions qui font le plus d'effet... (205) J. Thibaudeau	... les échantillons qui ressortent le plus... (12) J.-P. Manganaro
... di copertine chiuse ed etichettate ... (8)	... de couvertures et d'étiquettes... (207) J. Thibaudeau	... de chemises fermées et étiquetées... (15) J.-P. Manganaro
... del calore umido dell'uadi <u>nulla</u> è rimasto <u>nella</u> rena rappresa... (9)	... plus rien n'est resté de la chaleur humide de l'oued dans ce tas de sable... (208) J. Thibaudeau	... rien n'est resté de la chaleur humide de l'oued dans le sable figé... (15) J.-P. Manganaro
registra un residuo di lunghe	enregistre un résidu de	enregistre le résidu de

⁷⁴ P.V. Mengaldo, « Aspetti della lingua di Calvino », *op. cit.*, p.273

erosioni (6)	longues érosions (205) <i>J. Thibaudeau</i>	longues érosions (13) <i>J.-P. Manganaro</i>
toccare la struttura silicea dell'esistenza. (9)	toucher enfin la structure silicieuse de l'existence (208) <i>J. Thibaudeau</i>	toucher la structure de silice de l'existence (17) <i>J.-P. Manganaro</i>
verso la vetrina della collezione di sabbia (9)	vers cette vitrine de la collection de sable (208) <i>J. Thibaudeau</i>	vers la vitrine de la collection de sable (16) <i>J.-P. Manganaro</i>
di bianchi musi col pallino nero del naso (8)	de museaux noirs au petit nez blanc (207) <i>J. Thibaudeau</i>	de museaux blancs avec une boule noire pour nez (14) <i>J.-P. Manganaro</i>

À l'exception des quatre derniers extraits où certaines allitérations ont pu être maintenues grâce aux ressemblances engendrées par la parenté entre la langue italienne et la française (répétition du son [r] dans le quatrième passage, du [s] dans le cinquième, du [v] dans le sixième et du [n] dans le dernier), une partie des effets sonores a été effacée. Par exemple dans les trois premières phrases (et notamment dans la troisième) où, malgré l'itération du phonème /r/, l'effet d'enchaînement phonique engendré par le passage 'nulla è rimasto nella rena rappresa' finit par se perdre définitivement. Cependant, les deux versions françaises divergeant une fois encore, la première transposition tend à un aplatissement rythmique (effet engendré par l'itération du phonème /s/ à la fin du passage et par l'apparition du 'e' muet du mot 'sable'), la deuxième réussit à maintenir une sorte d'écho grâce à l'introduction du dernier 'e' accentué (resté - figé).

Ajoutons qu'il n'y pas que l'aspect phonique qui n'ait pas été tout à fait respecté par le médiateur des années 1970 : la première « Collection de sable » contient également des erreurs. Pour s'en apercevoir, il suffit de porter son regard sur le deuxième passage, où les 'copertine chiuse ed etichettate' deviennent des 'couvertures' et 'étiquettes', ou encore sur le troisième passage, où le sable, qui était 'rappreso' (figé) pour I. Calvino – et qui le demeure pour J.-P. Manganaro –, devient du sable tout court dans le texte thibalducien. Le dernier passage contient un autre contresens : les museaux des Mickeys deviennent noirs dans la première traduction alors que, comme la dernière version l'atteste, ils étaient blancs dans le texte de Calvino. Malgré l'intérêt de ce contresens, nous ne nous y attarderons présentement puisque nous aurons l'occasion d'y revenir dans la troisième section de ce chapitre.

Après avoir étudié la transposition de l'architecture phonique et métrique de l'article de « Collezione di sabbia », achevons l'analyse de la traduction du rythme de la

chronique calvinienne en abordant cette problématique d'un autre point de vue, à travers l'observation des ajouts et suppressions lexicales.

1.2.2.2. Ajouts et suppressions lexicales, deux manières de dérythmer

Les commentaires d'H.Meschonnic que nous avons insérés au début de cette section nous ont appris que rien ne nuit au rythme du texte traduit autant que les ajouts et les suppressions de certains termes ou passages. En effet, bien qu'au moment de la traduction quelques mots du texte source puissent paraître superflus ou que des ajouts puissent sembler nécessaires pour que le texte cible donne l'impression d'avoir été écrit dans la langue d'arrivée, tout traducteur devrait toujours se rappeler que les écrivains choisissent et soupèsent précisément les mots usités. Cette réflexion est particulièrement vraie pour Calvino, un auteur qui, comme il l'affirmait lui-même⁷⁵, avait tendance à écrire et réécrire ses textes des dizaines de fois afin d'arriver à saisir les mots et expressions les plus appropriés du point de vue sémantique et sonore.

Tandis que le traducteur-écrivain a souvent trahi le texte source, le professionnel de la traduction a été capable de ne pas dénaturer l'œuvre de départ. Les quelques exemples qui suivent nous aideront à mettre en lumière la manière dont les deux médiateurs ont agi sur le texte :

...la fine sabbia grigia del Balaton... (5)	... le sable fin et gris du lac Balaton... (204) <i>J. Thibaudeau</i>	... le sable fin et gris du Balaton... <i>J.-P. Manganaro</i>
...in una serie d'oggetti salvati dalla dispersione... (7)	...en une série d'objets qui seraient sauvés de la dispersion... <i>J. Thibaudeau</i>	...en une série d'objets sauvés de la dispersion... <i>J.-P. Manganaro</i>
Tra le collezioni strane dell'esposizione ... (7)	Parmi les collections les plus bizarres ... <i>J. Thibaudeau</i>	Parmi les collections bizarres... <i>J.-P. Manganaro</i>

Ces extraits illustrent trois circonstances où J. Thibaudeau ajoute des éléments aux phrases calviniennes, en causant ainsi une variation de rythme – et parfois aussi de sens – dans ces périodes. Le premier passage contient une insertion inutile : le traducteur des années 1970 introduit le lexème 'lac' là où Calvino avait tout simplement écrit le nom du lac en question ('Balaton'). Cet ajout, dont le but est clairement explicatif, explicite

⁷⁵ Cf. à ce propos l'entretien avec Paul Fournel, « Italo Calvino : cahiers d'exercice », *op. cit.*

un détail qui était implicite dans le texte source. Or, était-il vraiment nécessaire d'expliquer aux lecteurs francophones que le Balaton est un lac ? Nous pensons que non. Si cette adjonction n'est pas justifiée au niveau sémantique, elle ne l'est pas non plus par rapport au rythme, ni aux sonorités. La phrase de J.-P. Manganaro, scandée par les liquides, les nasales et les fricatives, nous paraît couler aussi doucement que la période calvinienne, alors que la transposition de J. Thibaudeau, avec l'ajout du vocable 'lac', finit par insérer un obstacle, une occlusive sonore (le /k/ à la fin de lac) qui, en contact avec le /b/ du dernier lexème, coupe l'allure souple de la phrase – projetée vers le vocable final 'Balaton' – et crée une pause, un arrêt, sur le substantif 'lac'.

Dans le deuxième extrait – que nous avons déjà pu analyser en abordant le sujet de la précision syntaxique calvinienne⁷⁶ – le premier médiateur ajoute, à travers l'insertion du pronom relatif ('qui') et du verbe au conditionnel ('seraient') devant le participe passé 'sauvés', une subordonnée relative qui modifie ainsi syntaxe, rythme et sens final de la phrase en question. En observant les deux versions françaises du point de vue du rythme, nous remarquons que la période thibalducienne subit un allongement: l'ajout du syntagme 'qui seraient' et de la subordonnée relative alourdit et complique une proposition qui aurait pu être maintenue telle quelle, comme le dernier traducteur le démontre.

Le troisième passage prouve enfin que le traducteur-écrivain peut même parvenir à transformer un simple qualificatif ('strane' = 'bizarres') en un superlatif (en ajoutant 'les plus') sans aucune raison apparente. En effet, comme le texte de J.-P. Manganaro le prouve, une traduction littérale aurait sauvegardé la musicalité de la phrase calvinienne. L'ajout du syntagme 'les plus' finit par nuire au texte en rendant le passage plus lourd, moins fluide, moins rapide. Il est évident que ces altérations modifient également le sens de la phrase : les collections ne sont plus simplement 'bizarres' mais ce sont 'les plus bizarres' dans l'absolu.

Ces opérations nous paraissent aller à l'encontre des principes à la base de la poétique de Calvino qui, comme l'écrivain lui-même l'a énoncé dans ses *Leçons américaines*, visait plutôt la « légèreté », la « rapidité » et l'« exactitude ». ⁷⁷

En ce qui concerne J.-P. Manganaro, ses traductions respectent en tout et pour tout le texte de départ. Le médiateur n'altère jamais le tissu rythmique des périodes calviniennes et tâche de reproduire l'ensemble des mots contenus dans la chronique de Calvino en donnant lieu à une traduction qui est à la fois presque littérale et tout à fait française.

⁷⁶ Cf. 1.2.1.2.

⁷⁷ I. Calvino, *Lezioni americane*, éd. Garzanti, 1988, rééd. Mondadori, 1993.

Cependant, comme toute règle possède ses exceptions, citons le seul extrait où le second traducteur a inséré un lexème qui n'était pas présent dans le texte source :

dal ghiaino bianco e nero del Caspio ... (5)	depuis le gravier blanc et noir de la Caspienne ... (204) <i>J. Thibaudeau</i>	du gravillon noir et blanc de la mer Caspienne ... (11) <i>J.-P. Manganaro</i>
--	---	--

J.-P. Manganaro a ajouté le lexème 'mer' devant l'adjectif Caspienne. Étant donné que l'adjectif 'caspienne' renvoie à la fois la mer et la région dans laquelle celle-ci est située, le médiateur a préféré préciser qu'il s'agit de la mer. Toutefois, sans nous attarder, nous passerons maintenant à l'observation d'autres extraits qui dévoilent une manière différente de dérythmer le texte de départ : par l'effacement de certaines unités lexicales. En effet, la trahison du rythme de la chronique de Calvino se réalise également par l'oblitération de quelques mots de la part du premier médiateur :

...quella rossa che il corso del Gambia deposita giù per il Senegal.. (5)	...le sable rouge que la Gambie dépose au Sénégal... (204) <i>- J. Thibaudeau</i>	...celui, rouge, que le cours de la Gambie dépose à travers le Sénégal... (11) <i>- J.-P. Manganaro</i>
--	---	---

...alla sottile farina bianca punteggiata di chiocciola viola di Turtle Bay, vicino a Malindi nel Kenya. (5)	...à la farine impalpable de Turtle Bay, près de Malindi, au Kenya. (204) <i>J. Thibaudeau</i>	...à la fine farine blanche piquetée de coquilles violettes de Turtle Bay, près de Malindi au Kenya. (11) <i>J.-P. Manganaro</i>
---	--	--

Si le premier exemple nous paraît pouvoir se passer de commentaires (J. Thibaudeau ayant simplement effacé le nom 'cours'), dans le second extrait, nous constatons que les écarts entre le texte source et la traduction thibalducienne sont beaucoup plus importants. En effet, par le biais de la comparaison des trois textes, nous pouvons inférer que J.Thibaudeau a en quelque sorte faussé le texte calvinien en altérant à la fois la forme et le contenu : le rythme des phrases et leur sens.

Le médiateur de 1976 a d'abord traduit l'adjectif 'sottile' ('fine') par 'impalpable', il a ensuite visiblement oublié de transposer l'adjectif 'bianca' et il a, encore plus manifestement, négligé d'insérer dans son texte un groupe adjectival en entier, 'punteggiata di chiocciola viola'. J.-P. Manganaro l'a traduit très littéralement par 'piquetée de coquilles violettes' et, sans aucune raison apparente, J.Thibaudeau l'a effacé. Ce faisant, il a modifié à la fois le rythme et le sens du passage en question. Par mégarde, sans doute...

Mais les méprises du premier médiateur calvinien sont trop nombreuses pour que nous puissions continuer à parler d'oublis... Contrairement à ce que l'on s'attendrait de la part d'un écrivain qui traduit – qui devrait à notre avis ressentir la nécessité de reproduire

fidèlement le texte du confrère dont il transpose l'ouvrage – J.Thibaudeau a même 'oublié' de traduire une digression contenue dans la deuxième page de la chronique calvinienne. Voici l'extrait en question :

<p>(una vita – si direbbe – d'eterno turismo –, <i>come d'altronde appare la vita nelle diapositive, e tale la ricostruirebbero i posteri se solo esse restassero a documentare il nostro tempo*</i> –, un crogiolarsi su spiagge esotiche ...) (6)</p>	<p>(une vie – dirait-on d'éternel tourisme –, un abandon balnéaire dans des endroits exotiques...) (205)</p> <p style="text-align: center;">J. Thibaudeau</p>	<p>(une vie - dirait-on - de tourisme éternel - <i>telle qu'apparaît d'ailleurs la vie dans les diapositives, et telle que pourraient la reconstruire nos descendants s'il ne restait qu'elles pour documenter sur notre temps*</i>-, tout un prélassement sur des plages exotiques...) (13)</p> <p style="text-align: right;">J.-P. Manganaro</p>
--	--	---

L'incise que le médiateur n'a pas transposée est située à l'intérieur d'une longue parenthèse. Or, pour des raisons typographiques, le passage entre parenthèse occupait treize lignes à l'intérieur de la chronique de 1974 et n'en occupe que sept dans l'édition de 1984. Cette incise, contenue en six lignes dans la première version publiée dans le *Corriere della sera*, se déploie sur quatre lignes dans le recueil. Tout compte fait, elle était et demeure assez étendue. Beaucoup trop pour passer inaperçue... Il est clair qu'en l'effaçant, le sens de la phrase en question finit par changer. Mais ce que nous tenons à mettre en évidence ici est le bouleversement causé par la réduction du passage entre parenthèse : toute la méditation calvinienne dont le but était (au moins d'après nous) de ralentir le rythme de la narration, de l'allonger, de le dilater, est effacée au profit d'une phrase plus brève, plus concise, qui n'a sûrement plus la valeur de celle contenue dans l'original.

Compte tenu du nombre élevé d'écarts entre le texte source et la version française de 1976 ainsi que de la portée de ces différences, cette traduction devient une sorte d'interprétation de l'original. Il nous paraît donc tout à fait logique de nous demander s'il s'agit vraiment d'oublis ou si ce ne sont pas plutôt des élisions voulues. Ne possédant malheureusement pas de réponse 'officielle' à cette question de la part du traducteur calvinien, nous hésitons à prendre une position tranchée. En effet, comme nous avons pu le remarquer en analysant la transposition des *Villes invisibles*, le médiateur des années 1970 a souvent oublié de traduire certains mots ou passages. D'après ce qu'il nous a dit lorsque nous l'avons interviewé – à savoir qu'il était prêt à modifier le texte source quand nécessaire⁷⁸ – on pourrait penser qu'il a voulu apporter

⁷⁸ Cf. § 1.2.1.2.

des modifications au texte original. Devant opter pour l'une des deux hypothèses (l'oubli ou l'effacement), nous serions amenée à croire que J.Thibaudeau a coupé l'incise calvinienne volontairement. Sans doute lui a-t-elle semblé trop longue et trop complexe pour le public francophone.

En comparant attentivement les quatre versions de l'article calvinien (les originaux de 1974 et de 1984 et les transpositions de 1976 et 1986), nous avons également découvert que les répétitions lexicales constituent à leur tour un aspect ayant un poids considérable au niveau rythmique. En effet, puisque la disposition stratégique de ces itérations influence à la fois le son et le sens des écrits qui le contiennent, leur suppression ou leur simple modification pourrait nuire au texte cible.

Comme nous analyserons ces répétitions du point de vue sémantique dans une des sections qui suivent⁷⁹, consacrons-nous maintenant à leur étude du point de vue rythmique. Ainsi, nous remarquons que les termes les plus récurrents à l'intérieur des six pages objet de notre étude comparée sont 'collezione' (*collection*) et 'sabbia' (*sable*), soit les unités lexicales contenues dans le titre de la chronique.

Le nom 'sable' est celui qui est le plus répété : en incluant son pluriel 'sabbie' et l'adjectif 'sabbiosa', le signifié 'sable' revient vingt et une fois, dont trois dans la première page, quatre dans la deuxième, trois dans la troisième, six dans l'avant-dernière et cinq dans la dernière. Cette distribution est assez régulière mais elle tend à augmenter vers la fin de l'article, avec un vide dans la quatrième page, où le sujet principal de la collection de sable est mis de côté pour un instant. L'autre signifiant qui revient le plus souvent est donc 'collezione', qui, avec son pluriel 'collezioni' et ses dérivés 'collezionista' et 'collezionistica' est répété dix-neuf fois, engendrant une suite assez symétrique : quatre dans la première page, deux dans la deuxième et dans la quatrième, cinq dans la troisième et dans la cinquième et une dans la dernière (soit : 4-2-5-2-5-1). Toutes ces répétitions, associées à d'autres beaucoup moins récurrentes mais également dignes d'intérêt – par exemple celle du nom 'spiaggia' (*plage*) qui revient sept fois à l'intérieur de la chronique – forment un réseau sonore considérable, tissé de symétries et de parallélismes, qui devrait être laissé inchangé au moment de la transposition de l'italien en français.

Cependant, en ce qui concerne les mots 'collezione' et 'sabbia', aucune des deux versions françaises ne reproduit le nombre de récurrences contenues dans le texte

italien. Les choix des deux médiateurs dans ce domaine concordent. En effet, les signifiants liés au 'sable' sont répétés vingt-quatre fois aussi bien dans le texte thibalducien que dans celui de J.-P. Manganaro et 'collection' et ses dérivés reviennent vingt fois dans les deux traductions. Pour la première fois, les deux médiateurs paraissent avoir opté pour les mêmes solutions... Et pourtant, même si le nombre de récurrences des mots 'sable' et 'collection' est identique, ces répétitions sont distribuées de façons différentes dans les traductions de 1976 et de 1986.

Les quelques extraits que voici illustrent le traitement du nom 'sable' :

Al ritorno, l'attendono allineati in lunghi scaffali centinaia di flaconi di vetro entro i quali la fine sabbia grigia del Balaton, quella bianchissima del Golfo del Siam, quella rossa che il corso del Gambia deposita giù per il Senegal, ... (5)	Chez lui, bien alignés sur de nombreuses étagères, l'attendent des centaines de flacons en verre dans quoi le sable fin et gris du lac Balaton, le sable blanc du golfe de Siam, le sable rouge que la Gambie dépose au Sénégal, ... (204) <i>J. Thibaudeau</i>	Sur de longues étagères, à son retour, l'attendent des centaines de flacons de verre alignés dans lesquels le sable fin et gris du Balaton, celui très blanc du Golfe de Siam, celui , rouge, que le cours de la Gambie dépose à travers le Sénégal, ... (11) <i>J.-P. Manganaro</i>
--	---	--

Tandis que l'auteur italien évite de répéter le terme 'sable' en le remplaçant par le pronom démonstratif 'quella', J. Thibaudeau le réinsère en le répétant trois fois et J.-P. Manganaro maintient et répète le pronom démonstratif contenu dans l'original. Il est évident que le choix du premier médiateur modifie le rythme du texte et qu'il accentue l'insistance sur le lexème 'sable'. Cette situation est inversée dans le passage qui suit, où J. Thibaudeau efface une répétition particulière :

...che del calore umido dell'uadi nulla è rimasto nella rena rappresa, che, lontana dal Messico, la sabbia mista a lava del vulcano Paricutin è una polvere nera che pare spazzata giù dalla gola d'un camino. (8)	... que plus rien n'est resté de la chaleur humide de l'oued dans ce tas de sable , que, loin du Mexique, celui mélangé à la lave du volcan Paricutin n'est qu'une poudre noire qu'on dirait sortie d'un tuyau de cheminée. (208) <i>J. Thibaudeau</i>	...que rien n'est resté de la chaleur humide de l'oued dans le sable figé ; que, loin du Mexique, le sable mélangé à la lave du volcan Paricutin n'est qu'une poussière noire semblable à celle qui tombe du tuyau d'une cheminée ramonée. (16) <i>J.-P. Manganaro</i>
--	---	---

L'auteur italien n'a pas réitéré le lexème 'sable' ; mais il a choisi de le remplacer par un synonyme : il a répété le signifié en faisant varier le signifiant. Le français ne dispose pas d'un équivalent parfait de 'rena'. Ainsi, mis à part 'sable', aucun autre vocable français ne peut être utilisé comme traduction du nom italien. J.Thibaudeau a

⁷⁹ Cf. § 1.3.1.2. de cette partie.

décidé de supprimer la répétition, en la remplaçant par un pronom démonstratif, alors que J.-P. Manganaro a préféré la maintenir.

Dans la phrase citée ci-dessous, nous rencontrons un exemple similaire. Si le premier médiateur efface la répétition de 'sabbia' et insère à sa place le pronom démonstratif 'tel', le second médiateur la maintient :

Forse fissando la sabbia come sabbia , le parole come parole, potremmo avvicinarci a capire come e in che misura il mondo tritato ed eroso possa ancora trovarvi fondamento e modello. (10)	Peut-être que fixant le sable en tant que tel , et les mots comme mots, nous pourrions en venir à comprendre comment et dans quelle mesure ce monde trituré, érodé, peut encore donner des bases et des modèles. (209) <i>J. Thibaudeau</i>	Peut-être est-ce en fixant le sable en tant que sable , les mots en tant que mots, que nous pourrions être près de comprendre comment et en quelle mesure le monde érodé et broyé peut encore trouver là son fondement et son modèle. (17) <i>J.-P. Manganaro</i>
---	--	--

Quant à la transposition des mots appartenant au champ lexical du substantif 'collezione', les deux traducteurs se comportent plus ou moins de la même manière, en transposant littéralement les substantifs en question. Font exception les deux fragments qui suivent, dont le premier mérite d'être pris en compte pour d'autres particularités :

Del mondo, la raccolta di sabbie scelte registra un residuo di lunghe erosioni (6)	Du monde, la collection de sable enregistre un résidu de longues érosions (205) <i>J. Thibaudeau</i>	Du monde, la récolte de sables choisis enregistre le résidu de longues érosions (12-13) <i>J.-P. Manganaro</i>
---	--	--

Bien qu'apparemment rien ne laisse soupçonner une anomalie, sauf pour la traduction thibalducienne, cet extrait et ses deux traductions nous permettent de revenir à une problématique à laquelle nous avons fait allusion précédemment : le fragment italien fait partie de ces passages que Calvino a modifiés au moment de la publication de la chronique dans le recueil de 1984. Ainsi, nous remarquons que les transpositions des deux médiateurs sont fidèles chacune à sa version (cf. § 1.1.1.) :

Del mondo, la collezione di sabbie registra un residuo di lunghe erosioni (Version de 1974)	Du monde, la collection de sable enregistre un résidu de longues érosions (205) <i>J. Thibaudeau</i>	Del mondo, la raccolta di sabbie scelte registra un residuo di lunghe erosioni (6) (Version de 1984)	Du monde, la récolte de sables choisis enregistre le résidu de longues érosions (12-13) <i>J.-P. Manganaro</i>
---	--	--	--

L'écrivain a voulu modifier le lexème en question et a donc fait varier le réseau de renvois à la base du texte source. Les traducteurs se sont adaptés à ses choix. Mais dans l'extrait qui suit, le traducteur contemporain a voulu reprendre le nom 'collection' en le préférant à 'récolte', choisi par son confrère :

Certo, se la raccolta di maschere antigas poteva pur trasmettere un	Bien sur, si la récolte de masques à gaz pouvait de quelque manière	Certes, si la collection de masques à gaz arrivait tout de même à
--	--	--

umore... (7)

| communiquer... (207)

| J. Thibaudeau

| transmettre une humeur... (14)

| J.-P. Manganaro

Nous analyserons cette phrase du point de vue sémantique ultérieurement. Limitons-nous dès lors à apporter une remarque liée à l'aspect rythmique. Dans le texte italien, l'auteur choisit de rompre avec l'insistance créée par la répétition du mot 'collection' et insère le synonyme 'raccolta'. La traduction de J.-P. Manganaro, par contre, insiste sur ce vocable. Mais, finalement, aurait-il pu faire autrement ? Il semble que non : toute autre unité lexicale aurait modifié le sens de la phrase.

Même si les extraits que nous venons d'observer ne représentent qu'une sélection des passages où le tissu rythmique de *Collection de sable* a été modifié à travers l'élimination ou l'ajout de certains lexèmes ou bien par l'altération des répétitions, ceux-ci mettent en lumière que J. Thibaudeau et J.-P. Manganaro ont opté pour des solutions diamétralement opposés vis-à-vis des choix calviniens en engendrant ainsi deux traductions qui ne se ressemblent plus. Ce qui est également attesté par la confrontation au niveau sémantique.

1.3. LE LEXIQUE ENTRE IDENTITE ET ALTERITE SEMANTIQUE

Comme nous l'avons souligné dans la première section de ce chapitre, la vue se situe, en tant que fil conducteur, à la base des articles de *Collection de sable*. Cette prédominance des perceptions visuelles se traduit par un lexique qui vise à une précision absolue. L'auteur scrute la réalité et la décrit minutieusement, en utilisant des vocables précis, qu'il décrive un objet qu'il a devant ses yeux, qu'il expose une sensation particulière, ou qu'il laisse errer son imagination. Résultat : compte tenu de la recherche lexicale sous-jacente, les termes choisis par l'auteur à l'intérieur de cet article ont une valeur fondamentale et doivent être scrupuleusement reproduits au moment de la traduction.

Or, la confrontation entre l'article original de Calvino et les deux transpositions de J. Thibaudeau et de J.-P. Manganaro dévoile de nombreux paragraphes où l'identité du texte source a engendré une véritable différence dans les textes cibles. Les unités, les syntagmes et les phrases qui diffèrent sont en moyenne plus d'une trentaine par page. Dans ces cas, les deux versions de l'article calvinien peuvent diverger car les traducteurs ont choisi des synonymes, ou bien puisqu'un des deux médiateurs s'éloigne du texte

source en choisissant un terme moins approprié, ou encore parce qu'une des deux versions présente des erreurs graves étant à l'origine de faux-sens ou de contresens.

Compte tenu du nombre élevé d'écarts entre les deux traductions, nous avons décidé de ne pas signaler tous les points de divergence entre les deux mais d'avoir recours à des exemples précis, pouvant nous servir afin de tirer des conclusions sur les deux traductions. Pour la même raison, il nous a paru nécessaire de diviser notre section en deux parties. Dans la première, nous analyserons des extraits où les deux traductions s'écartent au niveau du signifiant tout en gardant une certaine proximité, ou identité, au niveau du signifié. Dans la deuxième, nous mettrons en relief les différences causées par des imprécisions plus ou moins acceptables, voire des faux-sens.

Comme les passages où les deux traducteurs ont opté pour deux solutions synonymiques sont nombreux, nous passerons immédiatement à leur observation, sans nous attarder davantage.

1.3.1. Divergences lexicales et identité sémantique

Quoique nous l'ayons déjà observé à plusieurs reprises à l'intérieur de ce présent travail, et surtout dans cette deuxième partie consacrée à la retraduction, nous tenons à revenir sur le fait que toute langue possède son propre univers sémantique de référence, un univers qui dépend à la fois de la langue et de la culture à laquelle chaque langue est liée et qui est donc susceptible de variations d'un pays à l'autre. En ce qui concerne l'italien et le français, même s'il s'agit de deux langues romanes dérivées du latin, issues d'un même univers linguistique et s'étant développées au sein de deux cultures proches, leurs champs sémantiques finissent souvent par se ressembler sans correspondre exactement.

Ainsi, il se peut qu'à cause d'un *vide lexical*⁸⁰ on ne réussisse pas à trouver en LA (langue d'arrivée) un équivalent parfait d'un vocable ou d'une expression en LD (langue de départ). Dans ce cas, le traducteur risque de devoir faire face à deux situations opposées : soit l'unité présente dans le texte de départ n'a pas d'équivalents parfaits dans

⁸⁰ « Les vides lexicaux sont le pendant dans la langue d'arrivée des mots dits intraduisibles dans la langue de départ. Ce qui est en cause est l'absence de correspondance directe d'une langue à l'autre ; or, le manque de correspondance intégralement bi-univoque est le propre de la quasi-totalité du lexique, et l'absence d'une correspondance donnée ne saurait étonner » M. Lederer, *La traduction aujourd'hui. Le modèle interprétatif*, éd. Hachette 1994, p. 77

la langue d'arrivée et le traducteur est obligé de chercher une solution approximative, soit, au contraire, le lexique de la langue d'arrivée contient plus de mots pour définir une certaine situation que la langue de départ et le traducteur doit choisir parmi les options de la langue d'arrivée celle qui lui paraît la plus adéquate. Dans les deux circonstances, les choix des traducteurs vis-à-vis d'un même texte peuvent ne pas correspondre : que la langue d'arrivée abonde de synonymes ou manque d'équivalents, tout médiateur finit par choisir selon ses connaissances, sa sensibilité. Et cela se passe ainsi pour tout texte à traduire, y compris ceux des deux médiateurs objet de notre étude.

Notre analyse contrastive de l'article de « *Collezione di sabbia* » et de ses traductions permettra de découvrir deux typologies de situations opposées. D'une part, lorsque Calvino insère dans sa chronique des synonymes, les deux traducteurs observés ont parfois décidé d'effacer la synonymie. D'autre part, J.Thibaudeau et J.-P. Manganaro ont tendance à s'orienter vers des options différentes lorsqu'ils peuvent choisir entre deux traductions d'un même terme. Observons quelques unes de ces répétitions que l'écrivain italien a inséré dans son texte et ont été oblitérées par l'un ou l'autre des deux traducteurs.

1.3.1.1. *Le cas des répétitions : la cohérence dans la différence*

À la fin de la section précédente, et notamment du sous-chapitre consacré aux modifications de rythme causées par les ajouts et les suppressions lexicales⁸¹, nous avons abordé la problématique des itérations lexicales. Nous avons remarqué que, pour certaines répétitions contenues dans « *Collezione di sabbia* », les traducteurs objet de notre étude avaient parfois emprunté des chemins différents. Cette différente manière de percevoir des itérations du texte source entre J. Thibaudeau et J.-P. Manganaro a également des répercussions au niveau du signifié.

L'observation contrastive de l'original et des deux traductions a, par exemple, révélé que la « *Collezione* » la plus récente s'écarte de la plus ancienne au moment de la transposition de 'raccolta'. Cette unité lexicale, employé par Calvino en tant que synonyme de 'collezione', ne revient que trois fois à l'intérieur du texte original. Et pourtant dans ces trois cas, les transpositions des deux médiateurs s'écartent du texte source et diffèrent l'une de l'autre. Examinons les passages qui contiennent ces termes :

⁸¹ Cf. § 1.2.2.2.

Del mondo, la collezione di sabbie registra un residuo di lunghe erosioni... (6) (Version de 1974)	Du monde, la collection de sable enregistre un résidu de longues érosions... (205) <i>J. Thibaudeau</i>	Del mondo, la raccolta di sabbie scelte registra un residuo di lunghe erosioni... (6) (Version de 1984)	Du monde, la récolte de sables choisis enregistre le résidu de longues érosions... (12-13) <i>J.-P. Manganaro</i>
Certo, se la raccolta di maschere antigas poteva pur trasmettere un umore... (7)	Bien sûr, si la récolte de masques à gaz pouvait de quelque manière communiquer... (207) <i>J. Thibaudeau</i>	Certes, si la collection de masques à gaz arrivait tout de même à transmettre une humeur... (14) <i>J.-P. Manganaro</i>	
Eppure, chi ha avuto la costanza di portare avanti per anni questa raccolta sapeva quel che faceva... (9)	Et pourtant, celle qui a su poursuivre pendant des années cet ensemble , savait ce qu'elle faisait... (208) <i>J. Thibaudeau</i>	Et pourtant, celle qui a eu la constance de poursuivre des années durant cette collection , savait ce qu'elle faisait... (16) <i>J.-P. Manganaro</i>	

Comme nous l'avons déjà remarqué, l'original traduit par J. Thibaudeau diffère de celui de J.-P. Manganaro pour le fait que Calvino a légèrement modifié son propre texte source en remplaçant 'collezione' par 'raccolta' dans le texte de 1984. Compte tenu de ce changement, nous ne pouvons pas comparer le premier passage thibalducien avec celui de J.-P. Manganaro. Cependant, en observant les extraits transposés en 1986, nous remarquons que le traducteur contemporain n'emploie le lexème 'récolte' qu'une fois, la première, en lui préférant, par la suite, 'collection'. Pour la version de 1976, nous constaterons que ce médiateur utilise chaque fois un substantif différent : dans le deuxième passage le vocable 'raccolta' devient 'récolte' et dans le troisième il devient 'ensemble'.

Même si nous ne sommes pas tout à fait d'accord avec l'effacement de la récurrence d'un seul terme, remarquons quand même que son maintien n'est pas simple et que, étant donnée leur appartenance au même champ sémantique, les lexies 'collection' et 'récolte' nous paraissent sans doute plus appropriés qu' 'ensemble'. En outre, l'emploi de terme 'récolte' dans le deuxième passage nous laisse perplexe : dans ce cas, le traducteur n'aurait-il pas mieux fait d'employer le nom 'collection' ?

Deux autres vocables ont posé un certain nombre problèmes au moment de la transposition en français. Par exemple, 'arena', synonyme de 'sabbia', qui revient plusieurs fois à l'intérieur du récit, en alternance avec 'rena', équivalent de 'arena' mais dont la première voyelle tombe par aphérèse. Ces deux unités, peu fréquentes dans la langue courante, révèlent la richesse de la langue de Calvino. Mais leur transposition a soulevé des difficultés :

C'è una persona che fa collezione di sabbia. [...] raccoglie una manciata d' arena e se la porta con sé. (5)	Il y a quelqu'un qui fait collection de sable. [...] il ramasse une poignée de sable et l'emporte. (204) <i>J. Thibaudeau</i>	Il existe une personne qui fait collection de sable. [...] elle ramasse une poignée de sable et l'emporte avec elle. (11) <i>J.-P. Manganaro</i>
...cancellati dal gesto ormai compulsivo di chinarsi a raccogliere un po' d' arena e riempirne un sacchetto... (6)	...effacés par ce geste désormais compulsif, se pencher, et prendre un peu de sable , et en remplir un petit sac... (205) <i>J. Thibaudeau</i>	...effacés, par ce geste désormais compulsif de se pencher pour ramasser quelques grains de sable et en remplir un sachet ... (13) <i>J.-P. Manganaro</i>
... del calore umido dell'uadi nulla è rimasto nella rena rappresa... (9)	... plus rien n'est resté de la chaleur humide de l'oued dans ce tas de sable ... (208) <i>J. Thibaudeau</i>	...rien n'est resté de la chaleur humide de l'oued dans le sable figé... (15) <i>J.-P. Manganaro</i>
Per questo non distoglie gli occhi da quelle sabbie, entra con lo sguardo in una delle fiale, ci scava la sua tana, s'immedesima, estrae le miriadi di notizie stipate in un mucchietto d' arena . (9)	Ce pourquoi elle ne détache pas ses yeux de ces sables en question, pénètre dans une de ces fioles, se fait son gîte, s'identifie, d'un petit tas de sable sort des myriades d'informations. (209) <i>J. Thibaudeau</i>	C'est pourquoi elle ne détourne pas les yeux de ces sables, entre du regard dans une de ces fioles, y creuse sa niche, s'identifie avec elle, extrait les myriades de renseignements entassés dans un monticule de sable . (17) <i>J.-P. Manganaro</i>

Les répétitions de 'arena' et 'rena' ne sont pas nombreuses comparées à celles de 'sabbia' qui, comme nous l'avons écrit plus haut, revient vingt-et-une fois. Cependant, si le texte italien contient les deux synonymes de 'sabbia' qui l'enrichissent du point de vue du vocabulaire et, en revenant quatre fois dans trois pages différentes, allègent le tissu lexical, les deux traductions en français ne présentent que le mot 'sable' qui revient vingt-quatre fois dans les deux traductions. Bien que ce choix soit dû à l'absence en français de synonymes de 'sable' (mis à part le terme 'arène' employé dans le domaine de la géologie), il nous paraît quand même important de le citer. En effet, l'itération de ce nom, causée par des différences entropiques entre la langue source et la langue cible, engendre un aplatissage du texte d'arrivée.

Or, le sable est souvent présenté en alternance avec des 'sassolini' :

... dal ghiaino bianco e nero del Caspio [...], ai minutissimi sassolini di Maratea... (5)	... depuis le gravier blanc et noir de la Caspienne [...], aux minuscules galets de Maratea ... (204) <i>J. Thibaudeau</i>	... du gravillon noir et blanc de la mer Caspienne [...] aux tout petits cailloux de Maratea... (11) <i>J.-P. Manganaro</i>
... dove una spiaggia di sassolini rosa non è mai uguale a un'altra spiaggia di sassolini rosa ... (6)	... de petits galets rouges ne ressemble pas à une autre plage de petits galets rouges (205) <i>J. Thibaudeau</i>	... de cailloux roses n'est jamais pareille à une autre plage de cailloux roses . (12) <i>J.-P. Manganaro</i>

Ici, les deux traductions diffèrent. Cependant, les médiateurs se montrent cohérents en réitérant leurs propres choix. Ainsi, si J. Thibaudeau choisit d'employer le terme 'galets', il le répète dans les deux pages. J.-P. Manganaro se comporte de la même manière : il décide d'utiliser 'cailloux' et réitère ce vocable trois fois.

Une remarque supplémentaire s'impose: les 'sassolini' de Calvino, et qui ont la particularité d'être 'rosa', conservent cette couleur pour le deuxième traducteur, tandis qu'ils deviennent 'rouges' pour le premier. Tout une dimension imaginaire est révélée par ces interprétations. Mais on pourrait également supposer une erreur...

Comme nous avons pu le mettre en évidence à travers ces quelques exemples, certaines fois les deux médiateurs ont interprété le texte calvinien en proposant des solutions ne tenant pas compte des itérations contenues dans la version originale ('raccolta'), d'autres fois ils ont été obligés d'avoir recours à des termes ne tenant pas compte de la spécificité du lexème employé par l'auteur et ont ainsi renforcé les itérations contenues dans le texte source ('arena', 'rena' et 'sable), d'autres fois encore ils ont proposé des solutions différentes qu'ils ont répétées d'une manière cohérente tout le long de l'article ('sassolini').

Les différences entre les solutions choisies par les deux médiateurs sont encore fort nombreuses. En effet, la traduction de J. Thibaudeau paraît souvent très éloignée de celle de J.-P. Manganaro, même si, en les observant attentivement nous nous sommes aperçue que les deux traducteurs ont choisi des termes synonymiques. Nous approfondirons cet aspect dans la section qui suit.

1.3.1.2. *Les nuances synonymiques*

Les cas de mots, verbes, adverbess, expressions ou passages entiers dont les deux traducteurs donnent deux versions également correctes mais différentes sont nombreux, et ce dès les début de l'article calvinien. En effet, pu le constater en étudiant la transposition du rythme de l'article objet de notre étude, les deux « Collection de sable » divergent à partir de l'incipit, en proposant, pour le passage qui ouvre la chronique, les deux alternatives que voici :

C'è una persona che fa collezione di sabbia.	fa	Il y a quelqu'un qui fait collection de sable. <i>J. Thibaudeau</i>		Il existe une personne qui fait collection de sable. <i>J.-P. Manganaro</i>
--	----	--	--	--

Même si les extraits français sont fidèles à l'original du point de vue sémantique, ils diffèrent du texte source dans des nuances. J. Thibaudeau garde l'impersonnel 'il y a' et

ajoute à la phrase le pronom indéfini 'quelqu'un' (dont le résultat est d'accroître la sensation d'imprécision transmise par l'original). Dans la seconde version, l'indétermination du pronom indéfini est remplacée par le caractère concret du substantif qui fait fonction de complément d'objet ('une personne') et par le verbe 'exister', inséré à la place du verbe 'être'. Malgré ces écarts dans l'interprétation, qui accentuent soit l'imprécision, soit la dimension concrète, le sens global de la phrase ne change pas.

Ces deux façons divergentes d'entendre et de rendre l'incipit de la chronique calvinienne ne sont qu'un premier indice d'une situation qui se répète constamment et dont nous avons pu découvrir des preuves à travers une étude de l'original et de ses traductions. Par exemple, toujours dans le premier paragraphe de la version italienne, nous constaterons que la conjonction de subordination 'quando' a été transposée différemment par les deux médiateurs qui l'ont traduite respectivement par 'quand' (J.Thibaudeau) et par 'lorsque' (J.-P. Manganaro) :

... quando arriva a una spiaggia marina... (5)		... quand il arrive sur une plage au bord de la mer... (204)		... lorsqu' elle arrive sur une plage au bord de la mer... (11)
		J. Thibaudeau		J.-P. Manganaro

Étant donnée la proximité entre les deux conjonctions françaises, synonymes, équivalents parfaits de 'quando', nous ne pouvons que signaler l'exactitude des choix des deux traducteurs en observant pourtant que l'emploi de 'lorsque', typique de la langue écrite⁸², ajoute une connotation (celle de l'écrit et, par conséquent, d'une langue plus soignée) que la préposition italienne ne possédait pas.

En avançant dans notre lecture, nous remarquerons que les traducteurs objet de cette étude ont également tendance à traduire de deux manières divergentes les verbes employés par Calvino. Il suffit d'observer les exemples suivants pour s'en convaincre :

... quella che sembrava aver più cose da dire... (6)		... celle qui paraissait avoir le plus de choses à dire... (204)		... celle qui semblait avoir le plus de choses à dire... (12)
		J. Thibaudeau		J.-P. Manganaro
...l'occhio dapprima coglie soltanto i campioni che fanno più spicco... (6)		...l'œil ne retient d'abord que les champions qui font le plus d'effet ... (205)		...l'œil ne saisit d'abord que les échantillons qui ressortent le plus... (13)
		J. Thibaudeau		J.-P. Manganaro

Le verbe 'sembrare' devient 'paraître' dans la version thibalducienne et 'sembler' dans la traduction la plus récente. À la différence de la phrase précédente, le traducteur

⁸² A.Grevisse-A.Goosse, *Le bon usage*, éd De Boeck-Duculot, 1993, réed. 2001, p. 1635

bilingue choisit un verbe dont la graphie est très proche de celle du texte source, alors que l'écrivain français opte pour un verbe qui s'éloigne morphologiquement du TD. Bien que cette dernière orientation puisse paraître plus logique que la précédente⁸³, notre étude des deux « Collection de sable », nous a permis de remarquer que le traducteur non bilingue tend à employer des mots s'approchant de la morphologie des termes originaux, en produisant des « traductions par assonance, à l'oreille »⁸⁴, souvent incorrectes.

Le deuxième passage valide ce que nous venons d'annoncer : le lexème 'champions', employé par J. Thibaudeau en tant que traduction de 'campioni' dénote une tendance de la part de ce médiateur de recourir au procédé du calque. Mais son choix l'amène à commettre une erreur, sans doute dictée par sa méconnaissance de la polysémie du mot 'campioni' qui, comme la transposition du traducteur professionnel le prouve, aurait dû être traduit par 'échantillons'.

Revenons aux verbes de la seconde période. Le verbe 'faire' contenu dans l'expression 'fanno più spicco' est maintenu dans la première traduction ('font le plus d'effet'), alors qu'il est effacé dans la deuxième et remplacé par un verbe unique ayant la signification de 'fare spicco' : 'ressortir' ('qui ressortent le plus'). Le choix du premier médiateur dénote son adhérence totale au texte source, tandis que celui du dernier traducteur montre la capacité de la part de celui-ci à réélaborer le passage en produisant une transposition non seulement, mais encore plus proche du français courant.

Nonobstant sa brièveté, la même proposition offre un dernier exemple de traductions qui *bifurquent* : le verbe 'coglie' est justement traduit par 'saisit' dans le texte de 1986, il se transforme en 'retient' dans celui de 1976. Il s'agit là de deux manières d'interpréter le verbe, ainsi que la proposition qui le contient : J.-P. Manganaro semble beaucoup plus fidèle à la « lettre » calvinienne ainsi qu'à son « esprit », pour reprendre la terminologie d'A.Berman⁸⁵ ; J.Thibaudeau paraît s'écarter de la « lettre » pour donner sa propre version, fidèle à son propre « esprit » et plus ou moins éloignée du texte source :

Si ha l'impressione che questo campionario della Waste Land universale stia per rivelarci qualcosa d'importante: [...] un	On a le sentiment que ces échantillons de la Waste Land universelle vont nous révéler quelque chose d'important : [...]	On a l'impression que cette présentation d'échantillons de la Waste Land universelle va nous révéler quelque chose
--	---	---

⁸³ Comme les études sur l'interprétation en témoignent, ce sont souvent les traducteurs parfaitement bilingues qui utilisent des structures calquées sur celles de la langue de départ.

⁸⁴ Affirmation de M. Fusco, réviseur d'un certain nombre de traductions des ouvrages de Calvino pour la maison d'édition Seuil. Cf. Annexes, p.56 ?

⁸⁵ A. Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, op. cit.

diario segreto del collezionista? o un responso su me che sto scrutando in queste clessidre immobili l'ora a cui sono giunto? (6)	<i>le</i> journal intime du collectionneur? ou <i>encore</i> <i>l'oracle</i> me concernant, moi- même qui recherche en ces clepsydes immobiles l'heure à laquelle je suis arrivé ? (205) J. Thibaudeau	d'important : [...] un journal secret du collectionneur? ou une révélation sur moi qui suis en train de scruter dans ces clepsydes immobiles l'heure à laquelle je suis parvenu ? (12) J.-P. Manganaro
---	---	--

Cette longue phrase atteste de la quantité d'écarts entre les deux traductions françaises : 'impressione' a été traduit par 'sentiment' dans la traduction la plus ancienne et par 'impression' dans la plus récente, deux lexèmes également corrects et appropriés, mais différents. À l'opposé de ce qui s'était passé pour les 'campioni' précédemment cités, le vocable 'campionario' a été reconnu par J. Thibaudeau qui l'a traduit par 'échantillons'. J.-P. Manganaro, qui avait traduit correctement le terme 'campioni', propose une solution alternative : 'présentation d'échantillons'.

Plus loin dans le même extrait, nous rencontrons le syntagme 'diario segreto', qui a été traduit par 'journal intime' dans le premier texte français et par 'journal secret' dans le second. Même si le français a tendance à associer à 'journal' l'adjectif 'intime', nous doutons qu' 'intime' et 'secret' puissent être considérés comme des synonymes : un journal secret pourrait ne pas être intime et, vice-versa, un journal intime pourrait ne pas être secret. Ce passage contient une autre unité lexicale dont les deux traducteurs ont donné deux versions synonymiques. Il s'agit de 'responso', qui devient 'oracle' dans le texte de 1976 et 'révélation' dans celui de 1986. Or, comme le dictionnaire Devoto-Oli l'atteste, un 'responso'⁸⁶ est à la fois la réponse d'un oracle et toute réponse solennelle et officielle. Ainsi, même si la première option nous paraît la plus appropriée, J.-P. Manganaro propose une solution différente, également correcte, mais qui perd la connotation sacrée du vocable italien. En ce qui concerne le verbe qui suit, remarquons que 'scrutare' devient 'rechercher' dans le texte thibalducien et 'scruter' dans la traduction de J.-P. Manganaro. Ici, les deux options conviennent, même si le choix du traducteur professionnel montre que le français disposait d'un équivalent parfait que le premier médiateur n'a toutefois pas employé.

Avant d'achever notre observation de ces passages, arrêtons-nous sur la traduction du dernier verbe, 'giunto'. L'extrait italien est assez ambigu : après avoir employé l'impersonnel dans l'ensemble de son article, Calvino passe ici à la première personne et s'interroge sur soi-même à travers une phrase ('l'ora a cui sono giunto') qui, comme les

travaux des deux traducteurs l'illustrent, pourrait être interprétée de deux manières différentes. En lisant attentivement l'original, nous pouvons effectivement supposer que soit l'écrivain se questionne sur l'heure à laquelle il est arrivé à l'exposition (traduction de J.Thibaudeau), soit il se pose des questions plus profondes sur sa vie (traduction de J.-P. Manganaro). Ici donc, la différence entre les deux textes français permet de mettre en lumière l'ambiguïté de la langue italienne. Malheureusement, l'écrivain n'est pas là pour nous aider à dissiper notre doute et, en outre, nous ne savons pas si le premier traducteur – le seul qui ait pu travailler sur le texte lorsque Calvino était encore vivant – lui a demandé des éclaircissements à propos de cette phrase. Ainsi, il ne nous reste qu'à inférer que, bien qu'ils proposent des solutions opposées, ici, les deux traducteurs aient également raison.

Nonobstant leur complexité, les quelques exemples que nous venons d'observer n'illustrent qu'un certain nombre d'écarts entre les deux traductions. Afin de compléter notre étude, nous passerons maintenant à l'analyse de trois autres extraits s'étant révélés pertinents. Voici le premier :

...cancellati dal gesto ormai compulsivo di chinarsi a raccogliere un po' d'arena e a riempirne un sacchetto (o un contenitore di plastica? o una bottiglia di cocacola?)... (6-7)	...effacés par ce geste désormais compulsif, se pencher, et prendre un peu de sable, et en remplir un petit sac (ou une poche en plastique ? ou une bouteille de Coca-Cola ?)... (205-206) <i>J. Thibaudeau</i>	...effacés, par ce geste désormais compulsif <i>de</i> se pencher pour ramasser quelques grains de sable et en remplir un sachet (ou un réceptacle en plastique ? ou une bouteille de Coca-Cola ?)... (13) <i>J.-P. Manganaro</i>
--	---	---

Les termes traduits différemment sont au nombre de trois : un verbe et deux noms. En observant plus attentivement les trois unités en question, nous nous sommes aperçue que la transposition de J. Thibaudeau propose des solutions moins précises que celles de de J.-P. Manganaro qui, lui, se montre très fidèle au texte source. Par exemple, si le verbe 'raccogliere' est traduit littéralement par 'ramasser', si 'sacchetto' devient 'sachet' et 'contenitore' devient 'réceptacle' dans le texte le plus récent, les transpositions fournies dans la première version – 'prendre' (pour 'ramasser'), 'petit sac' (pour 'sachet') et 'poche' (pour 'réceptacle') – ne sont que des sous-traductions.

Nous retrouvons des traductions caractérisées par la même approximation dans l'extrait qui suit, où le mot 'vendetta' ('vengeance') a été traduit par 'revanche' (équivalent de 'rivincita') dans la première version française et ne redevient 'vengeance'

⁸⁶ **Responso** (re-spòn-so) s.m. 1. La risposta d'un oracolo: *i r. della Sibilla* • *estens*. Ogni risposta che abbia carattere di ufficialità e solennità: *il r. della giuria*.

que dix ans après, dans la deuxième traduction. Un détail supplémentaire : la double négation présente dans la proposition italienne ('non senza') se transforme en affirmation dans la version thibalducienne, alors qu'elle demeure telle quelle dans le texte du traducteur contemporain :

... non senza una punta di caricaturale gaiezza. E certo anche una vendetta contro la guerra... (7)	...avec un accent de gaieté caricaturale. Et certainement encore une revanche sur la guerre... (205-206) <i>J. Thibaudeau</i>	... non sans une pointe de gaieté caricaturale. Et aussi, certes, une vengeance contre la guerre ... (13) <i>J.-P. Manganaro</i>
---	--	--

Le troisième extrait que nous avons souhaité citer nous aidera à mettre en lumière d'autres exemples de nuances synonymiques complétant nos observations à propos des deux *Collection de sable* :

Un tale ha raccolto, certo lungo tutta la sua vita, bambolotti , giocattoli, scatole di prodotti , berretti, maschere, magliette , mobilio, bavaglini ... (8)	On ne sait qui <u>avait recueilli</u> , <i>probablement</i> tout au long de sa vie, petits bonshommes , jouets, boîtes, casquettes, masques, maillots , mobilier, bavettes , ... (207) <i>J. Thibaudeau</i>	Un type <u>a rassemblé</u> , <i>certainement</i> tout le long de sa vie, poupons , jouets, boîtes de produit , casquettes, masques, tricots , mobilier, bavoirs ... (14) <i>J.-P. Manganaro</i>
---	---	--

En partant des unités lexicales, nous remarquons d'abord que le passage en question contient un exemple d'accumulation, caractéristique typique de l'écriture calvinienne que nous avons pu relever en étudiant *Les Villes invisibles*⁸⁷. Or, une fois encore, quelques-uns des termes contenus à l'intérieur de ce passage ont été transposés de deux manières différentes par J. Thibaudeau et par J.-P. Manganaro. Parmi ceux-ci (et en partant de la fin de la citation), les 'bavaglini' sont devenus des 'bavettes' dans la première version et des 'bavoirs' dans la deuxième ; les 'magliette' correspondent à des 'maillots' pour le traducteur-écrivain et à des 'tricots' pour son successeur et les 'bambolotti', identifiés comme des 'petits bonshommes' par le premier médiateur, et des 'poupons' pour le deuxième. Jusqu'ici, quelques nuances mises à part, aucune grande différence sémantique ne sépare les deux traductions. De la même façon, l'oubli de la part de J. Thibaudeau du complément circonstanciel 'di prodotti', traduit par J.-P. Manganaro par 'de produit', ne représente pas un écart grave entre les deux versions françaises.

Mais au début de la phrase, nous observerons, une fois encore, la tendance de la part du médiateur des années 1970 à entourer son texte d'un halo d'imprécision qui, dans l'article de *Collezione di sabbia* et dans la transposition la plus récente, est presque

⁸⁷ Cf. I partie, § 1

imperceptible. Ainsi, dans la première traduction, le syntagme ‘un tale’ se transforme en ‘on ne sait qui’ (une transposition qui s’approche de la version originale sans toutefois atteindre son but), pour redevenir, dans la version la plus récente, ‘un type’, expression parfaitement équivalente de ‘un tale’, qui est, de plus, aussi courante en français que le syntagme calvinien l’est en italien.

L'imprécision de J. Thibaudeau – ou bien sa volonté, consciente ou non, de s'appropriier le texte de son confrère italien – l'amène à modifier d'autres éléments du passage cité ci-dessus, dont les verbes. Le syntagme qui régit la phrase de Calvino est ‘ha raccolto’, troisième personne du passé composé du verbe ‘raccoliere’. Or, s'il est vrai que la polysémie du verbe italien fait en sorte qu'il puisse être transposé à la fois par ‘recueillir’ et par ‘rassembler’, dans ce cas, il aurait fallu le traduire par ‘rassembler’. Par ailleurs, pour des raisons que nous n'arrivons pas à nous expliquer, le verbe passe du passé composé au plus-que-parfait.

Bien que l'article que nous étudions soit bref, nous pourrions poursuivre cette énumération en citant d'autres exemples. Toutefois, comme la plupart des différences entre les deux textes nous ramènent à des erreurs plus ou moins graves de la part d'un des deux médiateurs, il nous semble judicieux d'en venir à l'observation d'extraits dans lesquels une situation d'altérité lexicale correspond à des transgressions sémantiques plus ou moins graves.

1.3.2. Divergences lexicales et transgressions sémantiques

1.3.2.1. Les écarts

Mis à part les nuances sémantiques, la traduction de J. Thibaudeau et celle de J.-P. Manganaro se distinguent l'une de l'autre par des nombreux écarts ayant conduit un des deux traducteurs à choisir un terme peu approprié. Le premier extrait que nous avons décidé d'étudier se trouve en ouverture du récit. À partir des premières lignes de l'article, nous nous apercevons des pièges posés par l'apparente simplicité et la précision⁸⁸ de la langue de Calvino. Simplicité et précision sont, pour les traducteurs, des armes à double tranchant : si d'une part elles se révèlent très utiles – les médiateurs n'auront que très

rarement des problèmes liés à la compréhension du texte – d'autre part, elles risquent de devenir des obstacles – lorsque les termes usités par l'écrivain n'ont pas de véritables équivalents dans la langue d'arrivée.

Essayons de vérifier si ces suppositions sont correctes à travers l'observation des passages qui suivent dont voici le premier :

...e quando arriva a una spiaggia marina, alle rive d'un fiume o d'un lago, a un deserto, a una landa... (5)	...et quand il arrive sur une plage au bord de la mer, ou sur la berge d'un fleuve, ou d'un lac, ou dans un désert, ou sur une lande... (204) <i>J. Thibaudeau</i>	... et lorsqu'elle arrive sur une plage au bord de la mer, sur les rives d'un fleuve ou d'un lac, dans un désert ou une lande... (11) <i>J.-P. Manganaro</i>
--	--	--

L'extrait en italien contient le substantif 'rive', pluriel de 'riva'⁸⁹, inséré dans le syntagme « rive d'un fiume o d'un lago ». Cette bribe de phrase, située entre deux virgules, teinte le passage calvinien d'une nuance lyrique. En effet, si 'riva' est d'usage courant dans la langue italienne, son pluriel, qui se réfère ici à un complément déterminatif du nom au singulier ('d'un fiume'), ainsi que la préposition élidée, élèvent le style du texte en lui conférant une allure poétique. En ce qui concerne les passages traduits, le vocable en question devient 'rive'⁹⁰ dans le texte du médiateur de la moitié des années 1980 – ce qui, en comparant les définitions que nous avons placées en note, paraît un choix approprié. Par contre, dans la première traduction, celle de 1976, 'riva' est traduit par 'berge'⁹¹. Le terme que J. Thibaudeau insère, plus concret et moins poétique, comporte des traits sémantiques l'éloignant du sens de l'italien 'riva'. Parmi ces traits, soulignons le fait qu'une berge suppose un « bord » et non pas une simple « bande de terre », qu'elle est « exhaussé » et qu'elle correspond à une « route », à un « chemin qui suit un cours d'eau », alors qu'une rive n'est pas exhaussée et n'implique aucun chemin suivant le cours de l'eau.

L'article objet de notre étude comparée contient d'autres passages où la précision de la langue de Calvino n'est pas tout à fait respectée par le médiateur des années 1970. D'autres extraits le prouvent, comme celui du premier paragraphe de la chronique où l'auteur est en train de décrire le sable contenu à l'intérieur des ampoules. Encore une

⁸⁸ cf. Vittorio Coletti, « Calvino e l'italiano 'concreto' e 'preciso' », *I.C. la letteratura, la scienza, la città**, atti del convegno nazionale di studi di Sanremo [26-28 novembre 1986], sous la direction de Giorgio Bertone, Marietti, Genova, 1988, pp. 36-43

⁸⁹ **Riva**: (rì-va) s.f. – 1. La zona di terra che limita una distesa di acque o un corso d'acqua; 2. *non com.* Margine, estremità. [Lat. *ripa* 'riva del fiume' e per estens., ma non com., anche 'lido del mare'] (*Devoto-Oli*)

⁹⁰ **Rive** [Riv] n.f. – 1. Portion, bande de terre qui borde un cours d'eau important (fleuve, rivière...); 2. (Fin XII^e). *Poét. ou vx.* Bord de mer; rivage ou côte (*Le Robert Électronique*)

fois, au lieu d'être une aide, la simplicité du lexique calvinien devient un obstacle pour les traducteurs qui produisent deux textes dissemblables :

<p>... rivelano un'uniformità da superficie lunare, pur attraverso le differenze di granulosità e consistenza, dal ghiaino bianco e nero del Caspio [...], ai minutissimi sassolini di Maratea... (5)</p>	<p>... révèlent une uniformité de sol lunaire, malgré les différences de grain et de consistance, depuis le gravier blanc et noir de la Caspienne [...], aux minuscules galets de Maratea ... (204) J. Thibaudeau</p>	<p>... révèlent une uniformité de surface lunaire, bien qu'à travers des différences de grain et de consistance : du gravillon noir et blanc de la mer Caspienne [...] aux tout petits cailloux de Maratea... (11) J.-P. Manganaro</p>
--	--	---

Les unités lexicales que J.Thibaudeau et J.-P.Manganaro traduisent d'une manière différente sont nombreuses si nous les rapportons à la brièveté de l'extrait examiné. Les expressions « problématiques » sont 'superficie', 'ghiaino' et 'sassolini' – ces derniers étant, de surcroît, 'minutissimi'. Le premier terme posant le problème de la fidélité au texte source, 'superficie', correspond pour le premier traducteur à 'sol' et devient 'surface' dans le texte plus récent. Il nous semble dans ce cas que la traduction la plus récente est celle qui s'approche le plus du texte de départ. En effet, comme les définitions des dictionnaires en attestent (cf. notes de bas de page), la 'surface'⁹² est l'équivalent parfait de l'italien 'superficie'⁹³. En le traduisant par 'sol'⁹⁴, J. Thibaudeau modifie légèrement le sens de la phrase calvinienne.

La deuxième unité lexicale posant quelques difficultés est 'ghiaino'. Diminutif de 'ghiaia', celui-ci est traduit par 'gravier' en 1976 et par 'gravillon' en 1986. Les dictionnaires peuvent nous aider à saisir les nuances de sens qui existent entre les deux mots français et l'italien. Ainsi, si le 'ghiaino' n'est que du « pietrisco di pezzatura da 1 a 10 mm »⁹⁵ (*Devoto-Oli*), le 'gravier' est, d'après le *Grand Robert*, une « roche détritique à éléments assez gros (sables grossiers et cailloux), d'origine fluviatile ou littorale », et le 'gravillon' est du « fin gravier » (*Grand Robert*). Les définitions françaises n'étant pas suffisamment utiles pour tâcher de comprendre si ces termes

⁹¹ **Berge** [beRΣ] n.f. – 1. Bord exhaussé (d'un cours d'eau) ; 2. Route, chemin qui suit un cours d'eau ; 3. Par anal. Bord relevé (d'un chemin, d'un fossé) (*Le Robert Électronique*)

⁹² **Surface** [syRfas] n.f. – 1. Partie extérieure (d'un corps) qui le limite en tout sens; et spécialt. face apparente, visible ⇒ Face. *La surface de la Terre* [...]. *La surface du globe*. [...] À la *surface du sol*. (*Le Robert Électronique*)

⁹³ **Superficie** (su-per-fi-cie) s.f. (pl. -ci o -cie) – 1. Contorno di un corpo in quanto si pone come limite fra lo spazio esterno e quello occupato dal corpo stesso; parte esterna, di vario spessore. (*Devoto-Oli*)

⁹⁴ **Sol** [sól] n.m. – 1. Partie superficielle de la croûte terrestre, à l'état naturel ou aménagée pour le séjour de l'homme ; zone, surface (de la superficie terrestre ou d'un espace aménagé par l'homme). 2. Terre, surface de terre (considérée comme objet de propriété) (*Le Robert Électronique*)

⁹⁵ Pierraille de 1 à 10 mm de taille [notre traduction]

étaient appropriés, nous avons dû recourir au dictionnaire bilingue (le *Boch*⁹⁶) : ‘gravier’ traduit ‘ghiaia’ ; ‘gravillon’ a pour correspondants ‘ghaietto’ et ‘sassolino’. Or, comme aucun de ces termes ne nous permettait de remonter à ‘ghiaino’, nous avons finalement cherché le terme en question dans la section italien-français où nous avons découvert que le vocable français pour ‘ghiaino’ proposé par notre dictionnaire serait ‘jard’⁹⁷. Bien que le choix de J.-P. Manganaro paraisse le plus proche du texte de départ, aucun des deux traducteurs n’aurait apparemment choisi le mot le plus approprié. Pourquoi ?

Si un locuteur italien comprend tout de suite que ‘ghiaino’ est un diminutif de ‘ghiaia’, un lecteur français a sans doute plus de difficultés à comprendre ‘jard’, lexème technique et, finalement, moins approprié que ‘gravillon’.

Ce passage permet de mettre en relief un autre terme traduit de deux manières différentes par les traducteurs. Il s’agit de ‘sassolini’. Les ‘minutissimi sassolini’ décrits par Calvino deviennent des ‘minuscules galets’ dans le texte thibaducien et des ‘petits cailloux’ dans celui de Manganaro. Le premier traducteur a utilisé un terme plus spécifique (‘galet’⁹⁸ renvoie au champ sémantique de l’eau, à l’action d’érosion de l’eau sur la pierre), là où le deuxième a préféré un lexème plus général (comme nous pouvons le lire en note, le ‘caillou’⁹⁹ n’est qu’un fragment de pierre). En italien, ‘sassolino’ n’est qu’un diminutif du terme ‘sasso’, équivalent de ‘caillou’, et il ne suppose donc aucun lien avec le milieu aquatique, ce qui nous pousserait à préférer, une fois encore, la traduction la plus récente.

Pour conclure l’analyse de ce passage, arrêtons-nous encore un instant sur l’adjectif ‘minutissimi’. Pour J. Thibaudeau les ‘galets’ sont ‘minuscules’ ; pour J.-P. Manganaro, ils sont ‘tout petits’. Or, l’adjectif au superlatif que Calvino insère dans son texte n’équivaut pas à ‘minuscule’ qui serait plutôt le correspondant de l’italien ‘minuscolo’. Le lexème choisi par l’auteur de cette chronique est plus particulier, plus recherché que le terme employé par le premier traducteur. L’expression ‘tout petit’ que nous rencontrons dans le deuxième passage ne rend pas totalement la précision du terme calvinien. Dans ce cas, aucun des deux traducteurs n’a pu parvenir à reproduire la

⁹⁶ R. Boch - C. Salvioni, *Dizionario Francese-Italiano/Italiano-Francese*, ‘BOCH’, éd. Zanichelli, Bologne, 1995-96

⁹⁷ **Jard ou Jar** [ΣaR] n.m. – Régional, géogr ou techn (carriers) – Sable caillouteux d’origine fluviale. (*Le Robert Électronique*)

⁹⁸ **Galet** [gale] n.m. – Caillou usé et poli par le frottement (que la mer dépose sur le rivage ou qu’on trouve dans le lit des torrents). (*Le Robert Électronique*)

précision de l'écrivain italien, et ce à cause des obstacles posés par la langue cible. En effet, malgré l'existence de l'adjectif 'menu' en français, son emploi est assez désuet et il n'est sûrement pas employé avec l'adverbe 'très'.

Les vocables que les deux traducteurs ont traduits de manière différente sont encore nombreux. Afin de pouvoir mettre en relief leur abondance, nous en citerons quelques autres, notamment les suivants qui se situent toujours dans la première page du recueil, au début du deuxième paragraphe :

<p>In un'esposizione di collezioni strane che c'è stata di recente a Parigi – collezioni di campani da mucche, di giochi di tombola, di capsule di bottiglie, di fischietti di terracotta, di biglietti ferroviari, di trottole, d'involucri di rotoli di carta igienica, di distintivi di collaborazionisti dell'occupazione, di rane imbalsamate –, la vetrina della collezione di sabbia era la meno appariscente ma pure la più misteriosa... (5)</p>	<p>Dans une exposition de collections étranges qui a eu lieu récemment à Paris – collections de cloches à vaches, de tombolas, de capsules de bouteilles, de sifflets en terre cuite, de billets de chemin de fer, de toupies, d'enveloppes de rouleaux de papier hygiénique, d'insignes de collaborateurs pendant l'Occupation, de grenouilles embaumées – la vitrine de la collection de sable était la moins spectaculaire mais aussi la plus mystérieuse... (204)</p> <p style="text-align: right;"><i>J. Thibaudeau</i></p>	<p>Dans une exposition de collections bizarres qui s'est tenue récemment à Paris – collections de sonnailles à vache, de jeux de loto, de capsules de bouteille, de sifflets en terre cuite, de billets de train, de toupies, d'enveloppes pour rouleaux de papier hygiénique, d'insignes de la collaboration <u>sous</u> l'occupation, de grenouilles naturalisées –, la vitrine de la collection de sable était la moins voyante et pourtant la plus mystérieuse... (11)</p> <p style="text-align: right;"><i>J.-P. Manganaro</i></p>
--	---	---

Les deux versions françaises du texte de Calvino présentent des nombreux écarts. Ceux-ci se manifestent à la fois au niveau des substantifs qu'à celui des adjectifs. Ainsi, l'adjectif 'strane' devient 'étranges' dans le texte de 1976 et 'bizarres' dans celui de 1986. Les deux traducteurs emploient deux termes différents, deux synonymes, pour indiquer un même adjectif italien. Dans ce cas, étant donnée la proximité sémantique entre les mots français, qui sont tous les deux utilisés en tant que correspondants de l'italien 'strano', nous nous limiterons à constater les choix effectués par les deux médiateurs qui, compte tenu de leur culture, de leurs expériences, de leurs goûts, ont opté pour des solutions également correctes du point de vue du signifié mais dissemblables du point de vue du signifiant. La présente analyse contrastive dévoile ensuite deux autres adjectifs dont le premier, 'imbalsamate', a été traduit par 'embaumées' par J. Thibaudeau et par 'naturalisées' par J.-P. Manganaro et dont le

⁹⁹ **Caillou** [kaju] n.m. – 1. Fragment de pierre, de roche de petite ou moyenne dimension (du centimètre à quelques décimètre). (*Le Robert Électronique*)

deuxième, 'appariscente' est devenu 'spectaculaire' dans le texte le plus ancien et 'voyante' dans le plus récent.

En ce qui concerne le premier de ces deux exemples, nous pouvons remarquer que les verbes 'embaumer'¹⁰⁰ et 'naturaliser'¹⁰¹ recouvrent des aires sémantiques distinctes si l'on considère la première acception du deuxième terme telle qu'elle est signalée par le *Robert*, alors que, si la deuxième acception de ce dernier mot est prise en compte, ceux-ci forment un couple de synonymes. Toutefois, cette relation synonymique n'est pas entièrement interchangeable : si le verbe 'embaumer' convient dans toutes les propositions traitant de conservation d'un cadavre, 'naturaliser' n'est utilisé que pour les animaux ou les plantes. L'adjectif 'naturalisation' est donc plus spécifique et sans doute plus approprié au passage en question. Nous nous permettons de formuler cette hypothèse, consciente de la valeur attribuée par Calvino à la précision lexicale¹⁰². Pour cette même raison, entre deux adjectifs comme 'spectaculaire' et 'voyante', nous pencherions pour le second, certainement plus fidèle que le premier au qualificatif 'appariscente'.

Quant aux substantifs, remarquons à l'intérieur d'une longue incise, une suite interminable de termes accompagnés par des groupes prépositionnels. Le premier, les 'campani da mucche' sont traduits par 'cloches à vaches' dans le texte de J. Thibaudeau et deviennent ensuite, dans la version de J.-P. Manganaro, des 'sonnailles à vache'. Si des deux options, la première réussit à maintenir le mouvement sonore du texte source (les allitérations en /k/ et en /m/ qui formaient une sorte de chiasme dans le TD se transforment en allitérations en /Σ / dans le texte cible), la deuxième en respecte la précision sémantique. Le terme 'sonnaille'¹⁰³ semble plus approprié dans ce contexte.

Les 'giochi di tombola' deviennent, dans la première traduction française, par calque du texte de départ, des 'tombolas'. Or, si la définition italienne de la 'tombola' est la suivante :

Gioco, pubblico o familiare, fondato sull'estrazione a sorte dei numeri compresi fra l'1 e il 90; i partecipanti al gioco comprano o ricevono delle cartelle

¹⁰⁰ **Embaumer** [äbome] v. tr. – 1. Remplir (un cadavre) de substances balsamiques, dessiccatives et antiseptiques destinées à en assurer la conservation ; 2. Remplir, imprégner (qqch.) d'une odeur suave ; 3. Absolt. Exhaler, répandre une odeur agréable. (*Le Robert Électronique*)

¹⁰¹ **Naturaliser** [natyRalize] v. tr. I – 1. Donner la qualité de naturel d'un pays ; 2. **Bot. Zool.** Acclimater de façon durable ; 3. Introduire et acclimater définitivement ; **II Techn.** Conserver (un animal mort, une plante coupée) par naturalisation [opération par laquelle on conserve un animal mort, une plante coupée, en lui donnant l'apparence de la nature vivante]. (*Le Robert Électronique*)

¹⁰² «Il mio ideale linguistico è un italiano che sia il più possibile *concreto* e il più possibile *preciso*.» I. Calvino, *Una pietra sopra* éd. Einaudi, 1980, maintenant dans I. Calvino, *Saggi*, cit., p. 153

¹⁰³ **Sonnaille** [sónoaj] n. f. – 1. Cloche ou clochette attachée au cou d'un animal domestique, d'une bête de somme. (*Le Robert Électronique*)

recanti 15 numeri disposti a caso su tre righe, sulle quali essi seguono a mano a mano i numeri corrispondenti a quelli estratti; vincono i premi i possessori di cartelle che per prime hanno fatto quaterna o cinquina (rispettivamente quattro o cinque numeri in una stessa fila), o tombola (tutti i numeri della cartella).¹⁰⁴

... celle de la 'tombola' française est différente : « Loterie de société où chaque gagnant reçoit un lot en nature »¹⁰⁵. Le premier traducteur se trompe à cause du fait que les mots 'tombola' en italien et en français sont des faux amis : il s'agit en effet de deux homographes avec une même origine, mais ayant évolué de manières divergentes à l'intérieur des deux milieux culturels¹⁰⁶ et, conséquemment, ne possédant plus la même signification. Grâce à J.-P. Manganaro et à son 'jeu de loto'¹⁰⁷, la correspondance entre le texte source et le texte cible est enfin rétablie.

Le répertoire des écarts entre la traduction la plus ancienne et la plus récente présente de nombreuses occurrences où, comme ici, le traducteur des années 1970 s'est éloigné d'une manière très discutable du texte source en engendrant des faux-sens (ou – comme nous le verrons – en supprimant certains passages). Avant d'observer ces cas particuliers, nous souhaitons toutefois conclure notre étude des décalages entre les deux extraits cités ci-dessus, car le passage italien présente encore deux termes dont les traducteurs ont donné deux versions différentes. Il s'agit des 'biglietti ferroviari' et des 'distintivi di collaborazionisti' qui deviennent respectivement des 'billets de chemin de fer' et des 'insignes de collaborateurs' dans le texte de J. Thibaudeau et des 'billets de train' et des 'insignes de la collaboration' dans la traduction de J.-P. Manganaro. Pour les 'biglietti ferroviari', J. Thibaudeau utilise l'acception proposée par les dictionnaires bilingues en tant que traduction de l'expression italienne, alors que le second traducteur insère une expression plus courante. Étant donnée l'exactitude sémantique des deux alternatives françaises, il semble difficile de faire un choix en faveur de l'une ou de l'autre. Pour les 'collaborazionisti', observons que le premier médiateur ne traduit pas le nom par son correspondant 'collaborationniste' mais par le synonyme 'collaborateurs', alors que le traducteur contemporain transforme l'agent en l'action et décide d'insérer le

¹⁰⁴ *Devoto-Oli*

¹⁰⁵ *Le Robert Électronique*

¹⁰⁶ Dans le *Robert Électronique* nous pouvons lire à propos de l'étymologie du mot **tombola** : V.1800, mot italien «culbute», puis «loto», du verbe *tombolare* «faire la culbute» ; le dictionnaire *Devoto-Oli* nous dit que le mot **tomobola** dérive de *tombola* 1 [1. vistoso ruzzolone o caduta rovinosa] utilisé dans son sens figuré.

¹⁰⁷ **Loto** [loto] n.m. – 1. Jeu où l'on distribue aux joueurs des cartes portants plusieurs numéros, auxquels correspondent des petits cylindres de bois (ou des cartons) numérotés et mêlés dans un sac, le gagnant étant le premier à pouvoir remplir sa carte avec les numéros tirés au hasard.

terme 'collaboration'. Cette fois-ci, nous pensons que la traduction la plus appropriée est la première, celle de J. Thibaudeau.

Une dernière remarque nous paraît valoir la peine d'être mise en lumière: alors qu'il a été écrit en minuscules par Calvino, 'occupation' est écrit avec un 'o' majuscule par J. Thibaudeau. À notre avis, cette démarche dévoile le poids que l'expérience de la guerre a eu pour ce traducteur qui a vécu en première personne l'époque de l'occupation allemande et qui en a écrit dans ses ouvrages littéraires.¹⁰⁸

Les passages que nous venons de citer, extraits de la première page de la chronique calvinienne, nous paraissent illustrer d'une manière exemplaire le nombre d'écarts qui peuvent naître entre deux traductions d'un même texte source. Quoique notre chemin d'analyse des traductions soit encore long, nous pensons pouvoir donner raison aux affirmations d'Efim Etkind placées en ouverture de ce même chapitre.¹⁰⁹ En effet, d'après ce que le théoricien de la traduction a soutenu, nous pouvons maintenant attester que les deux versions montrent deux personnalités différentes, faisant partie de deux générations distinctes et ayant des formations dissemblables.

Du point de vue des techniques traductives, les extraits que nous avons observés témoignent également de la tendance du premier traducteur à ne pas s'éloigner de la graphie du terme de départ, engendrant ainsi des calques et des faux-sens.

1.3.2.2. Si les écarts se transforment en faux-sens et contresens

Les quelques exemples que nous avons pu commenter à l'intérieur de la section précédente ont permis de mettre en lumière une série d'écarts, plus ou moins importants, entre les deux textes cibles. Ceux-ci deviennent encore plus éclatants dans un certain nombre de passages qui, compte tenu des faux-sens et non-sens qu'ils contiennent, valent la peine d'être considérés d'une manière indépendante par rapport à ceux qui l'ont précédé. Dès la page inaugurale de la chronique nous rencontrons un premier faux-sens considérable.

Al ritorno l'attendo,
allineati in lunghi scaffali
centinaia di flaconi di vetro ...
(5)

Chez lui, **bien alignés** sur de
nombreuses étagères,
l'attendent des centaines de
flacons en verre ... (204)
J. Thibaudeau

Sur de **longues** étagères, à son
retour, l'attendent des
centaines de flacons de verre
alignés ... (11)
J.-P. Manganaro

¹⁰⁸ Et notamment dans ses *Souvenirs de guerre*, éd. Gallimard, Paris, coll. «Haute Enfance», 1998

¹⁰⁹ Cf. page 179

L'extrait de la traduction de J. Thibaudeau présente des imprécisions. La plus importante, un véritable contresens, réside dans le fait que les étagères décrites par Calvino ne sont pas 'nombreuses', comme l'écrit le premier médiateur, mais 'longues' ('lunghi'). Même si nous avons essayé de trouver une justification à ce contresens, la lecture de ce passage ne nous permet pas de saisir la raison de cette erreur, à moins de supposer une mauvaise compréhension du texte source.

En continuant notre dissection de cet extrait, nous avons ensuite découvert que les 'flaconi di vetro' ('flacons de verre'), simplement 'allineati' ('alignés') pour l'auteur, deviennent 'bien alignés' pour le traducteur de la première version. Ici, le médiateur a ajouté un adverbe pour préciser la manière dont les flacons étaient alignés, un adverbe qui n'était pas présent dans le texte source et qui consiste donc en une variante libre, arbitraire. La présence de cet adverbe pourrait toutefois s'expliquer par une question de rythme. En effet, si l'original contient de nombreuses allitérations basées sur les consonnes [n] et [l], la traduction risque de perdre ces répétitions phoniques. En ajoutant l'adverbe 'bien', à son tour phonétiquement lié au participé passé 'aligné', le premier traducteur assure une certaine continuité phonique à sa version.

Observons encore que le texte de départ s'ouvre sur un complément de temps ('al ritorno'), qui devient, dans le texte de J. Thibaudeau, un complément de lieu ('chez lui'). Inutile de dire que cette traduction ne nous paraît pas respecter les caractéristiques de la phrase de départ. En premier lieu, elle modifie un complément qui aurait pu être laissé tel quel (la traduction J.-P. Manganaro le prouve). En second lieu, elle efface toute sensation de mouvement¹¹⁰ que le texte de Calvino pouvait transmettre. Nous avons rencontré une situation semblable dans l'incipit de l'article, quand l'auteur écrit : «quella [sabbia] rossa che il corso del Gambia deposita **giù per** il Senegal » et J. Thibaudeau a traduit : « le sable rouge que la Gambie dépose **au** Sénégal ». Le remarquer le traducteur modifie le sens de la période en remplaçant un complément circonstanciel de lieu indiquant un passage (moto per luogo), par un complément ayant pour but d'indiquer une situation (stato in luogo).

C'est donc grâce à la deuxième version qu'une traduction sémantiquement cohérente est enfin rétablie. Et les méprises du premier médiateur calvinien ne s'arrêtent pas là : les passages n'ayant pas été transposés fidèlement abondent et les erreurs du traducteur se

révèlent de plus en plus importantes au fur et à mesure que nous avançons dans notre lecture de son *interprétation* de la chronique calvinienne. La comparaison suivante nous permettra de mettre en lumière d'autres écarts dont certains nous ont semblé assez graves :

...una mescolanza cangiante di rosso bianco nero grigio che sull'etichetta porta un nome ancor più polichrome : Isola dei Pappagalli, Messico. (6)	...un mélange instable de rouge blanc noir et gris dont l'étiquette est encore plus polychrome : Île des Perroquets, Mexique. (205) J. Thibaudeau	...un mélange changeant de rouge, blanc, noir, gris qui porte sur l'étiquette un nom encore plus polychrome : «Île des Perroquets, Mexique». (12) J.-P. Manganaro
---	---	---

Ici l'auteur décrit les nombreux flacons de sable qu'il a vus à l'exposition de collections. Parmi ceux qui l'attirent le plus, une fiole contenant des cailloux très particuliers dont la couleur, un mélange 'cangiante' (changeant) de plusieurs couleurs différentes (rouge, blanc, noir et gris), varie selon le point de vue. Or, pour le premier traducteur, le mélange de couleurs dont parle le rédacteur de l'article devient 'instable'. L'utilisation de cet adjectif modifie le sens du texte de départ en altérant également la perception du passage : par rapport à 'changeant' – terme choisi par le second traducteur –, l'adjectif 'instable' confère une connotation négative à la phrase en question. Une lecture attentive de l'extrait italien permet de mettre également en évidence que les deux médiateurs réagissent de deux manières totalement différentes vis-à-vis de l'absence de ponctuation, typique de la prose calvinienne. Si le premier traducteur évite d'insérer des virgules là où elles n'étaient pas prévues, mais il cède à la tentation d'ajouter la conjonction 'et' à la fin de son énumération, le deuxième insère trois virgules entre les quatre couleurs. Mais revenons à l'aspect lexical et, en particulier, à l'analyse sémantique de cet extrait qui présente, dans la version de J. Thibaudeau, un autre contresens remarquable.

Contrairement à ce que nous lisons dans la traduction de Jean Thibaudeau, ce n'est pas l'étiquette du flacon de sable décrit par Calvino qui est 'polychrome', mais le nom du mélange qu'elle désigne. Il est possible que le traducteur des années 1970 ait voulu corriger ce qu'il a pu croire être une erreur de l'écrivain, en remettant l'adjectif 'polychrome' à sa place. Mais il est toutefois évident que le sens de la phrase a été complètement bouleversé par ce déplacement : si l'auteur définissait 'polychrome' le nom écrit sur l'étiquette – ce qui peut évoquer pour le lecteur du texte source des images de paradis exotique et de perroquets aux couleurs bariolées –, dans le texte de J. Thibaudeau la couleur devient réelle, matérielle,

¹¹⁰ Le mot 'ritorno' ('retour') implique un déplacement et, par conséquent, confère au passage une sensation de mouvement, alors que dans une expression telle que 'chez lui', c'est l'immobilité qui prime.

et nous finissons par imaginer une simple étiquette multicolore. À notre avis, cette 'correction' amoindrit la richesse de la chronique calvinienne en réduisant la puissance évocatrice des mots de l'auteur.

L'article de Calvino contient d'autres pages ayant été traduites un peu trop librement par le premier médiateur. Les extraits suivants révèlent cette liberté de traduction qui, typique du traducteur des années 1970, le conduit vers de nombreux faux-sens, dissimulés, mais visibles dans l'ensemble des passages. Débutons par un extrait traitant d'un sujet apparemment ardu pour le traducteur en question, Mickey Mouse :

Un tale ha raccolto, certo lungo tutta la sua vita, **bambolotti**, giocattoli, scatole di prodotti, berretti, maschere, magliette, mobilio, bavaglini, che riproducono le stereotipe fattezze del **Topolino** disneyano. (8)

On ne sait qui avait recueilli, probablement tout au long de sa vie, **petits bonshommes**, jouets, boîtes, casquettes, masques, maillots, mobilier, bavettes, reproduisant les traits stéréotypés du **Petit Rat** disneyen. (207)

J. Thibaudeau

Un type a rassemblé, certainement tout le long de sa vie, **poupons**, jouets, boîtes de produit, casquettes, masques, tricots, mobilier, bavoires qui reproduisent les traits stéréotypés du **Mickey** disneyen. (14)

J.-P. Manganaro

L'écrivain, poursuit sa visite de l'exposition de collections et se retrouve maintenant devant les objets rassemblés par un « collectionneur de Mickeys Mouses ». ¹¹¹ Du moment que l'auteur ne connaît pas le nom du collectionneur, il le définit 'un tale' ou bien, comme J.-P. Manganaro l'écrit, 'un type'. Or, dans ce cas, il nous semble que la traduction de J. Thibaudeau ('on ne sait qui') modifie non pas le sens du début de la phrase – qui est peut-être tout simplement explicité – mais son immédiateté : en insérant une expression peu commune à la place d'une autre employée assez couramment, l'ouverture du passage en question est ralentie et alourdie.

Quelques lignes après, nous rencontrons le mot 'bambolotti', justement traduit par 'poupons' dans le recueil actuel et qui avait été transformé par J. Thibaudeau en 'petits bonshommes'. Cette expression, qui sert pour indiquer un petit garçon, n'est généralement pas usitée pour désigner ces « poupées représentant un gros bébé » ¹¹² auxquelles se réfère l'observateur.

Mais l'écart le plus important est situé à la fin de l'extrait thibalducien, là où le médiateur traduit 'Topolino' par 'Petit Rat', en introduisant dans son texte un faux-sens. La majuscule aurait dû mettre en garde le médiateur et l'aider à comprendre que 'Topolino' est un nom propre et non pas un nom commun ; s'il l'avait compris, il aurait peut-être pu

¹¹¹ I. Calvino, *Collection de sable*, op. cit., p. 14

¹¹² *Le Robert Électronique*

découvrir qu'il s'agit de la traduction du terme Mickey en italien. Le faux-sens en question, dont l'importance est sûrement moindre par rapport à d'autres, met néanmoins en lumière que si ce traducteur ne connaissait pas parfaitement la culture du texte source, il ne s'est pas posé de questions sur certains aspects culturels alors qu'il aurait dû le faire.

Toujours dans le même paragraphe, nous avons découvert un autre passage ayant par sujet le rat disneyen dont les traducteurs donnent deux versions différentes que voici :

Dalla vetrina gremita centinaia di nere orecchie tonde, di bianchi musi col pallino nero del naso , di guantoni bianchi e nere braccia filiformi concentrano la loro euforia zuccherina in una visione da incubo	Dans cette vitrine-là absolument remplie, des centaines d'oreilles noires et rondes, de museaux noirs au petit nez blanc , de gantelets blancs et noirs avec des bras filiformes rassemblent leur euphorie sucrée en vision de cauchemar	De la vitrine bondée, des centaines d'oreilles rondes et noires, de museaux blancs avec une boule noire pour nez , de gros gants blancs et des bras noirs filiformes concentrent leur euphorie ensucriée en une vision de cauchemar
	<i>J. Thibaudeau</i>	<i>J.-P. Manganaro</i>

La comparaison entre l'extrait en italien et ses traductions dévoile que la première version contient deux contresens assez drôles. Les museaux des Mickeys décrits par l'auteur ('bianchi musi col pallino nero del naso') deviennent, dans la traduction de J.Thibaudeau, 'noirs au petit nez blanc'. Et les 'guantoni bianchi' du personnage disneyen – qui ne sont plus de gros gants ('guantoni') mais des 'gantelets' – deviennent 'blancs et noirs' et les bras ne sont plus que 'filiformes'. Dans la traduction de J.-P. Manganaro, qui respecte fidèlement le texte source, nous retrouvons la description telle qu'elle aurait dû l'être dès la première version : les Mickeys ont donc des 'museaux blancs avec une boule noire pour nez', de 'gros gants blancs' et de 'bras noirs filiformes'.

Le lecteur francophone ne manquera pas d'être surpris par les erreurs du médiateur qui n'ont sûrement pas été engendrées par des écarts culturels mais qui ont sans doute pour cause une lecture superficielle ou bien une mauvaise compréhension du passage en question. Les descriptions d'objets réels semblent avoir posé de nombreux problèmes au médiateur des années 1970, à la fois pour des raisons culturelles et par un véritable manque de maîtrise de la langue source. Ce type de problèmes ne disparaissent pas dans les descriptions abstraites, au contraire. Le passage qui suit, où il ne s'agit plus de la traduction d'un portrait physique, ni d'une série d'objets divers, le démontre :

...i sentimenti che esse evocano a vederle qui imbottigliate...	...les pensées qu'ils évoquent quand on les voit, ici mis en bouteillesles sentiments qu'ils évoquent à les voir là mis en bouteille...
	<i>J. Thibaudeau</i>	<i>J.-P. Manganaro</i>

Les 'sentimenti' deviennent des 'pensées' dans la traduction de J. Thibaudeau, tandis qu'ils restent des 'sentiments' dans la traduction effectuée par J.-P. Manganaro.

Ces différences du point de vue de la langue, nous permettent de situer les deux traducteurs par rapport à leur démarche traductive. L'orientation de J. Thibaudeau – qui produit un texte en français laissant apercevoir la langue d'I. Calvino – se rapproche de celle des '*sourciers*'; position partagée par W. Benjamin (premier théoricien du « décentrement », qui souhaite que la traduction laisse entrevoir l'original), pour lequel cette attitude n'est rien d'autre que le reflet du respect de « l'Autre dans le texte »¹¹³. Le deuxième traducteur, J.-P. Manganaro, demeure sans aucun doute très attaché au texte de départ, mais son principal souci reste de reproduire un texte qui paraisse avoir été écrit dans la langue d'arrivée. Il se situe donc du côté de ceux que J.-R. Ladmiral définit comme '*ciblistes*'. Si selon Schleiermacher, il existe deux manières de traduire : « ou bien le traducteur laisse l'écrivain le plus tranquille possible et fait que le lecteur aille à sa rencontre, ou bien il laisse le lecteur le plus tranquille possible et fait que l'écrivain aille à sa rencontre »¹¹⁴. Dans le cas de cette chronique, le premier traducteur fait en sorte que le lecteur aille à la rencontre de l'écrivain, alors que le deuxième aide l'écrivain à aller à la rencontre du lecteur.

Une des raisons de ces deux positions opposées peut être recherchée dans la distance temporelle séparant les deux traductions. Comme J.-P. Manganaro l'a déclaré :

il y a eu des nouveautés à partir des années 70 dans la traduction. Il était évidemment important de traduire dans la langue de réception c'est à dire, à l'occasion, le français, mais il fallait peut-être quand même que quelque chose reste, résiste de la langue étrangère dans le texte français.

Cette attitude est celle de J. Thibaudeau qui traduit en 1976 en gardant dans sa traduction ce 'quelque chose' de la langue étrangère que, dans les années 1970, il était peut-être nécessaire de maintenir. Mais la posture de ce traducteur n'est pas toujours simple et neutre. En effet, cet écrivain a souvent tendance à donner son interprétation personnelle du texte source : il réélabore la version originale en la réécrivant à son sens et, parfois aussi, à son goût. Ce comportement ne nous semble respectueux vis-à-vis de l'œuvre à traduire et de son auteur. Ainsi que J.-P. Manganaro l'a observé :

Le problème important c'est que le traducteur, tout en connaissant des sensibilités linguistiques et en ayant une sensibilité linguistique, évite d'introduire dans la lecture et, donc, dans la transposition qu'il va faire d'une œuvre une espèce de moi subjectif qui

¹¹³ Cf. Inês Oseki-Dépré, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, éd. Armand Colin, 1999

¹¹⁴ Schleiermacher, *Des différentes méthodes du traduire et autre texte*, présentation, dossier et glossaire par C. Berner, éd. Seuil, 1999

ferait qu'il serait lui d'abord écrivain et ensuite traducteur. Non. Un traducteur c'est un imbécile, complètement stupide, idiot. Il doit se voir comme cela, en tout cas. Absolument vierge, neutre, par rapport à une chose dite qu'il va transférer¹¹⁵.

Mais en revenant à J. Thibaudeau serait-il pour des raisons d'adhésion à des théories de la traduction qu'il aurait traduit en modifiant le texte de départ ? Ne serait-il pas possible que son statut d'écrivain l'ait poussé à modifier le texte source en se l'appropriant ? Étant donnée l'évolution en matière de théorie de la traduction, nous pouvons d'une part imaginer que c'est à cause de l'époque à laquelle ce médiateur a travaillé que son texte a pu être une 'interprétation'. D'autre part, les affirmations de cet écrivain que nous avons pu insérer à l'intérieur de ce chapitre nous amèneraient à imaginer qu'il a voulu exercer son droit 'présumé' de recreation du texte à traduire.

C'est peut-être pour cette raison qu'il a fini par arrêter son activité de traducteur des ouvrages de Calvino et par rompre son lien d'amitié avec l'auteur italien après avoir traduit *Le Château des destins croisés...*

¹¹⁵ Cf. Annexes, p. 526

CHAPITRE 2

LES DESTINS CROISES DU CHATEAU

Pantelant et ahanant sous le joug auquel il s'est soumis de son plein gré, taraudé par les scrupules, [...] le traducteur renâcle devant le destin qui est son lot. Eût-il su ce à quoi l'exposait sa tâche, qu'il l'aurait récusée.

F. Bouchard, « Le traducteur et ses démons », *Les écrivains italiens et leurs traducteurs français*.

Selon François Bouchard, auteur de la citation insérée en exergue, les traducteurs (littéraires) sont tous hantés par des *démons*. Bien que F. Bouchard n'énumère pas ces entités qui hantent les professionnels de la traduction, nous pouvons tâcher de le faire à sa place. Ainsi, nous pourrions mentionner d'abord le *moi* du traducteur qui pousse ce dernier à s'imposer, à s'approprier le texte source et à rédiger « son » propre texte ; nous pourrions ensuite citer l'auteur de l'ouvrage à traduire qui, connaissant la langue cible, entendrait suivre l'opération de transposition de « son » œuvre dans les moindres détails ; nous pourrions enfin achever cette liste en mentionnant l'éditeur qui a pour but la vente de « son » livre. Les adjectifs possessifs placés entre guillemets témoignent que ces *démons* ont quelque chose en commun : l'œuvre qu'ils croient leur et qui, destinée aux lecteurs, appartient à tous les trois et à aucun d'entre eux exhaustivement.

Il est clair que cette relation à l'œuvre ne peut pas ne pas engendrer des tensions plus ou moins fortes entre ces *démons*, qui sont en réalité les acteurs du processus de

traduction. Ainsi, si, en dépit de toute opposition, les trois « propriétaires » de l'œuvre traduite trouvent un terrain d'entente – ce qui se réalise presque toujours –, le livre parcourt un itinéraire qui reste inévitablement le même : il passe des mains de l'auteur à celles du traducteur et à celles de l'éditeur du pays étranger où il est transposé pour finir dans celles du lecteur de la langue cible. Cependant, il se peut que, pour de multiples raisons, ces trois passations ne se succèdent pas dans l'ordre établi, soit parce que l'auteur et le traducteur travaillent ensemble à la transposition, soit parce qu'après le travail du traducteur, l'auteur du texte source veut contrôler la traduction, soit parce que l'auteur et le traducteur sont la même personne, et ainsi de suite.

Pour le « Château », première partie du recueil calvinien homonyme traduit par Jean Thibaudeau, les trois instances (auteur – traducteur – éditeur) ne se succédèrent pas régulièrement. Comme nous aurons l'occasion de l'observer, cet ouvrage n'eut pas une seule traduction mais deux (1974 et 1976). Qui plus est, la transposition de la dernière version fut très complexe. En effet, le passage du *Castello* au *Château* fut accompagné par une querelle qui se développa au moment la relecture des épreuves et opposa les trois personnes qui gravitaient autour de celles-ci (J. Thibaudeau, F. Wahl et I. Calvino). Les traces de la rupture de l'équilibre entre les trois agents peuvent être repérées « à l'œil nu », en observant l'ouvrage français où, sur la couverture, nous remarquons pour la première fois, la mention de l'auteur à côté du nom du traducteur : « traduit de l'italien par Jean Thibaudeau et l'auteur ».

Loin de passer inaperçue, cette double signature a même fait supposer une auto-traduction de la part de l'auteur¹. Malgré la vraisemblance de cette hypothèse qui a pu, entre autre, se répandre et prendre appui sur la croyance selon laquelle Calvino (qui parlait couramment français et vécut en France pendant des années) traduisait lui-même ses ouvrages en français, les écrits, la correspondance et les interviews de l'auteur italien prouvent qu'une telle supposition est assez éloignée de la réalité. Pour cette raison nous tâcherons, pièces à l'appui, de réfuter cette supposition dans la dernière section du présent chapitre. Mais d'abord, dans la seconde section, nous traiterons de l'analyse comparée du texte traduit par J. Thibaudeau et de la révision effectuée par I. Calvino.

Avant de nous concentrer sur les traductions calviniennes et sur l'évolution des révisions – ou bien des réécritures – du *Château*, avant donc d'analyser les œuvres

¹ Cf. D. D'Oria, « Calvino traduit par Calvino », dans *Lectures*, n. 4-5, Bari, éd. Dedalo libri, janv-août 1980, pp.177-193. Nous reviendrons sur cet article ultérieurement.

françaises et de les comparer avec l'original, il nous paraît important de retracer le chemin parcouru par le texte source, ainsi que de mettre en relief les caractéristiques qui ont fait du texte traduit un objet d'étude pertinent et passionnant.

2.1. DES TAROCCHIAU CASTELLO DEI DESTINI INCROCIATI

2.1.1. Gestation et contenu d'un recueil-palimpseste

Comme Calvino l'a annoncé dans la « Nota » qui accompagne la dernière version du *Castello dei destini incrociati*² et comme la plupart des critiques a pu le constater³, le recueil sujet de cette section, composé de deux parties (*Il castello* et *La taverna*), découle d'un travail qui dura plusieurs années, un travail qui pourrait être défini « in fieri », en devenir. Le livre, publié par l'éditeur Einaudi en 1973, fut en effet le résultat d'une idée qui avait germé dans l'esprit de Calvino cinq ans auparavant, lorsqu'en 1968 il avait assisté à une conférence de Paolo Fabbri, sémiologue et professeur à l'Université d'Urbino, sur les structures des récits. Voici le témoignage de l'auteur :

L'idée d'utiliser les tarots comme machine narrative combinatoire m'est venue de Paolo Fabbri qui, lors d'un « Séminaire international sur les structures du récit » en juillet 1968 à Urbino, avait présenté une communication sur *le Récit de la cartomancie et le langage par emblèmes*.⁴

A partir de cette idée – qui fait songer aux liens qui, à cette époque (la fin des années 1960), commençaient à se tisser entre l'écrivain italien et le groupe de l'Ou.Li.Po⁵ – Calvino eut envie de composer un récit par emblèmes, un « récit pictographique »⁶. Le projet de l'écrivain était de rédiger une histoire, ou mieux plusieurs histoires reliées les unes aux autres, nées de l'étalement d'un jeu de tarots sur

² I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, éd. Einaudi, 1973

³ Cf. par exemple F. Bernardini Napoletano, *I segni nuovi di Italo Calvino*, Rome, éd. Bulzoni, 1977

⁴ I. Calvino, « Note », *Le Château des destins croisés*, Paris, éd. Seuil, 1976, p. 134.

⁵ Calvino lui-même écrit dans la note au *Château* (p. 139) : « J'avais en ce temps-là pris connaissance des activités de l'Ou.Li.Po (Ouvroir de littérature potentielle) fondé par R. Queneau et F. Le Lionnais. Je partageais avec l'Ou.Li.Po plusieurs idées et prédilections : l'importance des contraintes dans l'œuvre littéraire, l'application méticuleuse des règles du jeu très strictes, le recours aux procédés combinatoires, la création d'œuvres nouvelles en utilisant des matériaux préexistants. L'Ou.Li.Po n'admet que des opérations conduites avec rigueur, dans la confiance que la valeur poétique peut se dégager de structures extrêmement contraignantes ».

⁶ I. Calvino, « Note », *Le Château des destins croisés*, op. cit., p. 135.

une surface (et de la combinaison des cartes entre elles) dans le but de repérer, d'étudier et de classer toutes les possibilités offertes par la narration :

Lo stesso principio di campionatura della molteplicità potenziale del narrabile è alla base d'un altro mio libro, *Il castello dei destini incrociati*, che vuol essere una specie di macchina per moltiplicare le narrazioni partendo da elementi figurati dai molti significati possibili come un mazzo di tarocchi.

[Le même principe d'échantillonnage de la multiplicité potentielle de ce que l'on peut raconter est à la base d'un autre de mes livres, *Il castello dei destini incrociati* qui veut être une sorte de machine ayant pour but la multiplication des narrations en partant d'éléments figuratifs ayant plusieurs significations possibles, comme un jeu de tarots.]⁷

D'après G. Bertone⁸, les difficultés que Calvino se pose ne sont pas seulement dictées par le jeu littéraire. À son avis, celles-ci ont une valeur éthique : elles représentent un défi de l'auteur mené en conjuguant des procédés numérolologiques, combinatoires et structuralistes à la littérature chevaleresque dont il était si passionné.

A posteriori, nous pouvons affirmer que les contraintes qui gouvernent ces récits révèlent l'intérêt et la difficulté de cette démarche : les récits naissent de l'étalement simultané de toutes les cartes du jeu qui, une fois disposées dans un certain ordre, n'auraient pas pu être déplacées pour être utilisées dans d'autres positions. Comme dans un jeu de domino – ou bien dans des mots croisés – les cartes étalées (16 tarots par narrateur, plus un que chaque personnage emploie pour se présenter et qui reste à l'extérieur du carré, à l'exception de la première et dernière séquence qui sont composées de 18 cartes plus une de présentation⁹) doivent servir pour plusieurs histoires :

La signification de chaque carte dépend de la place qu'elle prend relativement aux autres cartes qui la précèdent et qui la suivent ; partant de cette idée, j'ai procédé de façon autonome, selon les exigences internes de mon texte.¹⁰

Compte tenu de la complexité de la contrainte que Calvino s'était imposé, l'élaboration du plan à la base des récits ne fut pas immédiate. Après quelques tentatives effectuées avec les tarots de Marseille – un jeu de cartes datant de 1761 imprimé par Nicolas Conver –, l'écrivain se retrouva 'piégé' dans le schéma narratif qu'il avait lui-même engendré :

Je ne réussissais pas à disposer les cartes selon un ordre qui contînt et commandât la pluralité des récits ; je changeais continuellement les règles du jeu, la structure générale, les solutions narratives.¹¹

⁷ I. Calvino, *Lezioni Americane*, op. cit., p. 131 [notre traduction].

⁸ G. Bertone, op. cit., p.124

⁹ F. Bernardini Napoletano, op. cit., p. 134

¹⁰ I. Calvino, « Note », *Le Château des destins croisés*, op. cit., p.135.

¹¹ *Idem*

Calvino allait abandonner son projet quand, en 1969, l'éditeur italien Franco Maria Ricci lui proposa de composer un texte narratif destiné à accompagner les images d'un jeu de cartes très singulier. Il s'agissait des « tarots peints par Bonifacio Bembo pour les ducs de Milan vers le XV^e siècle »¹². De cette façon l'écrivain pouvait reprendre ses schémas littéraires, et les appliquer à des cartes différentes – puisque les tarots du Bembo, très recherchés et précieux, présentaient plusieurs différences par rapport à ceux de Marseille, plus récents et populaires, même du point de vue des cartes contenues dans le jeu. Après avoir réfléchi à la structure, et au contenu de son ouvrage, Calvino trouva la « référence littéraire »¹³ dont il pouvait s'inspirer : le *Roland furieux*. À partir de là, il créa son œuvre :

J'essayai aussitôt de composer, avec les tarots Visconti, des séquences inspirées du *Roland furieux* ; il me fut facile de construire de cette façon la croix centrale des récits de mon « carré magique ». Il suffisait qu'autour prennent forme d'autres histoires qui se croisaient entre elles, et ainsi j'obtins une sorte de mots croisés faits de figures au lieu de lettres, où en plus chaque séquence peut se lire dans les deux sens¹⁴.

Ainsi prit forme et se développa en 1969 le volume intitulé *Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York* publié par l'éditeur Franco Maria Ricci. Le livre parut dans une édition particulière : un volume mesurant 24 cm de largeur et 35 cm de hauteur, avec une couverture en tissu noir complétée par les images de deux cartes (le Fou et la Reine d'Épées) et des dorures (les mots du titre sont en or), et composé de feuilles vergées, de couleur gris-bleu.

Structuré en une section narrative confiée à Calvino, et en une section consacrée l'analyse des tarots par Sergio Samek Ludovici, cet ouvrage contient donc le noyau originaire de la première partie du livre intitulé *Il Castello dei destini incrociati*.

Le prétexte à la base des récits calviniens est assez familier à la plupart des 'italianistes' : des voyageurs se retrouvent dans un château et se racontent des histoires. Comme Mario Fusco l'a justement observé, Calvino retrouve dans ses *Tarocchi* le « cadre traditionnel des recueils de nouvelles italiennes dont Boccace, dans le *Décameron*, avait donné le premier exemple »¹⁵ – un modèle qui avait été repris par Geoffrey Chaucer pour ses *Canterbury Tales* (rédigés entre 1387 et 1400), qui avait ensuite été suivi en France, par Marguerite de Navarre dans l'*Heptaméron* (1558), et

¹² *Idem*, p. 133.

¹³ *Ibidem*, p.136

¹⁴ *Ibidem*

¹⁵ M. Fusco, «Le Château de cartes d'Italo Calvino», *Italiques*, n.1, Octobre 1981, p. 49

qui, comme F. Bernardini Napoletano l'observe, avait été employé par Marivaux dans *La voiture embourbée* (XVIII^e siècle) :

Piuttosto che al *Decameron*, i testi calviniani in esame rimandano a romanzi sul genere de *La voiture embourbée* di Marivaux, che narra di un gruppo di viaggiatori, i quali, nell'impossibilità di proseguire il viaggio intrapreso si fermano in un albergo, passano poi nella casa di un parroco, dove continuano a turno una storia iniziata dall'ideatore del gioco; l'unità strutturale del testo è garantita dalla successione temporale e causale degli interventi, cioè del contenuto.

[Plutôt qu'au *Decameron*, les textes calviniens analysés renvoient à des romans du type de *La voiture embourbée* de Marivaux, qui raconte d'un groupe de voyageurs qui, ne pouvant pas continuer le voyage entrepris, s'arrêtent dans une auberge ; ils passent ensuite dans la maison d'un curé où ils continuent à tour de rôle une histoire que l'inventeur du jeu a commencée. L'unité structurelle du texte est garantie par la succession temporelle et causale des interventions, c'est-à-dire du contenu.]¹⁶

Comme pour les *Villes invisibles* (dont la rédaction est contemporaine à celle de ce dernier recueil calvinien) et peut-être aussi à plus forte raison, compte tenu de ce que nous venons de remarquer, nous pensons pouvoir définir cet ouvrage comme un « palimpseste » – ou bien, avec C. Milanini, comme un « remake »¹⁷. L'écrivain reprend une structure littéraire préexistante et amplement exploitée et il y insère des contenus (les histoires racontées) qui relèvent eux aussi, de la littérature « classique ». Dans ce cas, il s'agirait donc d'un palimpseste double : ce n'est pas uniquement la forme que Calvino reprend, mais également le contenu de ces récits. En effet, la plupart des héros du *Château* calvinien sont connus des lecteurs. Parmi les histoires racontées, retenons celle de Roland (« Histoire de Roland fou d'amour »), celle d'Astolphe (« Histoire d'Astolphe sur la Lune ») et celle de Faust (« Histoire de l'alchimiste qui vendit son âme »).

La nouveauté de ce palimpseste réside dans le fait que contrairement aux ouvrages de Boccace, de Chaucer, de Marguerite de Navarre et de Marivaux, à l'intérieur du recueil calvinien un seul narrateur interprète et décrit les aventures que les personnages-narrateurs suggèrent par le biais des cartes. D'autres différences distinguent ces ouvrages de celui de Calvino. La plus importante correspond au nombre de récits : les histoires calviniennes ne sont pas aussi nombreuses que celles de ses prédécesseurs. Elles ne sont que douze¹⁸. En outre, dans le recueil calvinien, les personnages qui

¹⁶ F. Bernardini Napoletano, *op. cit.*, p. 117.

¹⁷ C. Milanini, *Introduzione*, dans I. Calvino, *Romanzi e racconti*, *op. cit.*, vol. 2, p. XXIX.

¹⁸ Comme nous le verrons sous peu en observant la composition d'un jeu de tarots, les récits calviniens ne sont pas aussi nombreux que les *Arcanes majeurs* (22 cartes employées pour illustrer les histoires) ni que les *Arcanes mineurs* (qui sont 16 au total : 4 rois, 4 reines, 4 valets, 4 cavaliers) dont seulement une partie sert pour désigner les personnages des histoires du *Château* (cavalier de coupe, roi de coupe, valet d'épée, valet de deniers, roi d'épée, cavalier de bâton, reine de deniers, reine de coupe, roi de bâton, cavalier de deniers, valet de coupe, reine de bâton).

racontent les histoires – et notamment leur propre histoire¹⁹ –, ne peuvent pas parler : ils sont devenus muets en traversant le bois qui entoure le château²⁰.

Comme la plupart des critiques calviniens l'a remarqué, les voyageurs calviniens paraîtraient avoir été soumis à un enchantement (maléfique ou providentiel ?²¹) et sembleraient donc devoir franchir les étapes d'un parcours initiatique : en traversant un bois (symbole dantesque²² du pêché, lieu obscur et mystérieux où Dante se perd avant de commencer son chemin de purification allant de l'Enfer au Paradis), ils perdent la parole. La seule possibilité de s'exprimer, d'établir une communication les uns avec les autres (ou du moins de tâcher de communiquer) leur est donnée par les cartes. Pour cette raison, « chaque histoire sera dite par le truchement des tarots »²³ qui, une fois disposés sur la table, sont interprétés par le narrateur. Mais ce n'est pas une histoire inventée que chaque 'narrateur' doit illustrer par le biais des cartes. Sans doute afin d'expier leurs péchés, les voyageurs sont obligés de parler d'eux-mêmes.

Même si Mario Fusco l'a fait avant nous²⁴, nous tenons à préciser la composition des tarots. Le jeu contient 78 cartes, dont 56 sont réparties en 4 familles (Épées, Bâtons, Deniers et Coupes). Une partie de ces 56 cartes est numérotée (de 1 à 10), tandis que les autres, les *Arcanes mineurs*, présentent des figures (roi, reine, valet). Viennent enfin d'autres figures, 22 au total, qui ne font pas partie des familles citées et qui correspondent aux *Arcanes majeurs*. Ce sont, par exemple, la Force, la Tempérance, le Pendu, la Papesse, l'Amour, la Roue de la fortune, la Mort.

Loin de correspondre fidèlement à l'image à laquelle elles renvoient, ces cartes ont plusieurs sens à interpréter. Compte tenu de la polysémie des cartes des tarots, leur « signification peut être modifiée par les cartes qui précèdent ou qui suivent »²⁵. Ainsi, « de même que dans l'interprétation des rêves »²⁶, le récit procède par hypothèses, jusqu'au moment où le chevalier-narrateur comprend le sens global de l'histoire. Ce processus

¹⁹ Comme le remarque F. Bernardini Napoletano, chaque narrateur commence son histoire par un geste qui répète le « Je conte mon histoire » de *La Vie de Marianne*, en présentant en premier la carte dans laquelle il se reconnaît.

²⁰ À propos de la perte de la parole de la part des personnages calviniens, cf. G. Bertone, *Il castello della scrittura*, éd. Einaudi, Turin, 1994, pp. 119-122, F. Bernardini Napoletano, *op. cit.*, p. 131, A. Arbasino, « Viaggio nel mondo dei Tarocchi. La Papessa e il Bagatto », *Il Corriere della sera*, 26 février 1970, M. Corti, « Il gioco dei tarocchi come creazione di intrecci », dans « Tritico per Calvino », in M. Corti, *Il viaggio testuale*, éd. Einaudi, Turin, coll. « Einaudi Paperbacks 90 », 1978.

²¹ Voir à ce propos les remarques de G. Bertone dans *Il castello della scrittura*, cit., pp. 119-120

²² F. Wagener, « Italo Calvino déchiffre les tarots Visconti », *Le Monde*, 1 novembre 1974

²³ G. Genot, « Le destin des récits entrecroisés », *Critique*, août-septembre 1972, p. 789

²⁴ M. Fusco, *op. cit.*, p. 51

²⁵ *Idem*, p. 56

d'interprétation est illustré par Calvino – ou mieux, par son narrateur – à l'intérieur des histoires qui composent le *Château*. Voici un exemple extrait de l'incipit de l'« Histoire de l'Alchimiste qui vendit son âme » :

L'émotion causée par ce récit ne s'était pas encore dissipée qu'un autre des convives fit signe qu'il voulait raconter à son tour. Un passage, surtout, de l'histoire du cavalier, semblait avoir attiré son attention, ou plutôt l'une des rencontres fortuites entre tarots des deux rangées : celle de l'*As de Coupe* et de *La Papesse*. Pour indiquer qu'il se sentait personnellement concerné par cette rencontre, il avança à hauteur des deux cartes, sur la droite, la figure du *Roi de Coupe* (qui pouvait passer pour un portrait de lui jeune et - en vérité exagérément flatteur) et sur la gauche, prolongeant cette rangée horizontale, un *Huit de Bâton*. La première interprétation qui venait à l'esprit pour cette séquence, si l'on continuait d'attribuer à la fontaine une aura voluptueuse, c'était que notre compagnon avait eu des rapports amoureux avec une religieuse dans un bois. [...] Mais à voir la fixité mélancolique de son visage l'homme semblait plutôt absorbé dans ses spéculations d'où non seulement les passions charnelles mais jusqu'aux moindres plaisirs de la table ou de la cave étaient assurément absents. [...] Une hypothèse m'apparut la plus probable (et comme à moi-même, j'imagine, à d'autres silencieux spectateurs) : cette carte représentait la Fontaine de la vie, le point suprême de la quête de l'alchimiste, et notre compagnon était lui-même l'un de ces savants qui sondent alambics et serpentins, matras et cornues, athanors et aludels [...] pour arracher à la nature ses secrets, particulièrement celui de la transformation des métaux.²⁷

Selon Gérard Genot, les récits calviniens seraient également comparables à une carte routière, où les informations nécessaires sont présentes, mais doivent être localisées et interprétées par les observateurs, qui sont obligés de les lire et de les raconter en suivant un ordre chronologique :

Les récits tabulés se lisent comme on lit une carte (routière) : tout est là en même temps, mais seuls un labyrinthe mesuré en permet l'exploration, la lecture, l'orientation : ainsi de la topologie du texte, où l'on peut chercher ses points de repère, ou suivre des instructions plus ou moins péremptoires. [...] La disposition des récits est de nature *topologique*.²⁸

Dans le recueil calvinien, le narrateur lui-même explique le parcours à suivre pour que chaque personnage puisse réussir à interpréter les cartes et trouver enfin la manière de raconter sa propre histoire et de comprendre celle des autres :

Chaque récit court à la rencontre d'un autre récit, et [...] tandis qu'un commensal fait avancer sa bande, un autre, à l'autre bout, avance en sens inverse, parce que les histoires racontées de gauche à droite ou de bas en haut peuvent aussi bien être lues de droite à gauche ou de haut en bas, et inversement, en tenant compte de ce que les mêmes cartes, se présentant selon un ordre différent, changent souvent de signification, et que le même tarot sert en même temps à des narrateurs qui partent des quatre points cardinaux.²⁹

²⁶ *Idem*, p. 55

²⁷ I. Calvino, *Le château des destins croisés*, cit., p. 22

²⁸ G. Genot, *op. cit.*, p. 796

²⁹ I. Calvino, *Le château des destins croisés*, cit., p.47

Ce travail de création passionna tellement l'écrivain italien que le texte des *Tarocchi*, noyau originaire du *Castello dei destini incrociati*, fut, en une seule semaine, prêt pour la publication. Et les critiques consacrèrent à cet ouvrage un accueil favorable³⁰. Cette réception – ajoutée à des raisons purement économiques³¹ – incita Calvino à poursuivre la rédaction de la deuxième partie de son livre, « La Taverna dei destini incrociati ». Mais la composition du second volet de l'histoire ne fut pas aussi aisée et désinvolte que celle de la partie initiale : le retour aux tarots marseillais se révéla encore plus complexe qu'à la première tentative. Voici les remarques de Calvino à ce sujet :

En premier lieu, je devais reconstruire avec les tarots de Marseille cette espèce de *container* des récits croisés que j'avais fabriqué pour les tarots Visconti. Mais c'était cette opération-là qui ne me réussissait pas : je voulais partir de quelques histoires que les cartes m'avaient suggérées au début, auxquelles j'avais attribué certaines significations, que j'avais enfin déjà écrites en grande partie, et je ne parvenais pas à les faire entrer dans un plan unitaire, et plus je m'efforçais plus ces histoires se compliquaient. [...] Je passais de cette façon des jours entiers à défaire et refaire mon puzzle, j'imaginai de nouvelles règles de jeu, je dessinais des centaines de plans, en carré, en losange, en étoile [...] et les plans devenaient tellement compliqués [...] que je m'y perdais tout le premier.³²

Compte tenu des difficultés que le recueil entraînait, Calvino interrompit la rédaction de la « Taverna » pour la reprendre ensuite, de temps à autre, lorsque l'inspiration revenait. Le deuxième volet du recueil fut prêt en octobre 1973, lors de la parution du volume complet de ses deux parties aux éditions Einaudi. Et les intentions de Calvino étaient de continuer ses histoires avec un troisième volet qui aurait dû s'intituler *Il motel dei destini incrociati*³³.

³⁰ Comme la « Bibliographie » à la fin de notre thèse en témoigne, la parution du recueil calvinien fut suivie par une kyrielle de comptes-rendus dont la plupart furent extrêmement positifs. Par exemple, celui de M. Corti (M. Corti, *Semiotica*, n. VII, 1973, fasc.1) ou bien celui de G. Genot (G. Genot, *Critique*, 303-304, août-sept. 1972). Calvino lui-même, qui était très lucide et attentif aux commentaires sur ses ouvrages, ne pût pas s'empêcher de signaler la bienveillance de ces « critiques d'esprit » à l'intérieur de la *Nota* qui accompagnait l'édition Einaudi du *Château des destins croisés* (I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, éd. Einaudi, 1973).

³¹ Dans une lettre datant du 9 février 1970, adressée à P. Citati, Calvino écrit : « Sono molto contento che la storia dei tarocchi ti piaccia, e aspetto la tua recensione con impazienza; ma siccome questo testo mi è stato pagato a forfait e adesso vedo che ha una tiratura molto superiore al previsto [...] comincio ad aver paura d'essermi fatto fregare e che se avevo una percentuale anche minima forse mi conveniva, cosicché ogni recensione che esce mi viene un accidente. Comunque se vedo che la cosa ha un senso la rifarò per un libro diciamo normale, anzi avevo già cominciato a montare una macchina come questa, diventandoci matto, coi tarocchi di Marsiglia, che sono meno raffinati ma più misteriosi e allusivi. » I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, par L. Baranelli, introduction de C. Milanini, éd. Mondadori, coll. « I Meridiani », sept. 2000, pp. 1070-1071.

³² I. Calvino, *Le château des destins croisés*, op. cit., p.137

³³ Pour plus de détails sur cette troisième partie, cf. les notes critiques de M. Barenghi (M. Barenghi, *Il castello dei destini incrociati*, in M. Barenghi, B. Falchetto, C. Milanini *Note e notizie sui testi*, Italo Calvino,

L'écart temporel entre le premier recueil (1969) et le deuxième (1973), ajouté à la différence entre les cartes à l'origine de la narration (les tarots Visconti pour « Il castello » et les tarots de Marseille pour « La taverna »), finit par engendrer un décalage stylistique entre la première et la deuxième partie du recueil. Nous y reviendrons. Toutefois, il n'y a pas que ces écarts stylistiques entre le premier et le deuxième groupe de récits qu'il faut prendre en compte au moment de la comparaison des traductions. En effet, en focalisant notre attention sur la première partie, nous remarquerons que la version du « Castello » contenue dans le livre des *Tarocchi* et celle parue dans le recueil Einaudi présentent, elles aussi, des variantes. Ayant eu la possibilité de consulter et de confronter les deux textes (que nous avons insérés en annexe), nous tenterons de mettre en évidence et commenter quelques uns des écarts entre les *Tarocchi* de 1969 et la première section du *Castello* telle qu'elle apparut en 1973. Cette démarche reste prioritaire puisque ce n'est qu'après avoir comparé les versions italiennes que nous pourrons établir des parallèles entre les traductions françaises.

2.1.2. Les évolutions d'un «work in progress»

Comme nous pouvons le lire dans les notes au *Castello* rédigées par Mario Barenghi³⁴, les différences entre la première version du texte calvinien parue dans le volume d'art *I Tarocchi* et l'édition définitive, insérée dans le recueil intitulé *Il castello dei destini incrociati*, concernent d'abord une série de « phénomènes formels »³⁵, des changements dans la ponctuation ou bien dans l'orthographe des mots. En ce qui concerne les variations orthographiques, l'exemple cité par le rédacteur des notes est celui du nom de la couleur des cartes : elle était '*Danari*' dans la première édition et se transforme en '*Denari*' dans la version la plus récente. Bien qu'il s'agisse de deux graphies également correctes, la plus ancienne était sans aucun doute beaucoup moins courante que celle insérée dans l'édition Einaudi. Ajoutons à cet exemple celui de la carte dite de '*La Torre*', appelée ainsi dans le recueil de 1973, mais dite '*La casa del Diavolo*' dans le texte de 1969. Citons les extraits illustrant cette particularité :

Romanzi e racconti, vol. 2, éd. Mondadori, coll. «I Meridiani», 1992, pp.1379-1380) et la lettre à A. Faeti contenue dans la correspondance calvinienne (I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, op. cit., pp. 1211-1213).

³⁴ M. Barenghi, *Il castello dei destini incrociati*, in M. Barenghi, B. Falcetto, C. Milanini *Note e notizie sui testi*, Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, vol. 2, éd. Mondadori, coll. «I Meridiani», 1992, pp. 1379-1380.

³⁵ *Idem*, p. 1367

... come già la Torre di Babele, quale ce la mostrò, lì di seguito, un altro arcano : **quello che con contraddittoria denominazione viene detto *La Casa del Diavolo o di Dio***.
Tarocchi, p. 76

... come già *La Torre* di Babele, quale ce la mostrò, lì di seguito, un altro arcano.
Il castello..., p. 525

... - e con la *Casa del Diavolo detta pure *Maison-Dieu**, - che rappresenta con verisimiglianza il precipitare dei cadaveri...
Tarocchi, pp. 108-110

...- e con *La Torre*, che rappresenta con verisimiglianza il precipitare dei cadaveri...
Il castello..., p. 534

...e *Il Giudizio* e *La Casa del Diavolo* le portavano la notizia che gli Dèi avevano da tempo decretato la caduta di Troia.
Tarocchi, p.122

...e *Il Giudizio* e *La Torre* le portavano la notizia che gli Dèi avevano da tempo decretato la caduta di Troia.
Il castello..., p. 539

La première version du *Castello* se distingue de la suivante dans d'autres cas. Grâce aux notes de M. Barengi ainsi qu'à notre propre comparaison des deux versions italiennes, nous avons pu relever un certain nombre de modifications qui se manifestent, dès le premier paragraphe, à la fois au niveau du lexique et à celui de la syntaxe.

Mis à part les exemples déjà cités par le critique italien, fournissons-en d'autres qui nous semblent mériter autant d'attention que les précédents. Les voici³⁶ :

...da quando ero entrato nel bosco tali erano, state le prove che mi erano occorse, gli incontri, le apparizioni, i duelli, che non riuscivo a **ritrovare** un ordine né nei **movimenti né nei pensieri**.
Tarocchi, p. 19

...da quando ero entrato nel bosco tali erano state le prove che mi erano occorse, gli incontri, le apparizioni, i duelli, che non riuscivo a **ridare** un ordine né ai **movimenti né ai pensieri**.
Il castello..., p. 503

...e vi si **poteva** riconoscere a un dipresso le medesime figure, dipinte con gli smalti delle più preziose miniature. Re regine cavalieri e fanti **erano tutti giovani** vestiti con sfarzo come per una festa principesca...
Tarocchi, p. 24

...e vi si **potevano** riconoscere a un dipresso le medesime figure, dipinte con gli smalti delle più preziose miniature. Re regine cavalieri e fanti **erano giovani** vestiti con sfarzo come per una festa principesca...
Il castello..., p. 505

A questa fila di carte, se ne aggiunse una che annunciava certamente un brutto incontro: *La Forza*.
Tarocchi, p. 32

A queste carte in fila, se ne aggiunse una che annunciava certamente un brutto incontro: *La Forza*.
Il castello..., p. 508

...e che questo sentimento trovasse - **complice l'ombra del bosco - subito modo d'esprimersi** in un abbraccio sull'erba dei prati.
Tarocchi, p. 36

...e che questo sentimento trovasse **subito modo d'esprimersi - complice l'ombra del bosco -** in un abbraccio sull'erba dei prati.
Il castello..., p. 509

³⁶ N-B: Les numéros des pages se réfèrent à l'édition originale des *Tarocchi* pour le recueil le plus ancien et au volume des œuvres complètes (I. Calvino, *Romanzi e Racconti*, vol II), paru chez Mondadori en 1992, pour le recueil le plus récent.

Les quatre passages ci-dessus, ajoutés aux exemples cités dans le volume des *Meridiani*, illustrent la quantité d'écarts qui différencient les deux textes italiens. Bien que ces variations soient nombreuses, elles n'altèrent cependant pas le sens final des passages qui les contiennent. Au contraire, elles ne font que définir certaines affirmations par l'ajout de quelques précisions, ou bien elles ont pour but le réaménagement de l'architecture phrastique. En passant à l'observation des exemples choisis, nous remarquerons que dans le premier extrait, le verbe 'ritrovare' (retrouver) se transforme en 'ridare' (redonner). Cela entraîne une légère modification de la fin de la phrase, où le complément circonstanciel de lieu est remplacé par un complément d'objet indirect. Dans le deuxième couple d'exemples, le verbe est toujours le même ('potere'), mais ici la troisième personne du singulier du verbe impersonnel se transforme en une troisième personne du pluriel. En outre, la version la plus récente contient un pronom indéfini pluriel ('tutti') qui n'était pas présent dans la plus ancienne. En passant du lexique à la syntaxe, nous observerons que les derniers passages contiennent deux déplacements dans l'ordre des éléments de la phrase : la 'fila di carte' du troisième extrait se transforme en une série de 'carte in fila' et l'incise contenue dans le quatrième glisse vers la fin de la phrase dans le texte de 1973.

Loin d'être les seuls, ces déplacements annoncent une série de variations plus importantes, qui touchent au niveau structural de l'œuvre calvinienne. En effet, comme M. Barengi et F. Bernardini Napoletano le stipulent³⁷, la version de 1969 contient deux chapitres en moins par rapport à la plus récente : cinq chapitres dans le volume de Ricci, sept dans le recueil Einaudi. C'est la section intitulée *Tre storie tenebrose* que Calvino divise en trois parties en séparant les aventures racontées l'une de l'autre. À propos de ces trois histoires, F. Bernardini Napoletano observe que, dans la version de 1969, elles suivent un parcours en zigzag³⁸ et se réunissent dans le final, où apparaît la figure du Diable, commune à toutes les trois.³⁹ Dans le *Château* de 1973, Calvino abandonne la technique narrative du zigzag empruntée à l'Arioste et sépare les histoires ténébreuses en les transformant donc en trois récits linéaires progressant chacun vers sa propre fin : la *Storia dell'alchimista che vendette l'anima*, la *Storia della sposa dannata* et la *Storia d'un ladro di sepolcri*. Cette séparation des chapitres engendre des

³⁷ M. Barengi, *op.cit.*, p. 1368 et F. Bernardini Napoletano, *op. cit.*, pp. 136-137

³⁸ Selon une technique qui était typique de l'Arioste et qui prévoit l'abandon et la reprise des personnages et de la narration

³⁹ F. Bernardini Napoletano, *op. cit.*, p. 137

déplacements dans l'ordre des histoires racontées et entraîne une véritable redistribution des contenus narratifs. Le premier écart important se situe à l'intérieur de l'histoire de Faust : si elle avait été laissée en suspens au beau milieu du pacte entre le diable et l'alchimiste dans la première version, elle continue jusqu'à sa fin dans le recueil contemporain. Voici les passages en question :

- Anima? - poteva aver risposto il nostro Faust. - E se io l'anima non l'avessi?
La storia continuava, ma bisogna dire che tra tutte queste cartacce di coppe e di danari - e proprio nei momenti in cui desideravamo una chiara illustrazione dei fatti, - la decifrazione procedeva a rilento. La comunicativa del narratore era scarsa, forse perché il suo ingegno era più portato al rigore dell'astrazione che all'evidenza delle immagini. Insomma, alcuni di noi si distraevano o si soffermavano su certi accostamenti di carte e non riuscivano più ad andare avanti. / Per esempio, uno di noi, un guerriero dallo sguardo melanconico, aveva preso ad armeggiare con un Fante di Spade...
 Tarocchi, pp. 58-60

- Anima? - poteva aver risposto il nostro Faust. - E se io l'anima non l'avessi?
Ma forse non era per un'anima individuale che si scomodava, Mefistofele.
 [...] *Hai paura che le nostre anime caschino nelle mani del Diavolo? - avrebbero chiesto quelli della Città. / No: che non abbiate anima da dargli.*

Il castello..., p. 517-519

Storia della sposa dannata

Non so quanti di noi fossero riusciti a decifrare in qualche modo la storia, senza perdersi in mezzo a tutte queste cartacce di coppe e di denari che saltavano fuori proprio quando più desideravamo una chiara illustrazione dei fatti. La comunicativa del narratore era scarsa, forse perché il suo ingegno era più portato al rigore dell'astrazione che all'evidenza delle immagini. Insomma, alcuni di noi si distraevano o si soffermavano su certi accostamenti di carte e non riuscivano più ad andare avanti. / Per esempio, uno di noi, un guerriero dallo sguardo melanconico, aveva preso ad armeggiare con un Fante di Spade...

Il castello..., p. 520

Contrairement à l'édition la plus récente où l'histoire de Faust commence, se développe et se conclut en l'espace de six pages consécutives (et précède les deux autres histoires), dans la première version du *Castello* les aventures de l'alchimiste s'entrecroisaient avec celles de l'épouse damnée et, comme nous le verrons ci-dessous, avec celles du voleur de tombes, avant de s'achever :

Il Dieci di Spade che veniva adesso era la barriera degli arcangeli che vietava l'accesso al Cielo dell'anima dannata? / Ho detto: tutti noi, ma devo specificare che c'era uno a cui il quadrato Morte, Papa, Otto di Danari, Due di Bastoni sembrava risvegliare altri ricordi,...

Tarocchi, pp. 68-70

Il Dieci di Spade che veniva adesso era la barriera degli arcangeli che vietava l'accesso al Cielo dell'anima dannata? Il Cinque di Bastoni annunciava un passo attraverso il bosco?

Il castello..., p. 522

[...]

Storia d'un ladro di sepolcri

Il sudore freddo non s'era ancora asciugato sulla mia schiena, e già dovevo tener dietro a un altro commensale, cui il quadrato Morte, Papa, Otto di Denari, Due di Bastoni sembrava risvegliare altri ricordi,...

Il castello..., p. 524

Si dans le *Château* de Ricci les aventures de Faust et de l'épouse damnée ne parvenaient à leur fin qu'en conclusion de la section intitulée « Tre storie tenebrose », la dernière histoire de la triade (celle du voleur de tombes) commençait après les autres et s'achevait avant celles-ci. Or, dans la version contemporaine ce récit est entièrement déplacé à la suite des deux autres. Nonobstant ce décalage spatial, la structure de cette histoire est laissée telle quelle au moment de la révision. Dans la première version, elle constituait une unité autonome même lorsqu'elle cédait le pas aux aventures de Faust et de l'épouse :

- Avrai Bastoni! - era stata la risposta dell'arcangelo a cavallo, mentre la città e l'albero si dissolvevano in fumo e il ladrone precipitava in un rovinio (E rami spezzati in mezzo al bosco. *L'esser riuscito a proporre un finale plausibile per questo racconto, m'incoraggiò a tornare alle altre due storie che avevo lasciato a mezzo. L'una - in cui avevo lasciato l'eroe abbracciato a una morta - si saldava (mediante un Cinque di Bastoni) al Diavolo già posato in quel punto dal narratore precedente. / [...] Nell'altra storia la transazione col Diavolo pareva richiedere un contratto più circostanziato. Forse non era di un'anima individuale che si contentava Mefistofele: - Con l'oro costruirai una città, - diceva a Faust. - È l'anima dell'intera città che io voglio in cambio. [...] /- Hai paura che le nostre anime caschino nelle mani del Diavolo? - avrebbero chiesto quelli della Città. / - No: che non abbiate anima da dargli.*

Storia dell'Orlando pazzo per amore

Tarocchi, pp. 78-84

- Avrai Bastoni! - era stata la risposta dell'arcangelo a cavallo, mentre la città e l'albero si dissolvevano in fumo e il ladrone precipitava in un rovinio di rami spezzati in mezzo al bosco.

Storia dell'Orlando pazzo per amore

Il castello..., pp. 526-527

Signalons un dernier déplacement qui touche à une section de texte consistante (trois pages dans le texte de départ et quatre dans la version revue). Or, bien que celui-ci ne soit pas à l'origine d'une quelconque modification structurelle, il nous paraît important de le citer puisqu'il a dû engendrer des répercussions sur l'œuvre traduite qui a dû, à son tour, être modifiée au moment de la deuxième transposition. Les passages

suivants montrent également la façon dont, même sans séparer les histoires du point de vue structurel, Calvino réorganise son matériel narratif :

... aveva seguito uno sconosciuto guerriero dalle armi nere che gli vantava le sue ricchezze (*Bastoni, Cavaliere di Spade, Danari*). D'altra parte la bella anima dannata o condottiera o *Regina di Spade* o **Maga Angelica compariva anche nel finale d'un'altra storia, ad annunciare: - Fermatevi! La vostra contesa non ha senso. Sappiate che io sono la gioiosa Dea della Distruzione, che governa il disfarsi e il rifarsi ininterrotto del mondo. Nel massacro generale le carte si mescolano di continuo,...**

[...]

E non dico che queste storie non varrebbe la pena di seguirle ordinatamente una per una. Quella del viaggiatore nella città sotterranea, per esempio, non era altro che la storia del visitatore della città celeste raccontata all'incontrario e continuava con *un alterco d'osteria in cui il misterioso compagno di viaggio aveva deciso di giocarsi lo scettro della città. La lotta a bastonate essendo stata favorevole al nostro, - Eccoti padrone, - gli disse lo Sconosciuto, - della Città della Morte. Sappi che hai vinto il Principe della Discontinuità, - e tolta la maschera aveva rivelato il suo vero volto (La Morte) cioè un teschio giallo e camuso.*

Tarocchi, pp.126-130

... aveva seguito uno sconosciuto guerriero dalle armi nere che gli vantava le sue ricchezze (*Bastoni, Cavaliere di Spade, Denari*). *In un alterco d'osteria (Coppe), il misterioso compagno di viaggio aveva deciso di giocarsi lo scettro della città (Asso di Bastoni). La lotta a bastonate essendo stata favorevole al nostro, - Eccoti padrone, - gli disse lo Sconosciuto, - della Città della Morte. Sappi che hai vinto il Principe della Discontinuità, - e tolta la maschera aveva rivelato il suo vero volto (La Morte) cioè un teschio giallo e camuso.*

Il castello..., p. 541

[...]

Oppure quella carta indicava un bivio. - Due sono le strade. Scegli, - aveva detto il Nemico, ma in mezzo al crocicchio era apparsa la *Regina di Spade*, (già **Maga Angelica o bella anima dannata o condottiera**), **ad annunciare: - Fermatevi! La vostra contesa non ha senso. Sappiate che io sono la gioiosa Dea della Distruzione, che governa il disfarsi e il rifarsi ininterrotto del mondo. Nel massacro generale le carte si mescolano di continuo,...**

Il castello ..., p. 543

Ces extraits mettent en exergue que les variations qui séparent les deux ouvrages calviniens n'affectent pas seulement le niveau structural. En effet, la deuxième version du « Castello » diffère de la première également du point sémantique : certains passages ont été, en quelque sorte, 'complétés' par l'ajout d'un nombre considérable de précisions, absentes du volume de 1969, et notamment dans le récit de Faust :

...uno di quei sapienti che scrutando in alambicchi e **crogiuoli come la complicata ampolla** che la sua figura in vesti regali reggeva in mano)...

Tarocchi, p. 52

...uno di quei sapienti che scrutando in alambicchi e **serpentine, in matracci e storte, in atanorri e aludelle (sul tipo della complicata ampolla** che la sua figura in vesti regali reggeva in mano)...

Il castello..., p. 515

...e per anni aveva atteso di vedere il giallo re del mondo minerale precipitare **nel fondo del suo calderone**. E in questa ricerca aveva finito per chiedere consiglio...

Tarocchi, p. 54

...e per anni aveva atteso di vedere il giallo re del mondo minerale **separarsi dagli intingoli di zolfo e di mercurio, precipitare lentamente in depositi opachi, che ogni volta risultavano essere soltanto vile limatura di piombo,**

fondigli d'una pegola verdastra. E in questa ricerca aveva finito per chiedere il consiglio...
Il castello..., p. 515

...Ainsi que dans les aventures de l'épouse damnée :

- Nobile cavaliere, ti supplico, spogliati delle tue armi e della tua corazza, e lascia che io le indossi! Stordita, mi promisi a qualcuno...

Tarocchi, p. 520

- Nobile cavaliere, ti supplico, spogliati delle tue armi e della tua corazza, e lascia che io le indossi! - **(Nella miniatura la Regina di Spade indossa un'armatura completa di bracciali, cubitiere, manopole, che sporge come una ferrea sottoveste dall'orlo ricamato delle candide maniche di seta)** - Stordita, mi promisi a qualcuno...

Il castello..., p. 62

Selon M. Barenghi, Calvino, en déplaçant certains passages et en modifiant la répartition de ses récits n'effectue pas une simple redistribution du matériel narratif. Pour l'exégète, dans le recueil publié par Ricci, le lecteur comprenait mieux que les histoires prennent leur forme en même temps, que les 'narrateurs' rangent leur cartes sur la table simultanément et que le personnage principal les 'lit' l'une à la suite de l'autre⁴⁰. Plusieurs passages témoigneraient de cet aspect, notamment celui qui suit :

Comunque fosse, egli continuò imperterrito la sua fila verticale, **indifferente al procedere orizzontale del racconto dell'alchimista**; posò due carte di *Spade*: un *Sette* e una *Regina*, accostamento in sé difficile da interpretare, ma che forse richiedeva qualche battuta di dialogo...

Tarocchi, p. 62

Comunque fosse, egli continuò imperterrito la sua fila verticale, posò due carte di *Spade*: un *Sette* e una *Regina*, accostamento in sé difficile da interpretare, ma che forse richiedeva qualche battuta di dialogo...

Il castello..., p. 520

En outre, d'après le chercheur calvinien, l'effet de simultanéité qui transparaît de tous les récits contenus dans les *Tarocchi* devient, dans la deuxième version, plus évident vers la fin du recueil où on remarque l'intervention d'un effet de climax dramatique qui modifie également le rythme de la narration et la manière de raconter du protagoniste⁴¹. L'extrait suivant nous paraît révélateur au sujet de cette situation :

ma non ne fummo sicuri fino a che il narratore non ebbe scoperto la nuova carta, (ed indugiò un momento prima di farlo, **disponendola non di seguito all'altra ma affiancata all'ultima, cioè cominciando un'altra fila in senso contrario**), e questa carta era *Il Diavolo*,

Tarocchi, pp. 56-57

- ma non ne fummo sicuri fino a che il narratore non ebbe scoperto la nuova carta, (ed indugiò un momento prima di farlo, **cominciando a disporre un'altra fila in senso contrario**), e questa carta era *Il Diavolo*...

Il castello..., p. 516

⁴⁰ M. Barenghi, *op. cit.*, p.1370

⁴¹ *Idem*

L'opinion de M. Barengi (que nous venons d'illustrer) est également partagée par Francesca Bernardini Napoletano. Selon cette chercheuse, la direction vers laquelle s'oriente la narration du recueil de 1969 est de type désordre (des cartes éparpillées et du chaos des histoires) → ordre (des cartes rangées sur la table et des histoires racontées qui sont « toutes différentes et toutes égales »), alors que, dans la version la plus récente, le final invertit cette direction en proposant une solution du type : ordre (des tarots rangés sur la table) → désordre (des cartes éparpillées et des histoires à recommencer) :

Ecco ora **ella apparecchiava** una tavola per due (*Due di Coppe*) attendendo il ritorno dello sposo, e spiava ogni muovere di fronda in questo (*Sette di Bastoni*) bosco, ogni tirar di carte in questo mazzo di tarocchi, **ogni volger di pagina in questo incastro di racconti tutti diversi e tutti uguali.**

Tarocchi, p.142

Eccola ora **apparecchiare** una tavola per due, attendere il ritorno dello sposo, e spiare ogni muovere di fronda in questo bosco, ogni tirar di carte in questo mazzo di tarocchi, **ogni colpo di scena in questo incastro di racconti, finché non si arriva alla fine del gioco. Allora le sue mani sparpagliano le carte, mescolano il mazzo, ricominciano da capo.**

Il castello..., p.546

Il est possible, sinon probable, que les variations apportées par Calvino à son ouvrage aient entraîné des conséquences sur la langue et le style des récits rassemblés dans le recueil. Mais, au-delà de toute modification chronologique, quelles sont les caractéristiques stylistiques dans le « Castello », première section du *Château des destins croisés* ?

2.1.3. L'univers linguistique et stylistique du « Castello »

Si l'étude de l'évolution du texte en Italie nous a été utile pour comprendre son caractère de 'work in progress'⁴², l'observation du tissu linguistique et stylistique de l'ouvrage de départ reste incontestablement fondamentale pour pouvoir ensuite juger de la fidélité de la traduction effectuée par J. Thibaudeau en 1974 ainsi que de la révision qui suivit, en 1976.

⁴² Comme nous l'avons démontré, ce caractère de progression de l'œuvre est attesté par les nombreuses variations que Calvino a apportées à la deuxième édition, des variations qui auront des conséquences sur la traduction qui, à son tour, sera modifiée au moment du passage de l'édition FMR à l'édition Seuil.

Parmi les critiques calviniens, G. Bertone a fait observer dans son ouvrage intitulé *Il castello della scrittura*⁴³ que la caractéristique la plus frappante de ce recueil calvinien où le mutisme et l'absence de la parole paraîtraient primer, est l'attention presque obsessionnelle apportée à la corporéité de la parole parlée⁴⁴. Les *verba dicendi*, soit les verbes qui indiquent l'acte de parler, sont nombreux et ils renvoient continuellement au ton, au niveau de la voix et à la difficulté de parler des narrateurs ('balbettare', 'balbettio', 'apostrofare'). Mentionnons par exemple le verbe 'balbettare' et ses dérivés, rencontrés en conclusion de l'histoire de l'ingrat puni (« E cosa poteva aver risposto lui, se non un supplice *balbettio*: - Espierò, propizierò, mercé... »⁴⁵), et au milieu de l'histoire de Roland fou d'amour (« Orlando s'era tenuto per sé fin da principio i tarocchi più belli del mazzo, lasciando gli altri a *balbettare* le loro vicissitudini a suon di coppe e bastoni e ori e spade »⁴⁶). Ces verbes ne sont qu'un indice du travail d'investigation dans le domaine de la parole que Calvino effectue au moment de la rédaction de son texte, une recherche qui est également perceptible au niveau lexical et syntaxique.

Pour bien saisir les résultats de cette quête, portons notre regard sur le vocabulaire employé par son narrateur et par ses personnages, ainsi que sur les particularités structurelles de la phrase calvinienne telle qu'elle se développe à l'intérieur de ce noyau originaire du *Château des destins croisés*.

En ce qui concerne la langue du texte calvinien, remarquons avec G. Bertone, que « *il Castello* esordisce 'alto', sia pure di un 'alto' stilizzato e controllato »⁴⁷. En effet, une bonne partie de la terminologie que Calvino emploie dans la section intitulée « *Il castello* » a été puisée dans un répertoire recherché, parfois même archaïque. Ce tissu lexical est à la base d'un registre linguistique soutenu, renvoyant le lecteur au cadre de la chanson de geste. C'est évidemment pour que les histoires des « dames et cavaliers, cortèges royaux et simples voyageurs »⁴⁸ réunis dans le château, « tous beaux en leur personne et vêtus avec une élégance recherchée »⁴⁹, soient plus vraisemblables que

⁴³ G. Bertone, *op.cit.*, pp.136-137

⁴⁴ « Il fatto, invece, che le storie si costruiscano non occasionalmente ma strutturalmente sulle battute (dedotte per via indiretta da un mediatore) sulle parole virgolettate e terminino sempre, puntualmente, dopo un fitto scambio di risposte, nell'enunciato finale [...] ci confermerà l'attenzione quasi ossessiva del testo verso la fisicità che esprime e incornicia la parola parlata. » G. Bertone, *Il castello della scrittura*, cit., pp. 136-137

⁴⁵ I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, *op. cit.*, p. 513

⁴⁶ *Idem*, p. 529

⁴⁷ G. Bertone, *op.cit.*, p.139 « *Le Castello* débute 'haut', bien qu'il s'agisse d'un 'haut' stylisé et contrôlé ». (Notre traduction)

⁴⁸ I. Calvino, *Le château des destins croisés*, *op. cit.*, p. 9

⁴⁹ *Idem*, p. 10

l'auteur décide de les raconter par le biais d'une langue qui, nonobstant son but de clarté et simplicité, de 'précision' et de 'concrétude' (des constantes du style calvinien maintes fois soulignées⁵⁰), évoque la langue des chevaliers de l'Arioste⁵¹. Ainsi, les phrases calviniennes s'enrichissent de termes et de tournures recherchés, précieux, ou archaïques.

Parmi les lexèmes les plus remarquables, citons 'desco'⁵² (p.503), un toscanisme utilisé à la place de 'tavola', ou bien 'favella'⁵³ (p.505), mot recherché qui provient du toscan de Dante et signifie 'parola', ou encore le verbe 'sorbire'⁵⁴ (p.505) qui remplace le plus banal 'bere', ou enfin le nom 'positura'⁵⁵ (p.509), synonyme de 'posizione'. L'élégance qui caractérise cette première section du recueil calvinien est également attestée par des expressions particulièrement raffinées telles que 'frulli d'ali'⁵⁶ ou 'fiottare d'una sorgente'⁵⁷ compris à l'intérieur de l'histoire de l'ingrat puni (p. 509).

Or, comme les approfondissements lexicaux insérés en note le prouvent, en réalité ce ne sont pas toujours des termes anciens que l'auteur utilise : Calvino cisèle sa langue en poursuivant la précision sémantique la plus rigoureuse. Ainsi, sa quête des vocables les plus appropriés l'amène vers des lexies que le lecteur contemporain considère comme datées ou bien recherchées, des sensations causées par l'involution de la langue italienne :

I mali della prosa italiana vengono dal fatto che il significato decisivo della frase è rimandato continuamente sugli aggettivi, mentre sostantivi e verbi diventano sempre più generici e meno pregni di significato.

[Les maux de la prose italienne viennent du fait que la signification décisive de la phrase est toujours renvoyée aux adjectifs, alors que les substantifs et les verbes deviennent de plus en plus génériques et moins pleins de signification]⁵⁸

Les observations que l'auteur ligurien notait dans ses écrits critiques au cours des années 1960-70 se sont révélées prophétiques. En effet, lorsque dans le cadre du débat

⁵⁰ Cf. par exemple notre observation du style des *Villes invisibles* (I^e partie, § 1.2.1., § 2.2.1) ou bien notre étude de la traduction de l'article « Collezione di sabbia » (II^e partie, § 1.3.2.)

⁵¹ Cela est par ailleurs assez naturel si l'on tient compte du fait que, comme la plupart des critiques l'observe, le *Château* contient des réécritures ariostesques (cf. entre autres, Paolo Grossi, « Calvino et l'Arioste : notes en marge », *Calvino, le défi au labyrinthe*, pp.115-127).

⁵² **Desco** (dé-sco) s.m. - 1. Mensa, tavola: *chi non mangia al desco ha mangiato di fresco* (proverbe toscano). (Devoto-Oli)

⁵³ **Favella** (fa-vèl-la) s.f. 1. La parola in quanto facoltà di parlare: *perdere, riacquistare la f.* • Voce: *Diverse lingue, orribili favelle* (Dante). (Devoto-Oli)

⁵⁴ **Sorbire** (sor-bi-re) v.tr. (sorbisco, sorbisci, ecc.) 1. Bere a piccoli sorsi, lentamente, una bevanda assaporandola: *s. una tazza di tè*. (Devoto-Oli)

⁵⁵ **Positura** (po-si-tù-ra) s.f. ~ La 'posizione' conferita o assunta spec. in corrispondenza della disponibilità di spazio o della possibilità di spostamento: *stare in una p. scomoda; mettersi in una p. più naturale*. (Devoto-Oli)

⁵⁶ **Frullo** (frùl-lo) s.m. - 1. Il vorticoso battito d'ali prodotto dagli uccelli nel levarsi in volo. (Devoto-Oli)

⁵⁷ **Fiottare** (fiot-tà-re) v. intr. (fiotto, ecc.; aus. avere) 1. *lett.* Ondeggiare vistosamente. (Devoto-Oli)

⁵⁸ I. Calvino, « A Mario Boselli », *Nuova Corrente*, n. 32-33, 1964, p. 109 et suiv., ensuite publié dans la correspondance calvinienne parue chez Mondadori : I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, par L.Baranelli, introduction de C. Milanini, éd. Mondadori, coll. "I Meridiani", sept. 2000.

sur la langue italienne qui le voyait s'opposer à Pasolini, Calvino affirmait qu'en italien « il vocabolo semanticamente più povero viene sempre preferito a quello semanticamente più pregnante »⁵⁹ et encore que l'ennemi à vaincre étaient les « espressioni astratte e generiche »⁶⁰, c'était parce qu'il prévoyait « la necrosi [dell'italiano] che tende a farne un tessuto verbale in cui non si vede e non si tocca nulla »⁶¹, une nécrose qui a fatalement conduit le locuteur italien vers l'ignorance la plus totale de la richesse de sa langue maternelle.

Mais revenons à notre texte pour souligner l'emploi de la part de l'auteur d'un certain nombre de termes et expressions désuets. Soulignons notamment le lexème 'guiderdone'⁶² (p.521), ancêtre lombard du moderne 'remunerazione', que P.V. Mengaldo cite avec 'calamo' (P.536) et 'scherano' (p.546) comme exemples de mimétismes du langage recherché du père de l'auteur, du langage soutenu et de cérémonie, ainsi que du langage poétique français⁶³. Remarquons également des expressions telles que 'in sempiterno'⁶⁴ (p.522), version littéraire de 'in eterno', ou la phrase 'Espierò, propizierò, mercé' (p.513), dont l'usage a complètement disparu de la langue courante et qui oriente l'imaginaire du lecteur italophone vers un cadre typiquement médiéval.

L'élégance du « Castello » est également transmise par des syntagmes construits à partir de l'antéposition de l'adjectif⁶⁵: 'agghindata eleganza' (p.503), 'scuri tronchi' (p.509), 'alto e dovizioso lignaggio' (p.510), 'misterioso richiamo' (510), 'melanconico sorriso' (p.512), 'rapido e tardivo rimorso' (p.512), 'l'enigmatico arcano' (p.516), 'la verde mucillaginosa natura' (p.528), et ainsi de suite. Mais elle est encore plus évidente dans l'emploi de constructions symétriques en chiasme de type adj.+nom.+nom.+adj., présentes surtout dans le récit de Roland⁶⁶: 'il suo passato bellicoso e il melanconico

⁵⁹ I. Calvino, «L'italiano, una lingua tra le altre lingue», *Una pietra sopra*, cit, p. 151. [Le vocable le plus pauvre du point de vue sémantique est toujours préféré au vocable plus prégnant] (notre trad.)

⁶⁰ *Idem*, p. 153 [Expressions abstraites et génériques.] (notre trad.)

⁶¹ *Ibidem* [La nécrose qui tend à faire de lui un tissu verbal où l'on ne voit et l'on ne touche rien.] (notre trad.)

⁶² **Guiderdone** (gui-der-dó-ne) (arc. e region. guidardone) s.m., lett. 1. Rimunerazione, compenso. (Devoto-Oli)

⁶³ P.V. Mengaldo, « Aspetti della lingua di Calvino », cit., p. 245

⁶⁴ **Sempiterno** (sem-pi-tèr-no) agg., lett. 1. Esistente da sempre e per sempre; eterno: *Dio è s.*

⁶⁵ G. Bertone, *op. cit.*, p. 139. A propos de l'emploi des adjectifs, il convient de remarquer – comme le fait l'auteur du présent essai – la position ambiguë de Calvino vis-à-vis de cet élément qu'il condamne (cf. supra) mais dont il ne peut pas se passer : « Ma sarà una polemica anche contro me stesso [...] basta aprire a caso : *una tristezza nasale e rassegnata*. È scritto male ? No. [...] aggettivi migliori di quelli credo non se ne trovino, eppure preferirei saper scrivere senza » I. Calvino, « A Mario Boselli », *Nuova Corrente*, n. 32-33, 1964, p. 109 et suiv.

⁶⁶ *Idem*

presente' (p.527), 'l'inafferabile sorriso d'un gioco sensuale' (p.528), 'l'umido fondo del bosco femminile' (p.529).

Toutefois, comme l'observe G. Bertone⁶⁷, quelques lignes après l'ouverture du recueil, nous commençons à percevoir une inversion de tendance. Nous rencontrons des noms, adjectifs et expressions qui ramènent le texte vers des niveaux de langue plus bas⁶⁸. Citons par exemple 'riempire di grilli la testa' (p.504), 'intingoli di zolfo e di mercurio' (p.515), 'esperte in filtri e intrugli magici' (p.515), 'tutte queste cartacce' (p.520), 'e manco male se a ridurlo in questo stato ...' (p.534). Au critique conclure que :

L'aulico, in definitiva, s'incontra più o meno a mezza strada col comico-colloquiale, fortemente stilizzato anch'esso, con cui cozza sprigionando un'iride di lieve e soffusa ironia. Una costruzione nobilmente classica come l'accusativo di relazione sarà subito compensata da un vocabolo quotidiano, spesso, carnoso e terrestre nel suono e nel referente...

[Le style soutenu, en définitive, se rencontre plus ou moins à mi chemin avec le comique-colloquial, très stylisé lui aussi, avec lequel il se heurte en délivrant un arc-en-ciel d'ironie légère et diffuse. Une construction noblement classique comme l'accusatif de relation sera immédiatement compensée par un vocable quotidien, souvent charnu et terrestre dans le son et dans le référent ...]⁶⁹

Cette variété lexicale, ajoutée à des structures syntaxiques recherchées, complexes finit par engendrer ce que M. Fusco appelle la « virtuosité stylistique »⁷⁰ du *Château*, une virtuosité qui est sûrement transmise par le nombre élevé de disjonctions, des verbes et périphrases qui expriment le doute et la possibilité⁷¹. En effet, comme G. Pandini l'avait observé dans un compte rendu paru dans la revue *Uomini e libri* trois mois après la publication du *Castello*, les récits contenus dans cet ouvrage présentent des :

difficoltà di linguaggio, di realizzazione espressiva, come nell'uso dei verbi, posti in modo dubitativo e interpretativo, come, facendo pochi esempi, "doveva aver detto la donna", "avrebbero chiesto", "questa era la risposta che ci si poteva attendere", "poteva aver risposto".

[difficultés de langage, de réalisation expressive, comme dans l'usage des verbes qui expriment le doute et l'interprétation, comme, en faisant quelques exemples, "doveva aver detto la donna", "avrebbero chiesto", "questa era la risposta che ci si poteva attendere", "poteva aver risposto"]⁷²

⁶⁷ *Ibidem*, p.140

⁶⁸ Celle-ci est par ailleurs une des caractéristiques du style calvinien que l'écrivain lui-même avait fait remarquer à Mario Boselli en 1964 : « [il mio è] uno stile sostenuto con un'elasticità che gli permette di arrivare a punte di linguaggio più alto, lirico o saggistico, senza alterarne la coerenza, e con un frequente uso del pedale della lingua parlata e dell'idiotismo, che ha una funzione (certamente intenzionale, questa) di sprezzatura, di contrasto. » I. Calvino, « A Mario Boselli », *Nuova Corrente*, n. 32-33, 1964, p.105

⁶⁹ G. Bertone, *op.cit.*, p.140 [notre traduction]

⁷⁰ M. Fusco, *op. cit.*, p. 57

⁷¹ F. Bernardini Napoletano, *op. cit.*, p. 120

⁷² G. Pandini, « Il castello dei destini incrociati », *Uomini e libri*, n.47, janv.-fév. 1974, p.44

En parcourant le recueil calvinien, nous avons pu retrouver une quantité élevée de passages témoignant de la fréquence des verbes et périphrases qui expriment le doute, la possibilité, ainsi que de véritables formulations appartenant au domaine de la *correctio*⁷³ introduites par des conjonctions disjonctives et adversatives. Voici, par exemple le début de la première histoire, celle de l'ingrat puni (citation de la version originale) :

L'espressione luttuosa con cui aveva deposto la prima di queste tre carte, e quella gioiosa con cui mostrò la carta seguente, *parevano volerci far comprendere* che, suo padre essendo venuto a morte, [...] egli era entrato in possesso di una cospicua eredità e subito s'era messo in viaggio. Quest'ultima proposizione la *deducemmo* dal movimento del braccio nel buttare la carta del *Nove di Bastoni*, la quale [...] ci *ricordava* il bosco che avevamo or è poco attraversato (*Anzi*, a chi scrutasse la carta con occhio più acuto, il segmento verticale che incrocia gli altri legni obliqui *suggeriva l'idea* della strada [...]. / Dunque, l'inizio della storia *poteva essere* questo...⁷⁴

Ou bien l'incipit de l'« Histoire de l'Alchimiste qui vendit son âme » :

La commozione di questo racconto non s'era ancora dissipata, quando un altro dei commensali diede segno di voler dire la sua. Un passaggio, soprattutto, della storia del cavaliere, *pareva aver attratto* la sua attenzione, o meglio, uno degli affiancamenti casuali tra le carte delle due file : quello dell'*Asso di Coppe* e della *Papessa*. [...] / La prima interpretazione di questa sequenza che veniva alla mente, insistendo nell'attribuire alla fontana un'aura voluttuosa, era *che* il nostro commensale *avesse avuto* un rapporto amoroso con una monaca in un bosco. *Oppure che avesse offerto* copiosamente da bere, dato che la fontana *pareva prendere* origine, a guardarla bene, da un bariletto, in cima a un torchio da uva. *Ma* la fissità melanconica del viso dell'uomo *sembrava assorta* in speculazioni [...]. Alte meditazioni dovevano essere le sue, per quanto l'aspetto tuttavia mondano della sua figura *non lasciava dubbi che fossero rivolte* alla Terra e non al cielo (E così cadeva un'altra *interpretazione possibile*: fare della fonte un'acquasantiera). *L'ipotesi più probabile che mi occorre* [...] / La carta che venne poi, *L'Imperatore, poteva riferirsi* appunto...⁷⁵

Pour conclure notre observation de la construction phrastique du *Castello*, stipulons une sorte de progression dans l'architecture syntaxique de l'ouvrage. En effet, comme le souligne Guido Guglielmi, le chapitre qui ouvre le recueil contient des périodes en expansion, constituées par des propositions distribuées sur un même plan, sans distinctions hiérarchiques⁷⁶ :

⁷³ Ces dernières sont parmi les caractéristiques stylistiques de la prose calvinienne que P.V. Mengaldo met en lumière dans son article «Aspetti della lingua di Calvino», cit., pp.279-282.

⁷⁴ I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, cit., pp.507-508.

⁷⁵ Idem, pp. 514-515

⁷⁶ G. Guglielmi, « Rassegna: narrativa. Italo Calvino, *Il castello dei destini incrociati* », *Il Verri*, serie V, 4 décembre 1973, pp. 181-182.

Passai per un ponte levatoio sconnesso, smontai di sella in una corte buia, stallieri silenziosi presero in consegna il mio cavallo. Ero senza fiato; le gambe mi reggevano appena [...]./ Salii su una scalinata; mi trovai in una sala alta e spaziosa.⁷⁷

Cet extrait du texte liminaire du recueil présente des périodes simples juxtaposées dans lesquelles des propositions indépendantes, coordonnées par asyndète, sont séparées par une virgule ou un point-virgule. Le discours calvinien est donc, à ce niveau, dominé par la parataxe, ce qui confirme les remarques de P.V.Mengaldo, selon qui Calvino aurait « torto il collo allo stile periodico e alla ipotatticità tradizionali della prosa italiana » [tordu le cou au style périodique et à l'hypotaxe caractérisant par tradition la prose italienne].⁷⁸ Cependant et contrairement à ce qui se passe au début du recueil, les phrases suivantes ont tendance à devenir plus articulées et à s'enrichir d'incises (placées entre deux virgules ou deux tirets) :

Di fatto, le due impressioni contrastanti potevano ben riferirsi a un unico oggetto: sia che il castello, *da molti anni visitato solo come luogo di tappa*, si fosse a poco a poco degradato a locanda, e i castellani si fossero visti relegare al rango d'oste e di ostessa, *pur sempre reiterando i gesti della loro ospitalità gentilizia*; sia che una taverna, *come spesso se ne vedono nei pressi dei castelli per dar da bere a soldati e cavallanti*, avesse invaso – *essendo il castello da tempo abbandonato* – le antiche sale signorili per installarvi le sue panche e i suoi barili, e il fato di quegli ambienti – *e insieme il va e vieni d'illustri avventori* – le avesse conferito un'imprevista dignità, tale da riempire di grilli la testa dell'oste e dell'ostessa, che avevano finito per credersi i sovrani d'una corte sfarzosa.⁷⁹

Et l'abondance d'incises fait partie des caractéristiques de la prose calvinienne mises en relief par P.V. Mengaldo. En observant les ouvrages calviniens dans leur totalité, le chercheur souligne que l'emploi de ce type de phrases a pour résultat une fusion entre subjectivité et objectivité, qui conduirait de la légèreté du récit vers la viscosité de la vie qui se tord et s'alourdit, comme les périodes employées pour la décrire⁸⁰. En outre, selon le critique, la segmentation et le « capsulage » des phrases et des périodes traduiraient à la fois la volonté de l'auteur d'accueillir la liberté, la souplesse et la richesse des inflexions de la langue parlée à l'intérieur de l'écrit et son désir de troubler (en la gênant presque) l'allure linéaire d'un discours dominé par la parataxe.⁸¹ Ces remarques nous amènent à la fin de notre analyse mais elles nous renvoient finalement, et fatalement, et au début de notre étude stylistique et à

⁷⁷ I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, op. cit., p. 503.

⁷⁸ P.V. Mengaldo, « Aspetti della lingua di Calvino », op. cit., p. 257.

⁷⁹ I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, op. cit., p. 504.

⁸⁰ P.V. Mengaldo, « Aspetti della lingua di Calvino », op. cit., p. 261.

⁸¹ *Idem.*, p. 266.

l'importance de la parole parlée, aspect mis en exergue par G. Bertone, dont nous allons reparler dans la section qui suit, en abordant la comparaison des traductions du *Château des destins croisés*.

2.2. LES DEUX «CHATEAUX»: TRADUCTIONS, REVISIONS, REECRITURES

Nous nous consacrerons dans cette section à l'analyse comparée du « Castello », première partie du *Castello dei destini incrociati*, de la traduction que J. Thibaudeau rédigea en 1974 et de la version française revue par l'auteur, I. Calvino, en 1976.

Certes, cette étude connaît des antécédents : un article de D. D'Oria, « Calvino traduit par Calvino »⁸², avait déjà eu pour objet la traduction du *Château des destins croisés*. Compte tenu de l'intérêt la recherche effectuée par notre prédécesseur, nous ne pouvons pas la négliger. Toutefois, comme les remarques précédemment soulevées⁸³ le laissent présager, nous ne reprendrons pas les idées de M. D'Oria à la lettre. Nous sommes de l'avis que sa recherche mérite d'être à la fois élargie, approfondie et, dans certains cas, même réfutée.

Nous tâcherons par conséquent de combler les manques de cette analyse⁸⁴, en comparant les quatre textes (les deux originaux, la traduction et la version revue) d'abord du point de vue syntaxique, phonique et rythmique et ensuite du point de vue lexical et sémantique. Dans cette occasion, nous reviendrons aux observations de M. D'Oria en y ajoutant donc un aspect qui ne nous paraît pas négligeable : la confrontation entre la première traduction et la deuxième, corrigée et parfois réécrite par l'auteur.

Comme la critique de M. D'Oria est fondée sur le principe que les interventions calviniennes relèveraient de l'auto-traduction⁸⁵ et comme nous ne partageons pas l'avis de ce chercheur, cette section nous permettra de témoigner, par la pratique, de notre

⁸² D. D'Oria, « Calvino traduit par Calvino », *op. cit.*, pp.177-193.

⁸³ Cf. début du § 2.

⁸⁴ D. D'Oria ne prenait en compte que la traduction de 1976 revue par Calvino (que le chercheur considérait comme le travail de l'écrivain) et l'original de 1973. En outre, après avoir déclaré que les problèmes se posant au moment de la traduction étaient de différents niveaux, à savoir phoniques, rythmiques, lexicaux et sémantiques, le chercheur finissait par n'étudier que les aspects lexicaux et sémantiques.

⁸⁵ D. D'Oria, *op. cit.*, p. 177.

théorie personnelle. En comparant les textes calviniens de départ avec les deux traductions, nous aurons l'occasion d'observer que les modifications apportées par Calvino et F. Wahl ont été de deux types. D'une part, ils se sont bornés à corriger les erreurs de traduction et, d'autre part, ils ont voulu modifier le texte final en réécrivant certains passages où « quelque chose du 'ton' calvinien, si singulier y faisait défaut »⁸⁶. Par ailleurs, en corrigeant le texte thibalducien, Calvino a fini par appliquer à la traduction les mêmes principes, les mêmes « valeurs »⁸⁷ pour employer sa définition, que celles qui gouvernent son écriture, soit la « légèreté », la « rapidité » et l'« exactitude ». C'est pour cette raison que l'analyse traductologique des révisions calviniennes aura par fil conducteur ces trois catégories que nous appliquerons à nos comparaisons syntaxiques, rythmiques, lexicales et sémantiques.

Dans la section qui suit, nous nous occuperons de mettre en évidence à la fois les passages qui ont été revus et ceux qui ont été écrits *ex novo* par I. Calvino et F. Wahl, en nous concentrant sur la structure syntaxique et le rythme. Des aspects gouvernés – du moins nous semble-t-il – par les lois de la légèreté et de la rapidité.

2.2.1. De la syntaxe et des aspects rythmico-phoniques : légèreté et rapidité

2.2.1.1. La structure syntaxique, ou la quête de la « légèreté »⁸⁸

L'étude comparée des quatre textes montre que les interventions calviniennes ont fini par éloigner la traduction de J. Thibaudeau de l'édition de 1976 sur plusieurs points. En particulier, les deux textes français diffèrent parce que Calvino tâche d'alléger, de soustraire du poids (et donc des mots) à sa version par rapport à celle du traducteur en coupant certains termes ou passages, ou bien en inversant certains éléments phrastiques. Les extraits témoignant de ces deux tendances sont assez nombreux. Nous nous contenterons d'examiner les plus significatifs, en commençant par ceux que nous pourrions définir comme des *soustractions de poids* :

un giovane roseo e biondo che	un jeune homme rose et blond	un jeune seigneur rose et blond
sfoggiava un mantello raggianti	qui déployait un manteau	qui déployait un manteau

⁸⁶ Cf. la lettre de F. Wahl figurant en annexe, à la page 598

⁸⁷ I. Calvino, *Leçons américaines*, op. cit., p.15.

⁸⁸ Ce terme est écrit entre guillemets à cause de la valeur que l'écrivain italien lui accordait. Afin d'en expliquer la portée au niveau de sa poétique personnelle, Calvino a consacré à la légèreté une section à l'intérieur de ses *Leçons américaines* (Paris, éd. Seuil, 2001, pp.19-58).

di ricami a forma di sole (507)	rayonnant de broderies en forme de soleils... (28)	rayonnant de soleils brodés... (13)
---------------------------------	--	-------------------------------------

L'écrivain réussit à condenser en deux termes un passage qui prenait beaucoup plus d'ampleur à la fois dans le texte de départ et dans la première traduction. Cette même pratique de la simplification des phrases amène l'écrivain non seulement à synthétiser mais également à supprimer des mots qu'il considère comme inutiles. Nous le remarquons également grâce aux extraits suivants :

... – ci ricordava il bosco che avevamo or è poco attraversato. (Anzi, a chi scrutasse la carta con occhio più acuto, il segmento verticale che incrocia gli altri legni obliqui suggeriva appunto l'idea della strada che penetra nel folto della foresta). (507-508)	... – nous rappelait le bois que <u>tout récemment nous avons traversé</u> . (Même, si l'on examinait la carte d'un regard plus aigu, le segment <u>vertical</u> qui croise les bois obliques suggérait précisément <u>l'idée de</u> la route qui pénètre dans l'épaisseur de la forêt.) (32)	...– nous rappelait le bois que nous <u>venions de traverser</u> . (Même, si on examinait la carte d'un regard plus aigu, le segment qui croise les bois obliques suggérait précisément la route qui pénètre dans l'épaisseur de la forêt.) (14)
--	---	--

Questi interrogativi speravamo ci fossero chiariti dalla carta seguente... (511)	Nous espérions que la carte suivante allait débrouiller <u>l'écheveau de</u> ces questions... (44)	Nous espérions que la carte suivante allait débrouiller ces questions... (18)
--	--	---

Volavano tagliuzzate le foglie del bosco e le piante rampicanti s'attorcigliavano alle [due] lame. (512)	Les feuilles tailladées <u>du bois</u> volaient en l'air et les plantes grimpantes s'enroulaient autour des <u>deux épées</u> . (46)	Les feuilles tailladées volaient en l'air et les plantes grimpantes s'enroulaient autour des <u>armes</u> . (19)
--	--	--

Les vocables que l'écrivain efface étaient bien présents dans le texte source où ils avaient pour fonction d'ajouter des détails et de préciser certains contextes. La précision calvinienne est donc estompée par l'auteur lui-même au moment de la révision du texte français. Ainsi, des termes tels que 'vertical', 'idée', 'écheveau', 'bois', sont ôtés de la traduction publiée par les éditions du Seuil. Le résultat de ces opérations, qui allègent effectivement le texte, fait que la version finale diffère légèrement de l'original : la réécriture de l'auteur devient ici incontestable. Une réécriture qui réapparaîtrait parfois même là où le traducteur était resté fidèle au texte source. Par exemple, au sujet de la transposition du lexème 'carta' :

Era la mimica [...]che ci invitava ad attendere la <u>carta</u> seguente... (512)	C'était la mimique [...] qui nous invitait à attendre la <u>carte</u> suivante ... (48)	C'était la mimique [...] qui nous invitait à attendre l' <u>arcane</u> suivant ... (19)
---	---	---

...uno degli affiancamenti casuali tra le <u>carte</u> [della seconda fila/ delle due file]... (514)	...l'une des rencontres fortuites <u>des cartes de la seconde rangée</u> ... (50)	...l'une des rencontres fortuites <u>entre tarots des deux rangées</u> ... (21)
---	---	---

L'espressione luttuosa con cui aveva deposto la prima di queste tre <u>carte</u> , e quella gioiosa con cui mostrò la <u>carta</u> seguente,...	L'expression de douleur avec laquelle il avait disposé la première <u>de ces trois cartes</u> , puis celle de joie avec laquelle il montra la <u>carte</u>	L'expression de douleur avec laquelle il avait disposé la première, puis celle de joie avec laquelle il montra la suivante, ...
---	--	---

(507)	suivante,... (28-30)	(13)
A questa fila di carte , se ne aggiunse una che annunciava certamente un brutto incontro... (508)	A cette rangée de cartes , il ajouta une autre carte qui bien certainement annonçait une vilaine rencontre... (34)	A ces cartes ainsi disposées , il en ajouta une qui bien certainement annonçait une vilaine rencontre... (14)

Dans les phrases citées, Calvino tend à éliminer assez régulièrement le lexème ‘carta’ de la version revue en le remplaçant par des hyponymes tels que ‘arcane’ ou ‘tarot’, ou bien en effaçant le substantif et en insérant un pronom à sa place. Le traducteur, « collé » au texte de l’auteur et ayant sans doute perçu la réitération de ‘carte’ comme essentielle (il s’agit d’un ouvrage où la fonction des cartes est primordiale), avait inséré ce vocable même lorsqu’il n’était pas présent dans la version originale (cf. à ce propos le dernier extrait cité).

Outre cette opération d’allègement par suppression, nous en observerons une autre dont le but est même, la légèreté du récit, mais qui se traduit en l’inversion de certains éléments phrastiques. Voici des exemples tirés des pages où les traces de cette tendance se révèlent les plus évidentes :

Da esso apprendemmo che l'uomo penzoloni aveva sentito un passo avvicinarsi e il suo occhio capovolto aveva visto una fanciulla, forse figlia d'un boscaiolo o d'un capraio, che avanzava, nudi i polpacci, per i prati, reggendo due brocche d'acqua, certo di ritorno dalla fonte. [...]. Quando vedemmo calare l'Asso di Coppe, [...] fu come se sentissimo lì vicino il flottare d'una sorgente e l'ansare dell'uomo che si dissetava bocconi.. (508-9)	Nous apprîmes par lui que l'homme suspendu avait entendu un pas qui approchait et ses yeux renversés avaient vu une jeune fille, [...] portant deux cruches d'eau et revenant sans doute de la fontaine. [...] Lorsque nous vîmes tomber l'As de Coupes, [...] ce fut comme si nous avions entendu tout près le gazouillement d'une source et le halètement de l'homme qui se désaltérait, étendu à plat ventre . (34-35)	Nous apprîmes ainsi que l'homme suspendu avait entendu approcher un pas et ses yeux renversés avaient vu une jeune fille, [...] portant deux cruches d'eau et sans doute revenant de la fontaine. [...] Lorsque nous vîmes tomber l'As de Coupe, [...] ce fut comme si nous avions entendu tout près le gargouillement d'une source et le halètement d'un homme à plat ventre qui se désaltérait . (15)
...il suo passato bellicoso e il melanconico presente (527)	...son passé de combattant et son mélancolique présent (86)	...son passé de combattant et sa mélancolie présente (35)
...gonfiare il torace muscoloso dei loro tronchi [...]. Perché diserti i metallici campi di guerra... (528)	...gonfler les musculeux thorax de leurs troncs [...]. Pourquoi désertes-tu les camps métalliques de la guerre ... (90)	...gonfler un thorax musculeux de leurs troncs [...]. Pourquoi désertes-tu le métal des camps de guerre ... (36)

Les extraits que nous venons de citer montrent que l’écrivain aime à inverser l’ordre des éléments des phrases : ‘revenant sans doute’ devient ‘sans doute revenant’, ‘qui se désaltérait à plat ventre’ se transforme en ‘à plat ventre qui se désaltérait’, les ‘musculeux thorax’ de Thibaudeau sont pour Calvino des ‘thorax musculeux’, et ainsi de suite. À propos de ce dernier exemple, il convient d’ouvrir une parenthèse pour

relever la manière dont le déplacement de l'adjectif 'musculeux' fait varier le sens de la phrase : plus abstrait dans la période thibalducienne, où il est antéposé au nom, il acquière une signification concrète dans la version de l'auteur, où il suit le substantif auquel il se réfère.

Parallèlement à ces interversions des unités syntaxiques, nous avons découvert que l'auteur tend aussi, parfois, à modifier la fonction de ces unités afin de recréer des parallélismes et des symétries. Ainsi, dans le deuxième passage, la construction en chiasme formée par la rencontre de deux noms et de deux adjectifs (nom+adj.+adj.+nom) présente dans le texte source⁸⁹ que la transposition thibalducienne avait tâché de maintenir sans succès ('son passé de combattant et son mélancolique présent') est reprise et modifiée par l'auteur qui transforme les deux phrases en les rendant symétriques (adj.+nom+loc. adj./adj.+nom+adj.). Par le même procédé, les 'metallici campi di guerra', qui étaient devenus des 'camps métalliques de la guerre' dans le texte de 1974 se transforment en 'le métal des camps de guerre'. La répétition du complément d'objet indirect finit par recréer un parallélisme que la traduction précédente avait effacé.

Les déplacements mis en place par Calvino finissent par entraîner des changements au niveau du sujet de la période, ou encore des modification sémantiques :

Prolungandosi l'assenza d'Orlando dal Campo Franco, Astolfo fu chiamato... (533)	L'absence de Roland se prolongeant, Astolphe fut appelé par le roi Charles... (104)	Roland prolongeant son absence du camp des Francs, Astolphe fut appelé... (42)
sia che una taverna, come spesso se ne vedono nei pressi dei castelli per dar da bere a soldati e cavallanti, avesse invaso – essendo il castello da tempo abbandonato – le antiche sale signorili per installarvi le sue panche e i suoi barili... (504)	soit qu'une taverne, comme on en voit souvent auprès des châteaux pour donner à boire aux soldats et aux voituriers, eût occupé – le château étant depuis longtemps abandonné – les antiques salles aristocratiques pour y installer ses bancs et ses barriques... (20)	soit qu'une taverne, comme on en voit souvent auprès des châteaux pour donner à boire aux soldats et aux voituriers, eût occupé les antiques salles aristocratiques – depuis longtemps abandonnées – pour y installer ses bancs et ses barriques... (10)
Era qualcos'altro che vedevamo in quei tarocchi, qualcosa che non ci lasciava più staccare gli occhi dalle tessere dorate di quel mosaico. (506)	Nous voyions autre chose dans ces tarots , quelque chose qui nous empêchait de détourner nos yeux des cartes dorées de cette mosaïque . (26)	Nous voyions dans ces tarots autre chose ; quelque chose qui nous empêchait de détourner nos yeux des tesselles de cette mosaïque dorée . (12)

Dans le premier extrait, nous assistons à une permutation au niveau du sujet et du complément d'objet indirect : le C.O.I. de la phrase source et de la première traduction

(‘Orlando’, ‘Roland’) devient le sujet de la dernière version française ; de la même manière, le sujet du texte source (l’absence) se transforme en C.O.D. dans la transposition calvinienne. Ce changement peut paraître naturel dans un récit dont le héros est Roland, d’autant plus que la sympathie de Calvino envers ce personnage a toujours été manifeste. Le deuxième passage montre comment la suppression du mot ‘château’ engendre un changement à la fois syntaxique et sémantique : si, dans les deux premières colonnes, l’incise contenait une proposition secondaire coordonnée, dans la traduction la plus récente, la suppression du terme ‘château’ rend l’incise une simple apposition de la phrase principale. Du point de vue sémantique, remarquons que, contrairement au texte source, où c’était le château (le contenant) qui était ‘depuis longtemps abandonné’, dans le dernier texte cible, par une mutation métonymique, ce sont les salles aristocratiques (et donc le contenu) qui demeurent le sujet de la phrase. Le dernier extrait nous permet enfin de mettre en lumière un dernier déplacement ayant, lui aussi, un double effet. Encore une fois, la modification calvinienne a par résultat de bouleverser l’agencement des éléments syntaxiques et d’entraîner une variation métonymique par rapport au texte source. Les ‘cartes’ – qui redeviennent enfin des ‘tesselles’ comme elles l’étaient dans l’original – ne sont plus ‘dorées’ : ce sont de simples ‘tesselles’ faisant partie d’une ‘mosaïque’ qui est, elle, ‘dorée’.

Toutes ces modifications, en particulier les dernières, ont pour but l’allègement de la structure syntaxique. Mais elles visent également, comme nous le verrons dans la section qui suit, l’accélération du rythme de la traduction.

2.2.1.2. L’architecture rythmique et phonique, ou de la « rapidité »⁹⁰

Ainsi que nous avons pu le mettre en relief en étudiant les caractéristiques stylistiques du *Castello dei destini incrociati*, les phrases qui composent ce recueil possèdent une allure particulière : simples, linéaires et rapides au début du recueil, elles se déploient, se compliquent et s’alourdissent en s’enrichissant de propositions secondaires au fil de l’avancée du récit. La répartition de la ponctuation, par exemple révèle cette évolution.

⁸⁹ À propos de la collocation des adjectifs dans le *Castello*, cf. § 2.1.3 du présent volume. Pour plus de précisions, cf. également G. Bertone, *Italo Calvino. Il Castello della scrittura*, cit, p. 139 et G. Bonsaver, *Il mondo scritto. Forme e ideologia nella narrativa di Calvino*, cit., p. 120.

⁹⁰ I. Calvino, *Leçons américaines*, Paris, éd. Seuil, 2001, pp.61-93.

En comparant les textes italiens et français, nous avons remarqué que le traducteur, J. Thibaudeau, a opté pour deux types de solutions vis-à-vis de la ponctuation. D'une part il est resté très fidèle à la distribution de celle de départ, au point de frôler la littéralité, d'autre part, il a choisi de normaliser certaines 'anomalies' dont il ne semble pas avoir pas compris qu'elles étaient pourtant des traits distinctifs du style calvinien. C'est sans doute pour conférer au texte français une allure plus « rapide » et pour ramener la traduction vers son style personnel que l'auteur a souvent modifié la ponctuation dans la dernière version du *Château*. Ainsi, en parcourant les récits nous avons pu découvrir un certain nombre de passages revus par Calvino dans lesquels les phrases sont séparées les unes des autres d'une manière différente à la fois de la traduction thibalducienne et des deux originaux (qui, comme la présence d'une seule colonne en italien le prouve, convergent toujours) :

Era qualcos'altro che vedevamo in quei tarocchi, qualcosa che non ci lasciava più staccare gli occhi... (506)	Nous voyions autre chose dans ces tarots , quelque chose qui nous empêchait de détourner nos yeux... (26)	Nous voyions dans ces tarots autre chose : quelque chose qui nous empêchait de détourner nos yeux... (12)
Tutti notammo la somiglianza tra il suo viso e quello della figura, e ci parve di capire che con quella carta egli voleva dire "io"... (506)	Nous notâmes tous la ressemblance de son visage avec celui de la figure, et il nous parut comprendre qu'avec cette carte il voulait dire "je" ... (28)	Nous notâmes tous la ressemblance de son visage avec celui de la figure peinte : il nous parut qu'avec cette carte il voulait dire "je" ... (12)
L'ipotesi più probabile che mi occorse (e come a me credo anche ad altri silenziosi spettatori) era che quella carta rappresentasse la Fonte della Vita... (515)	L'hypothèse qui m'apparut la plus probable (et comme à moi-même, je pense , à d'autres silencieux spectateurs) était que cette carte représentât la Fontaine de vie... (52-54)	Une hypothèse m'apparut la plus probable (et comme à moi-même, j'imagine , à d'autres silencieux spectateurs) : cette carte représentait la Fontaine de vie... (22)

Dans les exemples cités, des deux points ont été insérés suite à une modification de la phrase. Ceux-ci apparaissent là où l'auteur a voulu introduire une césure : les phrases les plus articulées présentes dans la version italienne du recueil, qui avaient été laissées telles quelles par le traducteur, ont été coupées par I. Calvino. Le but de ces interventions est évident : elles rendent le texte plus accessible et, surtout, confèrent à la scansion rythmique une allure plus rapide.

Bien que ces variations de la ponctuation puissent paraître insignifiantes par rapport à d'autres problématiques traductologiques, c'est la fréquence avec laquelle elles se répètent qui les rend notables. En effet, associés à d'autres modifications au même niveau (certaines virgules sont transformées en points-virgules, des points-virgules en deux-points, ou bien en virgules simples), ces changements finissent par

éloigner la dernière version du *Château* à la fois du texte source et du premier texte cible. Cependant, le résultat de cette opération nous paraît correspondre parfaitement à la volonté de l'auteur énoncée plus haut : rendre le texte plus lisible et lui imprimer en même temps les traits de son écriture personnelle.

Cette dernière orientation est plus visible encore en d'autres occasions, notamment dans les énumérations, suites de termes qui, comme P.V. Mengaldo et G. Bonsaver l'ont mis en lumière, démontrent la volonté insistante d'I. Calvino de tout nommer avec précision et d'organiser la réalité à l'intérieur de séries, parfois ordonnées, parfois chaotiques⁹¹ :

e coppe <i>denari</i> spade bastoni splendevano come imprese araldiche ornate da cartigli e fregi. (505)	et coupes, deniers, épées, bâtons, resplendissaient comme des devises héraldiques décorées de cartouches et de frises. (26)	coupes deniers épées bâtons resplendissaient comme des devises héraldiques décorées de cartouches et de frises. (12)
e ogni viaggio attraverso foreste battaglie tesori banchetti alcove ci riporta qui... (537)	et chaque voyage à travers forêts, batailles, trésors, banquets, alcôves, nous ramène ici... (116)	et chaque voyage à travers forêts batailles trésors banquets alcôves nous ramène ici... (45)
Gli arcani <i>Carro Amore Luna Matto</i> (...) ora venivano disputati... (540)	Les arcanes <i>Chariot, Amour, Lune, Fou</i> (...) étaient à présent disputés... (124)	Les arcanes <i>Chariot Amour Lune Fou</i> (...) leur étaient à présent disputés... (49)

Les extraits cités nous permettent de saisir le bémol de la pratique traduisante : le choc entre la volonté d'un auteur de s'éloigner des schémas habituels et l'instinct de normalisation typique d'un certain nombre de médiateurs. Dans les trois passages examinés, le traducteur insère nonchalamment la ponctuation là où l'auteur, par un choix volontaire, en contraste avec les normes imposées par la grammaire italienne, avait décidé de l'ôter. Ce n'est que grâce à la révision d'I. Calvino que les virgules seront supprimées du texte français qui reviendra donc à son rythme (oral et visuel) original et, par conséquent, à cette spécificité que G. Bonsaver considère comme un des traits distinctifs de la prose calvinienne⁹².

En poursuivant notre analyse, nous avons découvert d'autres extraits soumis à des variations de rythme au moment du passage de la version française de 1974 à celle de 1976. Il s'agit en général de phrases contenant des allitérations, des assonances ou bien de périodes durant lesquelles l'agencement des éléments syntaxiques donne parfois lieu

⁹¹ Cf. P.V. Mengaldo, « Aspetti della lingua di Calvino », *op. cit.*, p. 268 et suiv. et G. Bonsaver, *Il mondo scritto. Forme e ideologia nella narrativa di Calvino*, *op. cit.*, p. 120.

⁹² Cf. G. Bonsaver, *op. cit.*, p. 120.

à des versifications inattendues pour un texte en prose, mais assez typiques de l'écriture calvinienne. Observons, par exemple, le passage suivant :

<p>sia pur <u>mosso</u> – giudicai io, <u>osservando tutti quei ricami fin sulla gualdrappa del destriero</u> – più dal <u>desiderio d'apparire</u> che da una vera <u>vocazione cavalleresca</u>. (507)</p>	<p>Encore qu'il fût – jugeai-je quant à moi, <u>en observant</u> toutes ces broderies jusque sur le caparaçon du destrier – poussé par le désir de paraître plutôt que par une véritable <u>vocation chevaleresque</u>. (28)</p>	<p>encore qu'il fût – jugeai-je quant à moi, à <u>observer</u> toutes ces broderies jusque sur le caparaçon du destrier – poussé par le désir de paraître plutôt que par une <u>vocation chevaleresque véritable</u>. (13)</p>
--	--	--

Les répétitions phoniques contenues dans le texte italien sont évidentes : l'itération de la dentale fricative sourde [s] (réitérée tout le long du passage), de la dentale occlusive sonore [d] (présente au milieu de l'extrait), et de la labiodentale fricative sonore [v] (revenant assez fréquemment à la fin), confèrent à cette bribe de phrase une allure très mélodique. Et l'architecture harmonique de cet extrait est davantage consolidée par la répétition du son [appa] dans les mots 'gualdrappa' et 'apparire' ainsi que par la répétition du son [ka] à la fin de l'extrait ('vocazione cavalleresca'). Les divergences entre les passages en français sont minimales : les deux constructions différentes du verbe 'observer', où les nasales présentes dans le passage thibalducien cèdent la place à des sons vocaliques, tel le [a] et le [e] et le glissement de l'adjectif 'véritable' vers la fin de la phrase qui engendre une variation sonore.

Mis à part ces changements qui ne paraissent pas régis par des raisons logiques mais plutôt par des choix purement subjectifs, nous avons découvert d'autres phrases ayant été modifiées au moment de la révision puisqu'elles contenaient un certain nombre de cacophonies, notamment dans le passage ci-dessous :

<p>alto sul bosco in mezzo al cielo era apparso San Pietro in trono tuonando: - Per costei la nostra porta è chiusa in sempiterno! (522)</p>	<p>très <u>haut au-dessus</u> du bois, au milieu du ciel, était apparu saint Pierre trônant et tonnant: -Pour celle-ci, pour l'éternité, notre porte est fermée! (68)</p>	<p>très <u>loin au-dessus</u> du bois, au milieu du ciel, était apparu saint Pierre trônant et tonnant: « À celle-ci, pour l'éternité, notre porte est fermée! »(29)</p>
--	--	---

En lisant les trois extraits à haute voix, nous nous sommes aperçue que, dans la première traduction, notre lecture butait sur un hiatus engendré par la rencontre de deux homophones, n'étant cependant ni homonymes ni homographes : l'adverbe 'haut' et la préposition 'au'. Ayant rencontré ce même obstacle phonique au moment de sa révision, l'auteur a voulu modifier la dernière version du texte français en remplaçant l'adverbe 'haut' par 'loin'. Bien évidemment, il aurait pu effacer la cacophonie en modifiant la préposition 'au' et en traduisant littéralement « sur le bois » au lieu de « au-dessus du bois ». Cependant, il n'a pas touché à la préposition 'au' parce que sa répétition crée une

anaphore, voire une véritable symétrie : « au-dessus du bois, au milieu du ciel ». Et, Calvino, qui aimait tant les parallélismes et les symétries, n'aurait pas pu laisser s'échapper une occasion telle que celle que son confrère venait de lui offrir de par sa traduction.

De la même façon, nous supposons que ce soit toujours pour des raisons d'harmonies sonores que l'écrivain a modifié l'incipit du recueil :

In mezzo a un fitto bosco, un castello dava rifugio a quanti la notte aveva sorpreso in viaggio: (503)	Au plein milieu d'un bois touffu, un château donnait refuge à tous ceux que la nuit avait surpris en chemin : (19)	Au milieu d'un bois touffu, un château offrait son refuge à tous ceux que la nuit avait surpris en chemin : (9)
--	--	--

Les textes cités sont presque identiques, à l'exception de deux écarts : l'effacement de 'plein' (qui nous semble s'inscrire dans les opérations d'allègement de la structure syntaxique) et le remplacement du verbe 'donner' par 'offrir', suivi de l'adjectif possessif 'son'. Si nous analysons cette dernière variation du point de vue phonétique, nous remarquons qu'elle paraît avoir été mise en place pour engendrer des allitérations en /s/ (son, ceux, surpris) et en /f/ (offrait, refuge) que la première version française ne contenait pas. En revenant enfin au texte source, il convient d'observer que c'étaient surtout les gémées ('mezzo', 'fitto', 'castello', 'notte', 'viaggio') qui, se répétant tout au long du passage, engendraient des effets de rythme notables. Ainsi, compte tenu des différences phonétiques entre l'italien et le français – où les gémées n'existent pas – ceux-ci ont dû être reproduits différemment.

Pour rétablir la rapidité du texte source, Calvino apporte également des modifications au tissu lexical de la transposition qu'il révisé. Parmi celles-ci, citons la transformations du mot 'aisance' en 'aise':

e ciò non solo per gli arredi preziosi, e i ceselli del vasellame, ma per la calma, e l'agio che regnava tra i commensali (503)	et cela, non seulement à cause des mobiliers précieux et des ciselures de la vaisselle, mais encore du calme et de <u>l'aisance</u> qui régnaient entre les convives (19-20)	ce à cause du mobilier précieux et des ciselures de la vaisselle, mais aussi du calme et de <u>l'aise</u> qui régnaient entre les convives (10)
---	---	--

Nous avons longuement et vainement cherché une justification sémantique à cette variation terminologique. Du moment que l'«agio» est «l'état de celui qui se trouve dans une situation commode ou avantageuse»⁹³, le vocable 'aisance', choisi par le premier médiateur, répondait parfaitement aux exigences du récit calvinien. Toutefois, l'auteur avait décidé de le remplacer par un synonyme. Et s'il l'avait fait

⁹³ **agio** (à-gio) s.m. 1. Lo stato corrispondente al godimento di una situazione comoda o vantaggiosa: *essere, trovarsi a proprio a.; puoi lavorare a tuo a., con comodo, senza fretta* (Devoto-Oli).

pour des raisons rythmiques ? Le choix d'un substantif plus court prouverait la volonté de l'écrivain de rétrécir le passage en question afin d'en alléger le développement. Cette hypothèse paraît être confirmée par les suppressions situées en début de citation, où une longue négation (« cela, non seulement à cause des mobiliers ») est raccourcie et se transforme en une affirmation plus brève (« ce à cause du mobilier »). D'autres extraits nous semblent corroborer nos théories rythmiques, par exemple les suivants :

Invito prontamente raccolto, se è vero che la carta di <i>Coppe</i> suggeriva un banchetto di nozze, (510)	Offre promptement acceptée , s'il est vrai que la carte de Coupes suggérait un repas de noces, (40)	Requête promptement satisfaite , s'il est vrai que la carte de Coupe suggérait un repas de noces, (16)
--	---	--

Oppure si fosse sentito trasportare su su, in cima all'albero, tra i rami, nella fronzuta chioma della pianta. (525)	ou encore qu'il se serait senti transporter jusque tout là-haut, à la cime de l'arbre, entre les branches, dans l'épaisse chevelure végétale.(74)	ou encore qu'il se soit senti transporter jusque tout là-haut, à la cime de l'arbre, entre les branches, dans l'épaisseur de la chevelure végétale. (32)
--	---	--

La [carta] figura che egli depose dopo confermava l'immagine delle soglie del Paradiso ma nello stesso tempo interrompeva bruscamente l'abbandono voluttuoso: (522)	La carte qu'il posa ensuite confirmait l'image du seuil du Paradis, mais, dans le même temps, elle interrompait brusquement l'abandon voluptueux : (66)	La carte qu'il posa ensuite confirmait cette image du seuil du Paradis, mais dans le même temps, elle interrompait net l'abandon voluptueux : (29)
--	--	---

Dans la première illustration, Calvino remplace le substantif 'offre' par 'requête' et le participe passé 'acceptée' par 'satisfaite'. Il est évident qu'il le fait pour des raisons sonores : avant son intervention, la phrase ne présentait aucune particularité digne d'attention. Après, elle s'enrichit d'une rime interne ('requête'/ 'satisfaite'), elle passe de huit à dix syllabes et son rythme devient à la fois plus vif et plus rapide. Dans les deux extraits qui suivent, mis à part la variation de temps verbal, c'est la fin de la phrase qui subit un changement : l'adjectif 'épaisse' se transforme en substantif ('épaisseur'). À cette modification correspond une variation dans la cadence de la conclusion de la période. La dernière version présente en effet des allitérations en /r/ et une assonance en /œ / que la précédente ne contenait pas et évite la rencontre entre le /s/ de l'adjectif 'épaisse' et le /[^]/ du mot 'chevelure'. En ce qui concerne le troisième exemple, relevons simplement un raccourcissement de l'adverbe ('brusquement' est remplacé par 'net') qui, parmi des vocables plutôt longs ('interrompait', 'abandon', 'voluptueux'), se détache par sa brièveté et par la rapidité qu'il confère à ce passage qui risquait de devenir trop lourd.

Nous pourrions poursuivre cette liste de divergences rythmiques et phoniques entre les deux versions françaises en ajoutant d'autres exemples. Toutefois, il nous semble infructueux d'étudier des passages ne présentant pas de dissemblances importantes vis-à-vis de ceux que nous venons de citer, d'autant plus que les divergences phonétiques et rythmiques entre les deux traductions ne sont que le résultat de déplacements syntaxiques, de modifications lexicales et sémantiques que l'auteur a décidé de mettre en pratique au moment de sa relecture. En effet, l'aspect le plus remarquable des traductions de J.Thibaudeau réside dans le fait que cet écrivain réussisse à reproduire les sonorités de la langue calvinienne d'une manière extrêmement fidèle. Et sa fidélité aux sons de l'italien est telle que, comme nous le verrons dans les sections qui suivent, l'aspect acoustique a parfois fini par l'emporter sur le sens, occasionnant ainsi des écarts au niveau lexical, voire des erreurs sémantiques graves.

2.2.2. Du lexique et des aspects sémantiques : de l'« exactitude » ?

2.2.2.1. Les divergences lexicales ...

Comme D. D'Oria le stipule dans son article ayant par objet l'« auto-traduction » du *Château des destins croisés*⁹⁴ :

La recherche de l'authenticité de la langue a amené Calvino à fouiller dans la langue des mots marqués par les niveaux de langue *fam.*, *pop.*, *arg.*, *vulg.* pour arriver à une langue plus vivante et dans de nombreux cas moins littéraire.⁹⁵

Et les termes s'éloignant de la langue standard sont, selon ce chercheur, encore plus nombreux dans le texte traduit que dans l'original :

dans le passage de l'italien au français on enregistre souvent un changement de niveau de langue et presque toujours de la langue commune à la langue familière/populaire/argotique⁹⁶

Étant donné que notre but est de comparer la transposition de J. Thibaudeau avec celle d'I. Calvino et en ayant fixé comme point de départ les réflexions de M. D'Oria, nous pouvons observer que c'est parfois la révision de l'auteur qui a fait évoluer le texte de départ en l'éloignant du niveau standard de la langue source. Nous l'avons découvert

⁹⁴ D. D'Oria, « Calvino traduit par Calvino », cit., pp.177-193.

⁹⁵ *Idem*, pp. 179-180.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 180.

grâce à la seule phrase de la première partie du recueil calvinien que l'exégète italien cite dans son article (les autres sont extraites de la deuxième partie, « La taverne », dont nous ne possédons malheureusement pas une version non corrigée par l'auteur) :

<p>Nello stesso tempo bisognava tener presente che la Parigi o Troia assediata nella carta <i>Il Mondo</i>, che era anche città celeste nella storia del ladro di tombe, diventava una città sotterranea nella storia d'un tale che s'era presentato con le solide, conviviali fattezze del <i>Re di Bastoni</i> (541)</p>	<p>Dans le même temps il fallait garder présent à l'esprit que Paris ou Troie en état de siège de la carte <i>Le Monde</i>, qui était aussi la cité céleste dans l'histoire du voleur de tombes, devenait une ville souterraine dans l'histoire de celui qui s'était présenté sous les traits vigoureux et bon vivants du <i>Roi de Bâtons</i> (126)</p>	<p>Dans le même temps il fallait garder présent à l'esprit que le Paris ou la Troie en état de siège du Monde, qui était aussi la cité céleste dans l'histoire du voleur de tombes, devenait une ville souterraine dans l'histoire d'un quidam qui s'était présenté sous les traits vigoureux et bon-vivants du <i>Roi de Bâton</i> (50)</p>
---	---	--

Remarquons ici l'évolution du texte français qui, d'une traduction qui n'était pas assez précise, évolue, devenant plus exact mais s'enrichit d'une connotation absente de l'original. En effet, 'un tale' et 'celui' ne comportent pas le même nombre d'implications : 'celui', pronom démonstratif, présuppose un personnage-repère bien précis, alors que 'un tale', pronom indéfini, ne présuppose rien du tout. Dans la dernière version, revue par Calvino, le nom 'quidam' remplace le pronom 'celui', ce qui fit dire à D. D'Oria :

L'emploi de *quidam* est fréquent en français, même s'il est légèrement péjoratif ou plaisant [...] ; dans notre cas c'est le sens d'un tel qui est mis en évidence puisque la phrase ne relate aucune ironie.⁹⁷

D'autres propositions montrent que cette orientation vers une langue française renvoyant à un niveau plus bas par rapport à l'italien avait parfois déjà été instaurée au moment de la transposition de 1974 et n'a pas été modifiée par la révision finale :

<p>Anche qui [però]⁹⁸ ora comincia -va una <u>sfilza di cartacce</u> in cui raccapazzarsi era un problema: (521)</p>	<p>Mais ici encore, maintenant commençait un <u>embrouillamini</u> de coups où c'était un problème que de s'y retrouver : (64)</p>	<p>Mais ici encore commençait un <u>embrouillamini</u> de coups où c'était un problème de se retrouver : (28)</p>
---	---	--

Si nous pouvons citer cet extrait parmi les exemples où la traduction s'écarte du niveau standard de la langue source, il faut ajouter que le choix du nom 'embrouillamini' (qui relève du registre familier) en tant qu'équivalent de 'sfilza' (registre standard) a été effectué par le premier médiateur et n'a pas été corrigé par Calvino dans le texte de 1976.

⁹⁷ *Idem*, p. 182.

Outre les expressions prises en compte par D. D’Oria, l’étude comparée du « Château » traduit par J. Thibaudeau et de la dernière version revue par I. Calvino permet de repérer toute une série d’unités lexicales ayant été modifiées par l’auteur au cours de sa relecture. Parmi les motivations qui ont poussé l’écrivain à intervenir sur le texte cible, relevons la nécessité d’explicitier des connotations qui, dans le texte source, étaient sous-entendues (exprimées par des termes ou des tournures phrastiques particulières) et qui, par entropie, ont fini par se perdre, ou se nuancer, au moment de la transposition. Cette hypothèse est témoinnée par des variations telles que celle qui suit, où le terme ‘sovrani’⁹⁹ a d’abord été traduit par ‘souverains’ et a ensuite été transformé en ‘suzerains’ :

un’imprevista dignità, tale da riempire di grilli la testa dell’oste e dell’ostessa, che avevano finito per credersi i sovrani d’una, corte sfarzosa. (504)	une dignité imprévue, telle qu’elle était montée à la tête de l’hôte et de l’hôtesse, qui avaient fini par se prendre pour les souverains d’une cour fastueuse. (22)	une dignité imprévue, telle qu’elle avait monté à la tête de l’hôte et de l’hôtesse, qui avaient fini par se prendre pour les suzerains d’une cour fastueuse. (10)
--	--	--

La mutation phonétique entraînée par la substitution calvinienne atteste qu’à la différence des exemples précédents, ces noms n’ont pas été modifiés pour des raisons sonores. Ils n’ont pas subi de glissement vers un registre plus familier non plus. Au contraire : le remplacement d’un nom plus neutre (‘souverain’¹⁰⁰) par un autre renvoyant au Moyen Âge (‘suzerain’¹⁰¹), permet de renforcer le contexte médiéval s’étendant comme toile de fond des récits de cette première partie du *Château des destins croisés*. Or, ce contexte a souvent été estompé par la traduction. Par exemple dans l’histoire de l’épouse damnée, où ‘guiderdone’ (p.521) a été traduit par ‘récompense’ (p.28).

Au cours de la recherche des écarts lexicaux entre les deux transpositions, nous avons pu découvrir d’autres adjectifs et substantifs, ayant été corrigés par l’auteur. La raison de ces changements correspond à une volonté de précision et d’exactitude. En commençant par les adjectifs, citons d’abord ‘suspendu’ qui a été laissé tel quel quatre fois, mais a été également remplacé par ‘attachée’ et ‘accrochée’ dans les extraits suivants :

⁹⁸ Nous avons placé entre parenthèse le terme ‘però’ parce qu’il n’est présent que dans la version la plus ancienne du recueil calvinien, celle de 1969, et il disparaît au moment de la parution de l’édition de 1973.

⁹⁹ **sovrano** (so-vrà-no) s.m., il capo di uno stato retto a monarchia; come s.f., la regina (anche come consorte del re); al pl.: i sovrani, la persona regnante insieme al coniuge o alla coniuge (Devoto-Oli).

¹⁰⁰ **souverain** N. (dér. du sens I., 2.). - 1. (V. 1283; souverain, v. 1160). Personne qui détient le pouvoir politique, l’autorité suprême. - 2. n. m. (1560; sens répandu par Montesquieu, Rousseau). Dr. La personne physique ou morale en qui réside la souveraineté. (Le Grand Robert).

¹⁰¹ **suzerain** - 1. Dans le système féodal, Seigneur qui est au-dessus de tous les autres, dans un territoire donné et dont le pouvoir sur ses inférieurs (vassaux) est reconnu par l’hommage.

rimpiansi l'ozio della Durlindana rimasta appesa a un albero e dimenticata nel <i>Sette di Spade</i> , (530)	je regrettai l'inaction de Durandal abandonnée, suspendue à un arbre et oubliée dans le <i>Sept d'Epées</i> , (96)	je regrettai l'inaction de Durandal abandonnée attachée à un arbre et oubliée dans le <i>Sept d'Epée</i> , (39)
Il cavaliere inglese prese un Asso di <i>Spade</i> , (riconobbi la Durlindana d'Orlando rimasta inoperosa appesa a un albero...) (533)	Le chevalier anglais prit un As <i>d'Epées</i> (je reconnus la Durandal de Roland abandonnée inactive, suspendue à un arbre...) (104)	Le chevalier anglais prit un As <i>d'Epée</i> (je reconnus la Durandal de Roland abandonnée inactive, accrochée à un arbre...) (41-42)

L'auteur a substitué l'adjectif en question lorsqu'il se référait à l'épée Durandal et l'a laissé tel quel quand il était attribut d'«homme» ('l'homme suspendu avait entendu...', p.15 et 'cette reine voyait un féroce brigand [...] suspendu à un instrument de torture', p. 14), de 'cité' ('notre héros parvint à une cité suspendue', p. 33) ou de 'poussière' ('Dans la poussière dorée suspendue dans l'air' p.53). Dans le texte italien, ces adjectifs ne traduisent pas tous le même mot : les deux premiers, ainsi que ceux se référant à l'homme et au brigand, sont employés en tant qu'équivalents d'«appeso», alors que la 'cité' ('città') et la 'poussière' ('pulviscolo') sont effectivement 'sospesi'.

Pour certains adjectifs, l'intervention calvinienne sert à atténuer des excès :

ecco la meschinella trasformarsi in regina da torneo (521)	voici la misérable qui se transforme en reine de tournoi (62)	voici la pauvrette qui se transforme en reine de tournoi (28)
---	--	--

À l'origine, l'attribut de l'épouse damnée (personnage principal du troisième récit du recueil contemporain) est 'meschinella'. Le médiateur, qui ne saisit pas le ton de compassion du texte source et ignore sans doute l'importance du diminutif '-ella' (dont le but est d'estomper le côté négatif du nom 'meschino'), traduit par 'misérable', un lexème qui, d'après le *Grand Robert*, « a souvent une nuance péjorative ». Par ailleurs, la traduction littérale de 'meschino' proposée par les dictionnaires bilingues est 'pauvre diable'. Or, étant donné que le terme de départ se réfère à une femme et que le syntagme français ne peut pas être employé au féminin, l'option choisie par le 'réviseur' semble la plus appropriée. Ce choix nous paraît d'autant plus convenable que les liguriens ont tendance à associer l'adjectif 'meschinello' à 'poveretto'.

I. Calvino fait preuve d'une extrême scrupulosité et d'un rigorisme sémantique au niveau adjectival dans d'autres occasions encore. Par exemple, lorsqu'il corrige l'adjectif 'perdu', qui avait été employé en tant qu'équivalent de 'smarritosi', et qu'il le remplace par 'égaré' :

Forse per lui, soldato smarritosi nel bosco, (520)	Peut-être que pour lui, soldat perdu dans le bois, (60)	Peut-être que pour lui, soldat égaré dans le bois, (26)
---	--	--

Cette substitution s'explique par le fait que les verbes 'perdre' et 'égarer' peuvent tous les deux traduire l'italien 'smarrire'. Toutefois, si le champ sémantique du premier reste trop vaste (parce qu'il recouvre des aires différentes dont la principale est celle de la privation d'un bien matériel ou moral), celui du deuxième est plus limité et a pour signification principale d'aller ou « de mettre hors du droit chemin »¹⁰². Et le même rapport existe entre 'smarrirsi' – ce verbe est utilisé par Calvino dans sa forme pronominale – et 'perdere'. Des passages ultérieurs contiennent des évolutions semblables, notamment le suivant, où le verbe 'schiudersi' avait été traduit par 'ouvrir' dans le texte ancien :

Vedemmo la foresta schiudersi malvolentieri all'avanzare del campione (528)	Nous vîmes la forêt s'ouvrir à contrecœur à mesure que le champion y avançait (90)	Nous vîmes la forêt s'écarter à contrecœur à mesure que le champion y avançait (36)
--	---	--

La même quête de la précision, amène le réviseur à transformer également des noms. Parmi ceux-ci, le verbe substantivé 'fiottare', qui subit une évolution notable :

fu come se sentissimo li vicino il fiottare d'una sorgente (509)	ce fut comme si nous avions entendu tout près le gazouillement d'une source (35)	ce fut comme si nous avions entendu tout près le gargouillement d'une source (15)
---	---	--

Bien que les deux versions françaises puissent sembler identiques, il n'en est pas ainsi. En effet, si le terme 'gazouillement' peut correspondre à la fois à un « bruit léger », au « bruit d'une voix douce et plaisante »¹⁰³, au chuchotement d'un oiseau ou bien à celui d'un ruisseau, le 'gargouillement' n'est par contre que celui de l'eau, mais de l'eau qui tombe d'une gargouille, qui descend d'un robinet ou dans un siphon d'évier. Par ce remplacement, Calvino a sans doute voulu préciser le bruit de la source qu'il décrit. Toutefois, la présence de lexème 'gargouille' dans le vocable choisi par l'auteur pourrait également faire songer à un cadre gothique...

Nonobstant ces recherches, nos tentatives de justifier les écarts entre les deux versions françaises n'ont pas toujours abouti à des explications objectives, scientifiques : dans certains cas, l'écrivain paraît tout simplement vouloir réécrire le texte français. Les remplacements suivants semblent le confirmer :

uno strato di pelle di pachiderma stava per ispessirsi sulla callosa arida Europa. (530)	un tapis de peaux de pachydermes s'épaississait sur l'Europe calleuse et aride. (96)	un tapis de peaux de pachydermes s'épaissirait sur l'Europe calleuse et desséchée . (39)
--	---	--

...*La Forza*. Nel nostro mazzo di | ...*La Force*. Dans notre jeu de | ...*La Force*. Dans notre jeu de

¹⁰² *Le Grand Robert*, voix « égarer ».

¹⁰³ *Idem*, voix « gazouillement » et « gazouiller ».

tarocchi questo arcano era rappresentato da un energumeno armato, [...] la clava mulinata in aria, e la violenza con cui stendeva al suolo un leone (508)	tarots cet arcano était représenté par un énergumène armé, [...] la massue brandie en l'air avec des moulinets , et la violence avec laquelle il étendait au sol un lion (34)	tarots cet arcano était représenté par un énergumène armé, [...] une masse brandie en l'air, et la violence avec laquelle il étendait au sol un lion (14)
--	---	--

Mis à part la conjugaison de 's'épaissir' qui n'avait pas été transposée convenablement et est donc corrigée par le réviseur, le premier exemple témoigne de l'évolution de l'adjectif 'arido'. Ce terme avait été traduit littéralement par J.Thibaudeau, mais l'auteur l'a remplacé par 'dessechée' (équivalent de l'italien 'essiccato', 'inaridito') sans aucune raison apparente. De la même manière, il a remplacé le mot 'massue', utilisé par le médiateur et équivalent parfait de 'clava', par 'masse', un lexème moins spécifique et moins précis. Serait-il pour cette raison que l'auteur a modifié ce nom ? Nous ne pourrions pas l'affirmer avec certitude. Quoi que l'on pense, ces deux dernier choix, attestent la réécriture que Calvino a parfois imposée à son texte français, une réécriture davantage encore évidente lorsqu'on passe à l'observation des transgressions sémantiques opposant les deux versions du « Château ».

2.2.2.2. ...et les transgressions sémantiques : inconscientes ou intentionnelles ?

Dans la catégorie des transgressions sémantiques, nous placerons toutes ces erreurs, faux-sens ou contresens, qui séparent la première version française du recueil calvinien de la deuxième. Si certains de ces écarts avaient été indiqués par D. D'Oria dans l'article intitulé « Calvino traduit par Calvino »¹⁰⁴, certains autres, qui n'avaient pas été relevés par le critique mais ont toutefois été corrigés par la maison d'édition, d'autres encore – n'ayant pas été relevés par le chercheur – ont été ajoutés par l'auteur.

Parmi les contresens relevés par l'exégète calvinien, citons le terme 'principe', traduit par assonance par J. Thibaudeau qui, inconscient de la vraie signification de ce nom, le transforme en 'principe' :

E questa carta era <i>Il Diavolo</i> , cioè egli aveva riconosciuto nel ciarlatano il vecchio principe d'ogni mescolanza e ambiguità (516)	et cette carte était <i>Le Diable</i> , c'est-à-dire qu'il avait reconnu en la personne du charlatan le vieux principe de tout mélange et de toute ambiguité (58)	et cette carte était <i>Le Diable</i> , c'est-à-dire qu'il avait reconnu en la personne du charlatan le vieux prince de tout mélange et de toute ambiguité (24)
---	--	--

¹⁰⁴ D. D'Oria, « Calvino traduit par Calvino », *op. cit.*

Comme la révision le prouve, ce terme aurait dû être traduit par ‘prince’. À ce propos, relevons les propos de D. D’Oria. Pour l’exégète, cette erreur relèverait plutôt de la volonté de l’auteur de s’auto-traduire :

Principe signifie « capo riconosciuto » (Dev.), tandis que *principe* signifie « cause agissante d’une chose » (P.R.); dans les deux cas, la substance sémantique est la même, puisqu’il est question de quelque chose qui agit et qui est proposé à la production de tout mélange et de toute ambiguïté.¹⁰⁵

Toutefois, Calvino – qui était opposé à ce qu’on lui attribue la transposition de son ouvrage – déclare qu’il n’est pas responsable de cette altération sémantique dans sa lettre de réponse au chercheur, dans laquelle il la qualifie comme une « grossa svista del traduttore [...] sfuggita sia alla revisione di FW sia alla mia lettura » [une grosse méprise du traducteur ayant échappé à la révision de FW et à ma lecture]¹⁰⁶

Nonobstant son opposition à l’étiquette de « traducteur de lui-même », l’auteur apprécie la recherche du linguiste parce qu’elle lui permet de relever d’autres erreurs, notamment des « coquilles »¹⁰⁷. En voici une, contenue dans la première partie du recueil. L’adjectif ‘courroucé’ (traduction de l’italien ‘adirato’) est transformé en ‘couronné’ :

e il nostro eroe s’inginocchiò ai piedi dell’ adirato Pontefice, in segno di obbedienza. - Quel Papa ero io! – sembrò esclamare un altro convitato (542)	et notre héros s’agenouilla aux pieds du Pontife couronné , en signe d’obéissance. « Quel Pape j’étais, moi !» (132)	Notre héros s’agenouilla aux pieds du Pontife courroucé , en signe d’obéissance. Ce Pape c’était, moi! (51)
--	---	---

Or, encore une fois, l’attribution de cette variation à Calvino, amène le critique à essayer de la justifier. Ses observations à ce sujet valent la peine d’être mentionnées :

Peut-être Calvino a-t-il voulu éviter le changement de catégorie grammaticale en traduisant *adirato* par *en colère*, ou, au-delà de cette interprétation grammaticale, on peut considérer l’*ira* et la *couronne* comme les deux qualités-symboles du Pontife devant lesquelles il faut s’agenouiller.¹⁰⁸

C’est dommage que ces remarques soient démenties par l’écrivain qui banalise la substitution en la qualifiant de une coquille, parce que cette « trouvaille » nous paraît mériter plus d’attention. Il se pourrait effectivement que ce raisonnement inconscient ait poussé J.Thibaudeau à commettre l’erreur en question... Étant donné qu’il nous est difficile – voire impossible – de le découvrir (trop de temps s’étant écoulé depuis la première traduction, le médiateur ne se souvient certainement pas de ce qu’il a écrit et

¹⁰⁵ *Idem*, p.189.

¹⁰⁶ I. Calvino, I. Calvino, *Lettere 1940-1985, op. cit.*, p.1443 [la traduction est de nous].

¹⁰⁷ *Idem*.

¹⁰⁸ D. D’Oria, « Calvino traduit par Calvino », *op. cit.*, p. 189.

de la raison de ce choix), nous nous contenterons d'avoir soulevé le problème. D'autant plus qu'en comparant les deux traductions avec l'article de D. D'Oria, nous avons découvert des erreurs n'ayant pas été relevés par le chercheur parce qu'elles avaient été corrigées avant la publication du *Château* par les éditions du Seuil. La première est contenue dans le passage cité, où, par une méprise du traducteur, le démonstratif 'ce' se transforme en un adjectif interrogatif ('quel') en faisant varier complètement le sens final de la phrase. En effet, si dans la phrase rétablie par Calvino, le pape dévoile son identité, dans le texte thibalducien, il se rappelle (avec un certain regret) de son importance, de sa puissance.

Les fautes corrigées au moment de la révision sont nombreuses. Tâchons d'en mettre en lumière quelques autres :

ecco che Orlando era disceso giù nel cuore caotico delle cose, al centro del quadrato dei tarocchi e del mondo, al punto d'intersezione di tutti gli ordini possibili. (530)	voici que Roland était descendu jusqu'au cœur chaotique des choses au centre du tableau des tarots et du monde, au point de rencontre de tous les ordres imaginables. (98)	voici que Roland était descendu jusqu'au cœur chaotique des choses au centre du carré des tarots et du monde, au point de recroisement de tous les ordres composables . (39)
Sono di solito i Grandi della Terra a venir sepolti insieme agli attributi del loro comando, corone d'oro, anelli, scettri, vesti di lamine splendenti. (524)	Ce sont habituellement les Grands de la Terre qui sont enterrés avec les attributs de leur règne, couronnes d'or, anneaux, sceptres, et revêtus de métal brillant . (72)	Ce sont habituellement les Grands de la Terre qui sont enterrés au milieu des attributs de leur règne, couronnes d'or, anneaux, sceptres, vêtements plaqués d'argent . (31-32)
E subito i nostri occhi furono come accecati dal polverone delle battaglie, udimmo il suono delle trombe, (525)	Et aussitôt nos oreilles furent comme bouchées par les nuages de poussière des batailles: nous entendîmes le son des trompettes, (86)	Et aussitôt nos yeux furent comme aveuglés par le nuage de poussière des batailles, nous entendions le son des trompes , (35)

Les trois extraits cités témoignent du fait que, parfois, le traducteur n'a pas bien saisi le texte source et a, par conséquent, mal traduit. Dans le premier passage, le mot 'quadrato' est confondu avec 'quadro'. Ainsi, la traduction que J. Thibaudeau en donne est 'tableau'. En ce qui concerne la phrase suivante, le substantif 'vesti' a été pris pour le participe passé du verbe 'vestire' et a donc été transposé par 'revêtus'. Le cas de la dernière période est beaucoup plus surprenant : ici le médiateur a compris qu'il s'agissait d'oreilles au lieu des yeux ! Ce contresens nous semble trop grave pour avoir été causé par une mauvaise compréhension du texte. S'agirait-il d'une distraction ? Nous hésitons à prendre position, surtout parce que même le verbe a été modifié. D'autre part, nous n'osons formuler l'hypothèse d'une réécriture de la part du traducteur...

La recherche que nous avons pu mener nous a également permis de découvrir quelques faux-sens restés (ou ajoutés !) après la correction de l'auteur-réviseur, dont les suivants :

La carta che fu posata poi, <i>Il Cavaliere di Spade</i> , annunciava [...] un imprevisto (510)	La carte qui ensuite fut posée, le <i>Cavalier d'Épées</i> , annonçait, survenant en tenue de guerre, un événement imprévu (40)	La carte qui ensuite fut posée, le <i>Cavalier d'Épée</i> , annonçait [...] un personnage imprévu (16)
Poi sarebbe toccato al lionfante , all'otorinoceronte e al cavallo-del-fiume ossia ippopotamo: (530)	Puis il avait dû s'attaquer à l'éléphant , au rhinocéros et au cheval-des-fleuves autrement dit à l'hippopotame: (96)	Ensuite il s'attaquerait à l'oliphant , à l'otorhinocéros et au cheval-des-fleuves autrement dit à l'hippopotame: (38)

La première de ces altérations du texte-cible présente une modification apportée par l'écrivain. Cette variation (l'« événement imprévu » qui se transforme en « personnage imprévu ») atteste que la relecture de Calvino ne s'est pas bornée à une simple révision : l'auteur a parfois réécrit le texte français, même lorsque le traducteur avait proposé une traduction fidèle à l'œuvre originale. Le dernier extrait subit le même sort, sauf qu'ici l'auteur s'autorise à modifier sa version d'une manière plus radicale, en transformant un animal, le « lionfante » dans le cor de Roland l'« oliphant » ! Il est certain que cette modification – qui intervient à l'intérieur de l'histoire de Roland, ajoute un accent supplémentaire et insiste sur les aventures du chevalier médiéval tant apprécié par Calvino.

Toutes ces variations, altérations et corrections apportées par l'auteur du *Château* nous renvoient à une problématique plus ample, à sa conception en matière de traduction et à son rapport avec ses traducteurs français, notamment avec J.Thibaudeau qui, après avoir jeté un œil au texte revu par l'auteur, ne voulut plus signer la transposition ...

2.3. LA (RE)TRADUCTION EN QUESTION

2.3.1. Calvino traduit par Calvino ?

2.3.1.1. Les réviseurs, le traducteur et les événements à l'origine du quiproquo

En ouverture de ce deuxième chapitre, nous avons annoncé que le « Château », première partie du *Château des destins croisés* mais avant tout noyau originaire de ce

recueil, avait connu deux traductions, l'une en 1974 et l'autre en 1976. La première de ces deux étapes fut celle qui vit paraître, en 1974, le volume des *Tarots*.

Traduit par Jean Thibaudeau, ce premier volet du recueil contemporain parut en France cinq ans après la publication de l'original (1969) auprès de la même maison d'édition qui avait publié l'ouvrage en Italie : Franco Maria Ricci. Cet éditeur, présent dans les deux pays, se consacra donc non seulement à la composition et à la diffusion des *Tarocchi*, mais également à la traduction du texte en langue française. Dans les deux cas, le livre fut publié dans la même édition, illustrée par des reproductions en fac-similé des tarots de Visconti (cf. § 2.1.1.).

Lorsque Calvino eut terminé la rédaction de la deuxième section, « La Taverna dei destini incrociati », et que le recueil italien fut composé et publié par les éditions Einaudi, la maison d'édition Seuil obtint les droits pour la traduction de ce livre en France. La transposition du texte dans son intégrité fut, encore une fois, confiée à J.Thibaudeau. À cette occasion, au moment de la révision effectuée comme pour tous les autres livres édités au Seuil par F. Wahl et I. Calvino, quelque chose ne fonctionna pas... Mais comme nous touchons ici à un sujet délicat, il nous paraît opportun de laisser la parole aux intéressés, notamment au traducteur qui, dans un courrier daté du mois d'août 1997, aurait dû répondre à des questions ponctuelles que nous lui avons posées à propos de celle que nous croyions être 'sa' traduction de l'ouvrage, nous avait écrit :

Wahl ayant de lui-même corrigé les 20 ou 30 premières pages du Château à chaque mot ou presque (le plus souvent, me sembla-t-il en dépit du bon sens), j'ai voulu retirer ma signature. Nous avons transigé : je signais, mais avec la caution de l'auteur. Je ne sais pas ce qui s'est passé ensuite entre Wahl et Calvino. Dans tous les cas, je ne suis pas le traducteur du Château.¹⁰⁹

Inutile de dire à quel point cette déclaration de J. Thibaudeau nous choqua. À l'époque, nous souhaitions analyser sa traduction du *Château* et les interrogations que nous avons soulevées étaient d'ordre traductologique. Nous ne nous attendions donc évidemment pas à une telle réponse. Cependant, loin de renoncer à nos recherches, nous voulions tâcher de comprendre le motif de cette réponse. D'après le traducteur, ce qui avait dû arriver à sa transposition était – ou du moins paraissait – simple : F. Wahl, responsable des traductions des ouvrages italiens pour les éditions du Seuil, avait modifié le *Château*, en réécrivant « en dépit du bon sens » les 20 ou 30 premières pages du recueil. Ce serait pour cette raison que le traducteur aurait refusé de signer la traduction.

¹⁰⁹ Cf. Annexes, p. 595.

Ne pouvant pas interroger Calvino à ce sujet, et compte tenu du poids que F.Wahl paraissait avoir eu dans cette ‘affaire’, notre réaction immédiate fut d’envoyer un courrier à ce dernier pour le questionner sur les événements qui avaient accompagné la traduction mais surtout sur sa position vis-à-vis de l’ouvrage traduit. M. Wahl nous avait promptement répondu par une lettre qui figure en annexe¹¹⁰. Il nous a écrit qu’il avait toujours relu les textes avec Calvino et parfois aussi revu plus profondément les traductions avec les traducteurs «quand quelque chose du ‘ton’ calvinien, si singulier y faisait défaut»¹¹¹. Au sujet de la présence de sa signature (que nous avons posée puisque son nom figurait à côté de celui de Danièle Sallenave sur la couverture de *Si par une nuit d’hiver un voyageur*, traduction que nous avons analysée dans notre mémoire de maîtrise), il avait écrit :

L’apparition de mon nom ou pas est tout à fait contingente: elle a surgi quand le traducteur lui-même estimait qu’il (ou elle) me le devait.¹¹²

Mais si F. Wahl a revu l’ensemble des traductions calviniennes parues au Seuil, il avait sans doute déjà travaillé à la révision d’autres livres traduits par J. Thibaudeau, notamment *Cosmicomics* (Seuil, 1968), *Temps zéro* (Seuil, 1970) et *Les Villes invisibles* (Seuil, 1974). Pourquoi donc le problème de la révision ne se posait-il qu’à ce moment précis et pour cette traduction en particulier ? Et pourquoi était-ce l’auteur qui avait signé si, comme le texte de *Si par une nuit...* l’atteste, F. Wahl aurait pu le faire à sa place?

La réponse à nos questions ne tarda pas à se manifester, à l’intérieur d’un article de D.D’Oria, publié dans la revue *Lectures* en 1980¹¹³, ayant par objet l’étude de la traduction du *Château des destins croisés*. Le chercheur, qui a travaillé à son étude dans les années 1976-1980, a pu interroger Calvino. Dans une lettre datant de décembre 1976, l’écrivain lui avait révélé :

per il *Castello* il traduttore Jean Thibaudeau non era presente mentre F.Wahl e io rivedevamo la traduzione. Vista la traduzione corretta, Thibaudeau non voleva firmarla.

[pour le *Castello* le traducteur J.T. n’était pas présent lorsque F.W. et moi révisions la traduction. Une fois qu’il avait vu la traduction corrigée, T. ne voulait pas la signer]¹¹⁴

Et l’auteur du *Castello* de continuer sa missive en expliquant les raisons pour lesquelles J.Thibaudeau refusait de signer la traduction que Calvino et Wahl avaient revue :

¹¹⁰ *Idem*, p. 598.

¹¹¹ *Ibid.*.

¹¹² *Ibid.*.

¹¹³ D. D’Oria, *op. cit.*, pp.177-193.

Oltre a non accettare molte delle correzioni si opponeva a che io avessi – in qualche punto dove F. Wahl trovava che una traduzione letterale non suonava bene in francese – acconsentito a fare delle piccole varianti rispetto all'originale.

[Non seulement il n'acceptait pas beaucoup des corrections mais il contestait le fait que j'aie – là où F. trouvait que la traduction littérale ne sonnait pas en français – accepté d'apporter quelques petites variantes par rapport à l'original.]¹¹⁵

Le traducteur contestait donc également les variations apportées par Calvino et il s'opposait à ce que l'on mît son nom sur le texte français. Les propos de l'écrivain italien nous apprennent que, d'une part, J. Thibaudeau critiquait les corrections calviniennes puisqu'elles ne lui paraissaient pas nécessaires et, d'autre part, il ne voulait pas signer un texte qui, ayant été modifié par l'auteur, engendrait une traduction qui se détachait de l'original. Compte tenu de l'importance que l'on accorde aujourd'hui à la traduction, les soucis du traducteur nous paraissent justifiés. Toutefois, comme nous avons eu l'occasion de le remarquer dans la section précédente de ce deuxième chapitre, sa transposition n'était pas 'excellente'.

Dans une lettre ultérieure, que Calvino envoya à D. D'Oria (en décembre 1980), nous retrouvons le motif précis de *l'incidente*¹¹⁶ entre I. Calvino, F. Wahl et J. Thibaudeau. Voici l'extrait expliquant l'affaire dans le détail :

All'inizio della *Taverna* si parla di «grembiale delle zingare»; FW [François Wahl] trovò che in francese suonava male e decidemmo di cambiare la frase, non ricordo come. J.T. [Jean Thibaudeau], che non era presente, s'arrabbiò molto e disse che questo lo squalificava come traduttore, e pretese che io controfirmassi la traduzione (FW disse che lui non poteva firmare una traduzione essendo dirigente de Seuil) se no non la firmava lui.

[Au début de la *Taverne* on parle de «tablier des bohémiennes»; F.W. trouva que ça sonnait mal en français et nous décidâmes de changer la phrase, je ne sais plus comment. J.T. qui n'était pas là s'énerma et dit que cela le discréditait comme traducteur, et il prétendit que je contresigne la traduction (FW dit qu'il ne pouvait pas signer une traduction étant dirigeant du Seuil). Autrement il n'aurait pas signé.]¹¹⁷

Au-delà des modifications apportées aux vingt premières pages, ce fut donc un passage en particulier, situé dans la deuxième partie du *Château*, intitulée « La taverna dei destini incrociati », qui poussa J. Thibaudeau à désavouer définitivement la paternité de la traduction. Le voici :

Meno male che ci sono queste carte, qua sul tavolo, un mazzo di tarocchi, di quelli più comuni, marsigliesi, come li chiamano, detti anche bergamaschi,	Heureusement qu'il y a ces cartes, sur la table, c'est un jeu de tarots, des plus communs, ceux qu'on dit de Marseille ou encore de Bergame, ou de Naples, ou
---	---

¹¹⁴ *Idem*, p.178 [notre traduction].

¹¹⁵ *Ibid.* [notre traduction].

¹¹⁶ I. Calvino, *Lettere 1940-1985, op. cit.*, p. 1443.

¹¹⁷ *Idem* [notre traduction].

oppure napoletani, piemontesi, chiamateli come volete, se non sono gli stessi, s'assomigliano, nelle osterie dei paesi, *nel grembiule delle zingare*, disegni a linee marcate, grossolane, però con dettagli che non ci s'aspetterebbe, ... (p. 550)

Piémontais, comme vous voudrez, si ce ne sont pas toujours les mêmes il se ressemblent dans les auberges de campagne ou *les bivouacs de bohémiennes* : dessins aux lignes appuyées, grossières, avec pourtant des détails auxquels on ne s'attendrait pas, ... (p. 60)

La phrase est traduite littéralement sauf pour le vocable 'grembiule' (équivalent de 'tablier') qui devient 'bivouacs' (traduction de l'italien 'bivacco') dans le texte revu par l'auteur et par F. Wahl. Pour ce mot en particulier, mais sans doute aussi pour un certain nombre d'autres corrections que Calvino apporta au texte français, le traducteur qui se sentait « discrédité » par les modifications effectuées en son absence, demanda que l'auteur contresigne la traduction du *Château*. Toutefois, mis à part quelques changements, la version du traducteur était presque identique à celle de Calvino. Ainsi, ne pouvant pas retirer sa signature et n'étant pas d'accord avec les révisions apportées par l'écrivain, J. Thibaudeau exigea la présence du nom de l'auteur-réviseur à côté du sien, comme justification à ces variations. Un point a peut-être été négligé par Calvino au moment où il écrivit sa lettre de réponse à D. D'Oria, c'est que J. Thibaudeau ne voulait pas être considéré comme le traducteur du *Château* (cf. supra : « Dans tous les cas, je ne suis pas le traducteur du *Château*. »¹¹⁸). Les causes qui ont poussé le premier médiateur du texte à ne pas le signer sont donc multiples : d'une part, il n'avait pas apprécié l'intervention de l'auteur, d'autre part, après une vingtaine d'années, il a fini par reconnaître que sa traduction était peut-être à revoir :

...j'ai traduit les *Tarots* et la traduction est mauvaise. J'en avais marre. Je crois que ça tient à une inadéquation. Le texte des *Tarots* est très beau ...¹¹⁹

C'est donc peut-être également pour cette raison qu'il a voulu retirer sa signature après la révision de Calvino. Et c'est peut-être là qu'il faut chercher le motif pour lequel un chercheur comme D. D'Oria a pu formuler l'hypothèse d'une auto-traduction¹²⁰ de la part de l'auteur italien : la traduction de J. Thibaudeau n'étant pas bonne, Calvino aurait pu l'avoir refaite du début à la fin.

Bien qu'elle soit intéressante, cette supposition reste peu probable et elle a été invalidée par Calvino lui-même à plusieurs reprises.

¹¹⁸ Cf. Annexes, p. 595.

¹¹⁹ *Idem*, p.523.

2.3.1.2. L'article de D. D'Oria et les répliques de Calvino

Comme nous l'avons annoncé au début du présent chapitre¹²¹, D. D'Oria faisait remarquer, dans son article intitulé « Calvino traduit par Calvino » paru dans la revue *Lectures* au cours de l'année 1980, que la version française du *Castello* calvinien représentait un exemple d'auto-traduction. D'après ce chercheur, l'auteur devait être considéré comme le vrai traducteur de son texte :

Bien que Calvino n'ait pas directement traduit *Il Castello*, et qu'il ne soit intervenu ensuite que comme « réviseur » (1976) de la traduction faite par Jean Thibaudeau pour les éditions du Seuil, nous pouvons le considérer comme le traducteur réel de son texte.¹²²

Le travail de Calvino ne s'étant nullement borné à une simple révision du texte, mais celui-ci s'étant transformé en une réécriture de certains passages (ceux où, comme F. Wahl nous l'a écrit, « quelque chose du 'ton' calvinien faisait défaut »¹²³), la traduction serait devenue, au même droit que le texte de départ, un produit de l'auteur. C'est du moins ce que D. D'Oria déclare dans son article, avant de commencer l'analyse (sémantique et lexicale) de celle qu'il considère comme la traduction 'calvinienne' :

Ce travail ayant dépassé la simple révision, est devenu réécriture. L'interprétation, pratique essentielle de toute traduction a atteint son plus haut degré en raison de la présence de l'auteur. D'une part, elle n'a pas posé les problèmes habituels (réponse/ explication immédiate), et d'autre part elle a donné à l'auteur l'occasion de réfléchir, de « s'expliquer à lui-même » sur son premier texte. L'auto-traduction est devenue auto-interprétation, vérification de la pratique traduisante.¹²⁴

Nonobstant l'exactitude du raisonnement effectué par le critique, ses affirmations nous paraissent s'éloigner quelque peu de la réalité des faits, témoignée par la comparaison entre la traduction thibalducienne et le texte revu par l'écrivain et répétée par Calvino à plusieurs reprises. Citons en premier lieu la lettre qu'il envoya à l'auteur de l'article en question au cours de l'année 1976, pendant que D. D'Oria conduisait ses recherches :

Quanto al « traduttore di se stesso », non posso dire che nella traduzione del *Castello* ci sia più collaborazione mia che nelle altre traduzioni francesi dei miei libri. Di solito la traduzione del traduttore, una volta finita, viene rivista e talora rifatta attraverso la collaborazione e discussione di tre persone : François Wahl delle edizioni Seuil, il traduttore e io.

¹²⁰ D. D'Oria, *op. cit.* pp.177-178.

¹²¹ Cf. présentation du § 2.

¹²² D. D'Oria, *op. cit.*, p. 177.

¹²³ Cf. *supra*.

¹²⁴ D. D'Oria, *op. cit.*, p. 178.

[Quant au « traducteur de soi-même », je ne peux pas dire que dans la traduction du *Castello* il y ait davantage de collaboration de ma part que dans le cas des autres traductions françaises de mes livres. D'habitude, la traduction du traducteur achevée est revue et parfois refaite grâce à la collaboration et discussion de trois personnes : F.W des éditions Seuil, le traducteur et moi]¹²⁵

Il est vrai que, dans ce cas, l'absence du traducteur au moment de la relecture pourrait laisser imaginer une réécriture totale de la part de l'écrivain, mais, comme il l'affirme lui-même, son intervention s'est arrêtée à la révision du texte et à la correction de certains passages peu clairs ou mal traduits. Et Calvino d'insister sur cet aspect, même après la publication de l'article (1980), en ajoutant que son activité de traducteur ne se limitait qu'aux textes qu'il avait lui-même transposés vers l'italien. Voici un extrait de la lettre qu'il envoya à D. D'Oria à la suite de la publication de l'article de ce dernier :

Il suo testo è ricco d'osservazioni molto fini e penso che farà piacere sia al traduttore che al revisore, anche se Lei (nonostante la mia messa in guardia) continua ad attribuire i meriti (e le colpe) a me, che sono stato solo un controllore piuttosto distratto, come del resto il suo esame prova./ Invece molto m'avrebbe fatto piacere una sua analisi della mia traduzione in italiano (le uniche che sono in grado di fare) dei *Fleurs bleues* di Queneau, dove il contributo di invenzione ex-novo è molto.

[Votre texte est riche en observations très fines et je pense qu'il sera apprécié à la fois par le traducteur et le réviseur, même si (nonobstant ma mise en garde) vous continuez à attribuer les mérites (et les fautes) à moi, qui n'ai été qu'un contrôleur assez distrait, comme par ailleurs votre étude le prouve./Par contre j'aurais bien aimé que vous analysiez ma traduction en italien (les seules que je sois capable de faire) des *F.b.* de Queneau, où la contribution d'invention ex-novo est importante.]¹²⁶

Il est évident que Calvino ne tenait nullement à ce qu'on lui attribue le mérite d'avoir transposé ses propres ouvrages en français – ni qu'on lui attribue des fautes de traduction commises par d'autres. Au contraire, comme il le stipulait, il aurait préféré qu'on analyse ses véritables travaux de traduction du français vers l'italien, ceux dont il était le vrai 'responsable', en particulier les *Fiori blu* de R. Queneau¹²⁷.

Nous avons pu retrouver une dernière réponse indirecte à l'article de M. D'Oria dans un entretien réalisé par Paul Fournel, paru dans *Le Magazine littéraire* quelques mois avant la mort de l'écrivain, au mois de juin 1985¹²⁸. Calvino expliquait au journaliste qui l'interviewait la raison pour laquelle il ne traduisait pas ses propres ouvrages vers les langues qu'il connaissait, et notamment vers le français. À la question « l'idée vous est-elle venue de vous traduire vous-même ? », Calvino répondit :

¹²⁵ *Idem*, p. 177.

¹²⁶ I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, op. cit., p. 1443 [notre traduction].

¹²⁷ R. Queneau, *I fiori blu*, trad. d'Italo Calvino, éd. Einaudi, coll. « Scrittori tradotti da scrittori », 1967

¹²⁸ P. Fournel, « Italo Calvino : cahiers d'exercice », op. cit., pp. 84-89

Je ne peux pas le faire. Je finirais par appauvrir ma pensée. Mes traductions seraient moins bonnes que celles d'un bon traducteur. Ce qui compte, c'est le rapport névrotique qu'on a avec le langage, et je ne peux l'avoir qu'avec la langue italienne.¹²⁹

Une fois encore, l'écrivain soulignait le fait qu'il ne pouvait traduire ses œuvres seul. Nonobstant sa connaissance de ses propres écrits et de certaines langues étrangères, ses traductions n'auraient pas été à la hauteur de celles d'un bon traducteur. Ce qui est particulièrement intéressant ici, c'est que de la voix de l'auteur du *Castello*, nous apprenons que, pour bien écrire dans une langue, il faut avoir un rapport névrotique avec celle-ci. Il en résulte qu'à toute variation de langue doit correspondre une variation au niveau de l'émetteur du message afin que, chaque fois, ce rapport névrotique avec la langue puisse être effectif. Un corollaire accompagne cette réflexion : même si Calvino connaissait très bien le français, cette langue demeurait pour lui 'étrangère', inhabituelle, 'inconnue'. Au point que même l'écriture en français lui était pratiquement impossible, sauf pour quelques articles :

j'ai répondu en français à l'enquête récente de Libération ' Pourquoi écrivez-vous ?' Je suis en train de préparer des conférences pour les États-Unis directement en anglais. Mais je ne pourrais pas écrire mes livres dans une autre langue que la mienne. En fait, j'ai des difficultés de parole et je parle mal dans toutes les langues. Je bafouille même dans la mienne, et écrire pour moi c'est d'abord bafouiller, raturer, avancer par tentatives. C'est une bataille avec la langue, où je dois connaître parfaitement l'étendue des forces de l'ennemi, la saisir d'un seul regard et ça je ne peux le faire qu'avec l'italien.¹³⁰

Pour l'écrivain italien, l'altérité du français, en particulier les différences entre sa langue maternelle et la langue dite 'étrangère', était une barrière pour l'écriture immédiate – dans le sens de « sans médiations » – dans cette langue, parce qu'il ne connaissait pas « l'étendue des forces de l'ennemi ». Les mots de Calvino, prononcés à la fin de sa carrière, nous donnent la possibilité de percevoir la réalité des faits d'un point de vue qui est chronologiquement postérieur à l'activité de réviseur de Calvino. Pour cette raison, toute réponse sur son activité de traducteur peut, hélas, être considérée comme définitive.

Bien qu'il ne se soit pas traduit lui-même, l'auteur ligurien a toutefois eu un rapport étroit avec la traduction. Pour les langues qu'il connaissait – c'est-à-dire le français, l'anglais et l'espagnol – la relecture des épreuves traduites était une *conditio sine qua non* qui précédait la publication des livres. Lors de son entretien avec Paul Fournel, Calvino avait déclaré qu'il discutait toujours avec ses traducteurs à propos de leurs transpositions, et la correspondance calvinienne est riche de lettres qui le prouvent.

¹²⁹ *Idem*, p. 89.

Par ailleurs, l'écrivain I. Calvino a également traduit les travaux de certains confrères, et il a réfléchi sur la pratique de la transposition d'une langue dans une autre.

2.3.2. *Calvino et la traduction*

S'il est inutile de dire qu'un écrivain aussi cosmopolite que Calvino fut très lié à la traduction, il sera quand même utile de souligner la manière dont cet auteur s'approcha du monde multiforme et changeant – un monde en quelque sorte bifront ou biface (tel Janus, le dieu qui veillait aux *passages*) – de la transposition. En effet, le créateur du *Château* eut un rôle clé au moment de la transposition d'un certain nombre de ses propres ouvrages qui furent très souvent soumis à sa révision avant d'être publiés dans des pays tels que l'Angleterre, l'Espagne ou la France.

À cause de son rôle de responsable éditorial chez Einaudi, Calvino eut également la possibilité de réfléchir à la traduction des ouvrages de ses confrères étrangers en italien. Pendant les années passées à la « maison » Einaudi, l'écrivain put juger des œuvres de ses contemporains qu'il décidait de faire traduire (ou de ne pas faire traduire) en italien. Il dut corriger bon nombre de traductions en les relisant tout simplement, en les rectifiant complètement, ou en décidant de changer de traducteur lorsque le travail était jugé insuffisant. C'est sans doute cette activité attentive et scrupuleuse de réviseur qui poussa enfin Calvino à traduire lui-même certains ouvrages étrangers en Italien, notamment deux des œuvres les plus importantes de son confère *oulipien*, R. Queneau.

Mais avant de nous occuper des traductions de Calvino proprement dites, tentons d'analyser le rôle que cet écrivain eut dans la transposition de ses ouvrages et, surtout, la manière dont il se comporta avec ses traducteurs.

2.3.2.1. *Calvino, ses traducteurs français et leurs traductions*

Comme Primo Levi l'observait, d'une manière assez ironique, dans son article intitulé « Tradurre ed essere tradotti »¹³¹, lorsqu'un auteur lit les traductions de ses propres ouvrages en une langue qu'il connaît et qu'il a donc affaire à des traducteurs qui

¹³⁰ *Ibidem.*

¹³¹ P. Levi, « Tradurre ed essere tradotti », in P. Levi, *L'altrui mestiere*, éd. Einaudi 1990, pp. 691-696

transposent ses textes vers des langages qui lui sont familiers, il peut réagir de plusieurs manières différentes :

L'autore che trova davanti a sé una sua pagina tradotta in una lingua che conosce si sente volta a volta, o a un tempo, lusingato, tradito, nobilitato, radiografato, castrato, piallato, stuprato, adornato, ucciso. È raro che resti indifferente nei confronti del traduttore, conosciuto o sconosciuto, che ha cacciato naso e dita nelle sue viscere: gli manderebbe volentieri, volta a volta o a un tempo, il suo cuore debitamente imballato, un assegno, una corona di lauro o i padrini.

[L'auteur qui voit devant lui une de ses pages traduite dans une langue qu'il connaît, se sent tantôt ou à la fois flatté, trahi, ennobli, radiographié, castré, riflé, violé, admiré, tué. Il est rare qu'il reste indifférent vis-à-vis de son traducteur, connu ou inconnu, qui a fourré son nez et ses doigts dans ses entrailles : il lui enverrait volontiers, tantôt ou à la fois, son cœur dûment empaqueté, un chèque, une couronne de laurier ou bien les *parrains*] ¹³²

Calvino aurait sans doute été d'accord avec son confrère, du moins sur ce sujet. Pour lui et en lui, les sentiments décrits par P. Levi cohabitaient. Et les traces de cette coexistence peuvent être facilement repérées dans bon nombre des écrits calviniens (lettres, essais et œuvres critiques). En effet, l'auteur du *Château* a souvent 'interagi' avec les traducteurs qui transposaient ses œuvres vers une des langues qu'il connaissait. Lui-même l'a confirmé :

Pour ces trois langues je discute avec mes traducteurs. J'ai commencé à le faire plus récemment pour l'allemand, langue que je connais peu, mais je regrette de ne pas l'avoir fait plus tôt, c'est un travail très enrichissant et je pense que l'intervention de l'auteur est décisive. Le travail de l'auteur consiste à forcer la langue, à lui faire dire quelque chose que le langage courant ne dit pas. Le traducteur doit rendre cet effort-là. La traduction ne donne souvent qu'une faible image du travail des auteurs. ¹³³

L'écrivain ligurien, qui était un homme très précis et très exigeant (d'après certains de ses traducteurs¹³⁴), commença à collaborer avec ses *médiateurs* dès les premières transpositions de ses ouvrages, et en particulier en ce qui concerne les traductions vers le français. Nous apprenons ce fait d'une lettre adressée à F. Wahl, portant la date du 14 novembre 1958, contenue dans l'un des deux volumes qui renferment la correspondance calvinienne¹³⁵: « Vedrò volentieri la traduzione di Mlle Bertrand appena sarà in bozze » [je verrai volontiers la traduction de Mlle Bertrand dès que les épreuves seront prêtes]¹³⁶. Cette missive, où l'auteur fait référence à la

¹³² Idem, p. 696 [notre trad.].

¹³³ P. Fournel, « Italo Calvino : cahiers d'exercice », *op. cit.*, p. 89.

¹³⁴ Et notamment selon W. Weaver qui le fait remarquer dans l'article intitulé « An interview and its story » (A. A. V. V. *Calvino revisited*, edited by Franco Ricci, University of Toronto Italian Studies 2, Dovehouse, Toronto, 1989, pp.17-31).

¹³⁵ Le livre en question est I. Calvino, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, éd. Einaudi, 1991.

¹³⁶ I. Calvino, *I libri degli altri*, *op. cit.*, p. 268 [notre traduction].

traduction du *Baron perché* (le deuxième ouvrage calvinien traduit en France par J.Bertrand) n'est pas la seule trace de la volonté de l'auteur de collaborer avec sa traductrice. Quelques pages plus loin (soit quelques jours plus tard), l'écrivain fit savoir à F. Wahl qu'il avait répondu aux questions de sa *médiatrice* et il renouvela son souhait de lire les épreuves de la traduction¹³⁷. Mais malheureusement, comme une lettre de février 1959 en témoigne, les épreuves ne parvinrent pas à temps pour que l'auteur pût voir s'accomplir son projet de faire paraître les traductions de cet ouvrage en même temps dans différents pays européens :

la traduzione del *Barone rampante* non è arrivata. È ormai sicuro che si è persa. Mi dispiace molto di questo nuovo contrattempo che ritarderà ancora l'uscita del libro. In marzo-aprile il *Barone* esce contemporaneamente in Inghilterra, Germania, Svezia. Se fosse stato possibile uscire anche in Francia sarebbe stato un avvenimento letterario europeo. Sono molto contrariato di questo ritardo che mi porta un danno non lieve. I termini di pubblicazione secondo il nostro contratto con Seuil sono già scaduti nel novembre '58.

[la traduction du *B.r.* n'est pas arrivée. Il est désormais certain qu'elle s'est perdue. Ce nouveau contretemps qui retardera ultérieurement la sortie du livre m'ennuie beaucoup. En mars-avril le *Barone* sort en même temps en Angleterre, Allemagne, Suède. S'il avait été possible de sortir en France aussi, ç'aurait été un événement littéraire européen. Je suis très contrarié par ce retard qui est pour me cause des dommages considérables. D'après notre contrat avec Seuil, les délais de publication ont expiré en novembre 1958].¹³⁸

Si nous n'avons pas d'autres informations à propos de la révision du *Baron perché*, remarquons quand même que pour l'auteur, l'envie de relire les traductions françaises de ses ouvrages perdura. Ainsi, en 1960 Calvino collabora avec son nouveau traducteur, Pierre F. Denivelle qui était en train de transposer « L'aventure d'un poète », récit publié dans la *Revue de Paris* en novembre 1960. Voici les commentaires de l'auteur à propos de cette transposition :

La traduzione di Pierre F. Denivelle è buona, in complesso, anche se molti degli effetti di ritmo vanno persi. [La traduction de P.F.D. est bonne dans son ensemble, même si beaucoup des effets des rythmes se perdent]¹³⁹

Dans ce cas donc, l'écrivain portait un jugement sur le travail de son médiateur qui aurait travaillé consciencieusement mais aurait négligé l'aspect rythmique. Or, la rythmicité reste pour Calvino une dimension fondamentale de ses œuvres.

Même pour la traduction suivante, celle du *Cavaliere inesistente*, Calvino continua de collaborer avec F. Wahl. Cette fois-ci, il lui écrivit pour que le responsable de Seuil modifie

¹³⁷ *Idem*, p. 279.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 299 [notre traduction].

¹³⁹ Cf. la lettre à F. Wahl datant de décembre 1960 dans I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, par L. Baranelli, introduction de C. Milanini, éd. Mondadori, coll. "I Meridiani", sept. 2000, p.669 [notre traduction].

le titre qu'il avait choisi pour la nouvelle. La lettre qu'il envoya à ce dernier, rédigée en français, date de juin 1961. Citons l'extrait qui nous intéresse :

J'ai vu que mon livre est annoncé comme *Le chevalier irréel*. Cet irréel je ne l'aime pas du tout. Je ne l'aime pas comme goût (c'est un mot qui me suggère un climat littéraire tout à fait différent) ni comme sens. Je ne dis jamais que le chevalier est irréel. Je dis qu'il n'existe pas. Ça c'est très différent. La traduction juste est *Le chevalier qui n'existe pas*. Je crois qu'avec *Le chevalier irréel* on perd tout ce que dans mon livre il y a comme problèmes actuels (problèmes d'existence) et nous déplaçons l'accent sur les problèmes de la réalité et de l'illusion (un vieux machin à la Pirandello) qui n'ont rien à voir avec ce que j'écris¹⁴⁰

Nous ne pouvons pas ne pas ajouter que, comme Calvino le souhaitait, le titre du *racconto* en question fut modifié et devint donc *Le chevalier inexistant*. Mais les remarques de l'auteur au sujet de cette traduction ne s'arrêtaient pas au seuil¹⁴¹ du livre. Ainsi que la correspondance calvinienne l'atteste, toute la version française du *Chevalier* fut corrigée par l'écrivain qui, dans la lettre d'accompagnement à l'ouvrage revu, fit part à F. Wahl de son mécontentement pour une traduction qui le faisait « souffrir » parce que la valeur de ce qu'il avait écrit était – encore une fois – trop liée au rythme de la phrase et, dans la traduction, toute la saveur de son écriture était perdue.¹⁴² Cette fois-ci, s'il avait pu, l'auteur aurait sans doute envoyé les *parrains* rendre visite à son traducteur !

Afin d'éviter les *mauvaises surprises*, l'auteur continua donc à travailler avec ses traducteurs, en relisant avec son médiateur français de l'époque¹⁴³ la transposition du *Nuage de Smog*. Les traces de cette activité sont contenues dans une lettre adressée à Mario Boselli à laquelle il est impossible de ne pas faire référence dans ce contexte, d'autant plus qu'elle nous aide à mettre en lumière la position de l'auteur vis-à-vis de la traduction. En voici un extrait :

Mi aiuta il fatto che *La nuvola di smog*, racconto scritto ormai sei ani fa l'ho riletto di recente con molta attenzione insieme al mio traduttore francese, rivedendone la versione. È stato un duro lavoro. [...] Per me questa è stata un'occasione per leggere veramente quel che avevo scritto, per capire l'intenzione di ogni snodo sintattico e d'ogni scelta lessicale, e per giudicare finalmente se esisteva o no un filo, una necessità, un senso nel mio modo di scrivere.

[Ce qui m'aide c'est le fait que *La nuvola di smog*, un récit écrit désormais il y a six ans, je l'ai relu récemment, très attentivement, avec mon traducteur français, en revoyant la version. C'a été un travail dur. [...] Pour moi, celle-ci a été une

¹⁴⁰ I. Calvino, *Lettere 1940-1985, op. cit.*, p. 684

¹⁴¹ Nous employons ce mot dans le sens où G. Genette l'emploie dans son ouvrage intitulé *Seuils*, éd. Seuil, Paris, 1987.

¹⁴² I. Calvino, *Lettere 1940-1985, op. cit.*, p.773.

¹⁴³ Nous ne réussissons pas à comprendre si le médiateur auquel l'écrivain fait référence est Bernard Pingaud, qui avait commencé à traduire le texte vers la fin de 1962 (cf. lettre du 5 octobre 1962) et qui a par la suite disparu ou bien s'il s'agit Maurice Javion, traducteur des récits du recueil *Aventures*, dont le *Nuage de smog* fait partie.

occasion pour lire véritablement ce que j'avais écrit, pour comprendre l'intention de chaque nœud syntaxique et de chaque choix lexical, et pour juger enfin s'il y avait dans ma manière d'écrire un fil logique, une nécessité ou un sens]¹⁴⁴

La relecture de la traduction du *Nuage de smog* permit à Calvino de superviser la version française de son œuvre. En même temps, elle lui donna la possibilité de s'interroger sur son écriture et de « lire véritablement » ce qu'il avait écrit. Or, du moment que nous aurons l'occasion de revenir sur la réflexion au sujet de la traduction par cet écrivain-réviseur, bornons-nous maintenant à relever ses rapports avec ses traducteurs et à les réactions vis-à-vis des transpositions de ses ouvrages.

Ainsi, poursuivant notre observation, nous pouvons encore citer les remarques que l'auteur fit (à nouveau dans une lettre à F. Wahl) à propos de la traduction de la *Journée d'un scrutateur*, transposée par Gérard Genot :

La traduction est excellente. J'ai fait beaucoup d'observations sur les épreuves, mais seulement pour souci de perfection. J'ai proposé une coupure au chapitre XII, comme vous désiriez. Je suis, comme chaque fois que j'ai relu ce livre, insatisfait du dernier chapitre, et désireux de faire des changements.¹⁴⁵

Les mots de Calvino nous permettent de saisir un aspect assez important : si l'auteur apprécia la traduction de son livre ce fut peut-être aussi parce que les observations qu'il avait lui-même notées sur les épreuves avaient été prises en compte au moment de la composition de l'ouvrage final. Cette hypothèse trouve un appui dans le croisement de ces propos calviniens avec ceux d'un de ses traducteurs, William Weaver (le traducteur anglais) qui, dans un article sur son expérience de travail avec l'auteur, affirmait :

...he liked to see also the galleys of the translation, and here I had to be careful, because he would make changes, and make them in his English. The changes were not necessarily corrections of the translation; more often they were revisions, alterations of his own text. Secretly, I would take a final look at those changes and, on occasion, change them further or, rarely, eliminate them. Calvino's English was more theoretical than idiomatic. He also had a way of falling in love with foreign words. At the time of *Mr. Palomar* translation he developed a crush on the word "feedback". He kept inserting it in an inappropriate point in the text, and I kept tactfully removing it. I couldn't make it clear to him that, like "charisma" and "input" and "bottom line" and "feedback", however beautiful it may sound to the Italian ear, cannot be used in an English-language literary work.

[il aimait également voir les épreuves finales de la traduction et là il fallait que je fasse attention, puisqu'il pouvait faire des changements dans son anglais à lui. Ces changements n'étaient pas nécessairement des corrections de la traduction ; la plupart des fois, il s'agissait de révisions, altérations de son propre texte. Secrètement, je jetais un dernier coup d'œil à ses modifications et, parfois, je les rechangeais ou bien je les éliminais. L'anglais de Calvino était plus théorique qu'idiomatique. Il avait aussi une manière de tomber amoureux des mots étrangers. À l'époque de la

¹⁴⁴ I. Calvino, *Lettere 1940-1985, op. cit.*, p. 793 [notre traduction].

¹⁴⁵ Idem, p. 924 (original en français).

traduction de *Palomar*, il avait eu un béguin pour le mot « feedback ». Il continuait à l'insérer dans des endroits inappropriés et je continuais tactiquement à l'effacer. Je ne réussissais pas à lui faire comprendre que bien qu'ils fussent beaux à entendre, des mots tels que « charisma », « input », « bottom line » et « feedback » ne pouvaient pas être employés dans un ouvrage littéraire en anglais.]¹⁴⁶

L'écrivain ligurien aimait donc revoir les textes transposés par W. Weaver après la traduction et, souvent, il modifiait des passages à son goût en ajoutant des mots qu'il affectionnait ou en apportant des variations à certains passages. Il est évident que la situation décrite ici est tout à fait analogue à celle qui eut lieu pour la transposition du *Château*, sauf que, le traducteur anglais avait compris qu'il fallait s'attendre à des modifications de la part de l'écrivain. Ainsi, au lieu de se fâcher (comme J. Thibaudeau le fit), W. Weaver tâcha toujours de revoir une dernière fois le texte révisé par Calvino.

Cette attitude ne l'exempta pas de critiques de la part de l'auteur, qui, en février 1974, remarquait dans un courrier adressé à G. Almansi (il était question d'une conférence) :

Potrei presentare *Le città invisibili* con lettura di pagine scelte, dato che Weaver ha finito ora la traduzione (non del tutto felice).

[Je pourrais présenter *c.i.* avec une lecture de quelques pages choisies, étant donné que W. vient de terminer la traduction (pas tout à fait bonne)]¹⁴⁷

Il est évident que, les rapports de l'auteur de *Palomar* avec certains de ses traducteurs étaient donc beaucoup plus complexes que nous pouvons l'imaginer en nous bornant aux affirmations de l'auteur. Et W. Weaver d'ajouter :

Writers do not necessarily cherish their translators, and I occasionally had the feeling that Calvino would have preferred to translate his books for himself, if that had been possible.

[Les auteurs n'aiment pas nécessairement leurs traducteurs et j'ai parfois eu la sensation que Calvino aurait préféré traduire lui même ses ouvrages, si cela avait été possible]¹⁴⁸

Ainsi que la correspondance de Calvino le révèle, l'écrivain continua à collaborer avec ses traducteurs français sa vie durant. Il aida Danièle Sallenave à comprendre la signification et l'emploi des termes « abri » et « ubagu » lorsqu'elle traduisit *De l'opaque* pour la revue *Digraphe*¹⁴⁹, il révisa les transpositions de J. Thibaudeau et aida enfin J.-P. Manganaro pour la traduction de ses derniers ouvrages. De la même façon, il collabora avec ses médiateurs transposant vers des langues autres que le français (ou l'anglais), par exemple avec la traductrice allemande Gerda Niedeck : son travail sur *La*

¹⁴⁶ W. Weaver, « Calvino: An Interview and Its Story », *op. cit.*, p. 19 [notre traduction].

¹⁴⁷ I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, *op. cit.*, p. 1231 [notre traduction].

¹⁴⁸ W. Weaver, « Calvino: An Interview and Its Story », *op. cit.*, p. 19.

¹⁴⁹ I. Calvino, *De l'opaque*, (trad. D. Sallenave), *Digraphe* 10, déc. 1976, pp.7-33

route de San Giovanni lui valut les félicitations de l'auteur¹⁵⁰. Et encore, il aida Despina Mladoveanu, lorsqu'elle travailla à la transposition du *Cavaliere inesistente* en roumain¹⁵¹, et Gaio Sciloni, qui traduisit le *Barone rampante* en israélien¹⁵².

Étant donné que nous risquons de nous éloigner de notre objet de recherche, limitons-nous à remarquer que, dans la plupart des cas, le souci de l'auteur allait vers la fluidité des traductions – qui devaient paraître avoir été écrites en langue cible – et vers le respect du rythme du texte source. C'est ce dont témoignent également les traductions calviniennes des ouvrages de certains de ses confrères.

2.3.2.2. *Calvino traducteur : Macedonio Fernández et Raymond Queneau*

Si Calvino fut traduit par plusieurs personnes et travailla avec ses traducteurs la révision de ses textes, il ne traduisit jamais ses propres ouvrages. Il en fut tout simplement le réviseur ; un réviseur plus ou moins envahissant, plus ou moins gênant, plus ou moins opportun, mais rien de plus qu'un réviseur. Par contre, comme il l'affirma lui-même, il traduisit les ouvrages de quelques-uns de ses confrères vers l'italien. Ce fut le cas de Raymond Queneau, dont il traduisit d'abord *Les fleurs bleues* (*I fiori blu*, éd. Einaudi 1967) et ensuite *Le chant du styrène* (*La canzone del polistirene*, éd. Libri Scheiwiller, 1985), et de Macedonio Fernández, dont Calvino transposa deux textes (*Sbadiglio nel vuoto* et *Gli amici della città*) qu'il publia dans la revue *Paragone Letteratura*¹⁵³.

En ce qui concerne les traductions de Macedonio Fernández, écrivain argentin né en 1874 et mort en 1952¹⁵⁴, il s'agit de deux textes brefs (d'une page et demie chacun) qui,

¹⁵⁰ I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, op.cit., pp. 771-774. «Je suis très heureux de ta traduction de la *S.S.G.* Je l'ai lue et bien que je ne comprenne pas l'allemand, elle me paraît très fidèle et dans certains endroits je réussis peut-être à en entendre la musicalité. Merci.» (Notre traduction).

¹⁵¹ I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, cit., pp. 814-817. Une note à la fin de cette lettre nous informe du fait que Calvino avait écrit à cette traductrice en l'invitant à lui poser des questions : « Vous aurez sûrement trouvé des points difficiles et obscurs: dans mes écrits il y a parfois des expressions dialectales qui n'existent pas dans les dictionnaires, des expressions peu claires contre lesquelles tous les traducteurs se cassent la tête. Je vous saurai gré de me soumettre tous vos doutes. Pour les langues que je connais c'est la seule façon d'aider les traducteurs. Et j'estime un bon traducteur seulement celui qui pose beaucoup de questions à l'auteur. » (Notre traduction)

¹⁵² I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, cit., pp. 1327. « Je suis très content pour le fait que mes trois romans fantastiques seront traduits à Israël. Je me rends compte des difficultés auxquelles vous devez faire face pour la traduction. Je suis à votre disposition. Écrivez-moi pour tous les doutes que vous pourrez avoir, j'essaierai de vous aider comme j'ai fait pour les traducteurs des autres langues. » (Notre traduction)

¹⁵³ I. Calvino, *Due pagine di Macedonio Fernández*, *Paragone Letteratura*, anno XXXIV, n.396, février 1983, pp. 9-12

¹⁵⁴ Calvino le définit comme « un personaggio eccentrico della bohème letteraria rioplatense del principio del secolo » [un personnage excentrique de la bohème littéraire du Rio de la Plata du début du siècle]. I. Calvino, *Due pagine di Macedonio Fernández*, op. cit., p. 9.

comme le traducteur l'explique dans son introduction¹⁵⁵, auraient dû faire partie d'un recueil de textes de prose que Calvino avait projeté en 1971. Comme le travail calvinien traînait et que l'éditeur Ricci avait publié un recueil de Fernández avant qu'il ne termine ses traductions, l'écrivain italien avait abandonné son projet. Cependant, vu que les extraits qu'il avait traduits n'avaient pas été insérés dans l'œuvre publiée, il eut l'idée de les faire paraître dans la revue littéraire *Paragone* en 1983. La raison pour laquelle Calvino tenait à la publication de ces textes fut expliquée dans la présentation :

...i testi che avevo tradotto allora (da *Papeles de Recienvenido*, 1929) non figurano nel volume Ricci, e li pubblico qui come esempio d'un tipo di traduzione particolarmente difficile : quando il testo si sostiene appeso a un filo, a forza di paralogismi, nessi saltati e divagazioni che si perdono, con una sintassi che crea prospettive illusorie e che se cerchi di stringerla va in fumo.

[les textes que j'avais traduits à l'époque (de *P.d.R.*, 1929) ne figurent pas dans le volume de Ricci, et je les publie ici en tant qu'exemple d'un type de traduction particulièrement difficile : quand le texte ne tient qu'à un fil, à force de paralogismes, liens sautés et divagations qui se perdent, avec une syntaxe qui crée des perspectives illusives et que, si l'on essaie de l'attraper, part en fumée.]¹⁵⁶

Ce qui poussa l'écrivain ligurien à traduire et ensuite à publier ces textes, ce fut donc la difficulté de la transposition de ces textes en italien. C'était un défi. Et le défi résida dans sa tentative de rendre la spontanéité du confère dans sa propre langue, même si – comme il le souligna lui-même – il s'agissait d'une opération compliquée :

La presa di Macedonio nell'originale sta tutta nella spontaneità del piglio discorsivo; l'importante è che chi legge possa seguirlo senza fermarsi mai e senza starci a pensare sopra; ma nelle stesse frasi tradotte questa scorrevolezza sparisce, la lettura si trova di fronte a frequenti intoppi e l'effetto si perde. Questo è dunque il tipo di testo che nella traduzione va continuamente aiutato...

[La force de l'original de Macedonio est entièrement enfermée dans la spontanéité du ton discursif ; l'essentiel c'est que celui qui lit puisse le suivre sans jamais s'arrêter et sans y réfléchir ; mais dans les phrases traduites cette fluidité disparaît, la lecture se retrouve face à de nombreux obstacles et l'effet se perd. Celui-ci est donc un type de texte qui, en traduction, doit être tout le temps aidé ...]¹⁵⁷

Selon l'auteur-traducteur, le discours transposé doit se déployer de la même manière fluide que l'original, sans rencontrer d'obstacles et, pour ce faire, il doit être aidé, soutenu. Étant donné l'importance que Calvino confèrait à ces traductions et puisque ses propos ne peuvent pas ne pas engendrer une certaine curiosité, il n'est pas inutile d'observer un extrait des textes traduits. Voici donc l'incipit de *Sbadiglio del vuoto* que, compte tenu de sa particularité, nous ne traduisons pas en français :

¹⁵⁵ *Idem.*

¹⁵⁶ I. Calvino, *Due pagine di Macedonio Fernández*, op. cit., p. 9. [Notre traduction]

¹⁵⁷ *Idem.* [Notre traduction]

A quei tempi tanto lontani che non esisteva nessuno perché nessuno aveva il coraggio d'esisterli tanto erano disabitati e neppure si poteva passare un momento lì perché mancavano del presente nel quale tutti i momenti sono contenuti, e siccome erano perduti nella notte dei tempi non si vedeva dov'erano, cosa che impediva d'abitarli, come sappiamo dalla paleontologia, tanto informata del passato quanto noi ignoranti del presente, in quei tempi che le persone più esercitate nella vecchiaia ricordano d'aver dimenticato, i nostri piedi erano gli zoccoli di se stessi e l'uomo intelligente diede loro un involucro di cui non avevano nessuno bisogno circondandoli di scarpe dalla parte esterna, guarnizione che i piedi non s'erano mai immaginati perché fino a quel momento avevano fatto parte del fuori e non avevano idea di cosa potesse essere una cosa che sta dentro un'altra; ...¹⁵⁸

En observant ce passage, nous remarquons qu'il confirme les dires de Calvino. Dans la même phrase (un longue paragraphe qui se déploie sur une moitié de la page), le discours s'articule d'une manière assez singulière : la syntaxe devient floue et instable, la phrase paraît avoir éclaté en miettes, d'autant plus que les propos de l'auteur se suivent sur la base d'une chaîne logique dont certains maillons sembleraient avoir été ôtés. Cependant, les mots et les propositions se succèdent d'une manière souple et presque impalpable et, grâce aussi à la quantité élevée d'allitérations dont le texte est parsemé (en /t/ et /n/ : tempi tanto lontani... ; en /n/ et /s/ : non esisteva nessuno perché nessuno... ; en /n/, /m/, /s/ et /p/ : neppure si poteva passare un momento, et ainsi de suite), la lecture glisse jusqu'au point final sans rencontrer d'obstacles.

Puisque nous ne possédons pas l'original argentin et que nous ne maîtrisons pas la langue hispanophone, il nous serait impossible de poursuivre cette analyse en procédant à la comparaison entre les textes cible et les originaux. Contentons-nous donc de signaler l'intérêt d'une recherche dans cette direction.

Cette transposition donna à Calvino l'opportunité de réfléchir aux opérations qu'il avait effectuées pour parvenir au résultat que nous venons d'observer. Selon lui, pour bien transposer ce type de texte, il faut :

... partire dalla più esatta comprensione di quel che l'autore intende fare o crede di star facendo, e secondando questa sua intenzione raggiungere l'effetto voluto col gesto verbale più simile al suo e con la massima economia di mezzi. È indispensabile creare un'impressione di naturalezza, o un'innaturalezza dello stesso tipo di quella creata naturalmente dall'autore.

[... partir de la compréhension la plus exacte de ce que l'auteur souhaite faire ou croit qu'il est en train d faire, et en secondant cette intention, parvenir à l'effet souhaité par le geste verbal le plus proche au sien et par la plus grande économie de moyens. Il est indispensable de créer une impression de naturel, ou d'innaturel du même type que celle créée naturellement par l'auteur.]¹⁵⁹

¹⁵⁸ *Ibid.*, p.10

¹⁵⁹ I. Calvino, *Due pagine di Macedonio Fernández*, op. cit., p. 9. [Notre traduction]

Les mots de l'auteur nous font songer à ceux de son confrère U. Eco qui, à la même époque (1983), écrivait dans l'introduction-commentaire de sa traduction des *Exercices de style* de Queneau :

Si trattava, in conclusione di decidere cosa significasse, per un libro del genere, essere fedeli. Ciò che era chiaro è che non voleva dire essere letterali. / Diciamo che Queneau ha inventato un gioco e ne ha esplicitato le regole nel corso di una partita, splendidamente giocata nel 1947. Fedeltà significava capire le regole del gioco, rispettarle, e poi giocare una nuova partita con lo stesso numero di mosse. /

[Il s'agissait en conclusion de décider ce que cela signifiait, pour un tel livre, d'être fidèle. Ce qui était clair c'est que cela ne voulait pas dire être littéraux. / Disons que Q. a inventé un jeu et il en a explicité les règles au cours d'une partie, magnifiquement jouée en 1947. Fidélité signifiait comprendre les règles du jeu, les respecter et ensuite jouer une nouvelle partie avec le même nombre de coups]¹⁶⁰

C'est sans doute la même règle qui a présidé aux traductions calviniennes des *Fleurs bleues* et du *Chant du styrène*. Accordons la priorité aux *Fiori blu*¹⁶¹, transposition du roman de Queneau à laquelle Calvino travailla entre 1965 et 1967, quelques années avant de se consacrer aux textes de M. Fernandez et bienavant de traduire le poème sur le polystyrène.

Dans la *Nota del traduttore* qui clôt le volume italien¹⁶², l'écrivain-traducteur expliquait les problèmes à la base du texte à traduire et les règles sur lesquelles s'était fondée sa traduction :

La traduzione [...] è un esempio speciale di traduzione «inventiva» (o per meglio dire «reinventiva») che è l'unico modo d'esser fedeli a un testo di questo tipo.

[La traduction [...] est un exemple de traduction «inventive» (ou pour mieux dire «réinventive») qui est la seule manière d'être fidèle à un texte de ce type.¹⁶³

Pour que le lecteur puisse comprendre le type d'obstacles qu'il avait dû surmonter au moment de sa réinvention du texte queneauien, Calvino énumérait un certain nombre de particularités de l'œuvre de Queneau, notamment les calembours, les jeux de mots, les citations, les variations de registre, les langages spéciaux contemporains, la langue populaire et l'argot, l'ironie, et enfin la manière dont l'auteur exploitait les possibilités phoniques et sémantiques de la langue française jusqu'à côtoyer l'incommunicabilité.¹⁶⁴ Bien que les problèmes spécifiques à résoudre soient donc assez différents, le résultat à atteindre est, finalement, toujours le même :

¹⁶⁰ R. Queneau, *Esercizi di stile*. Traduzione di Umberto Eco, éd. Einaudi 1983, p. XIX

¹⁶¹ R. Queneau, *I fiori blu* nella traduzione di Italo Calvino, éd. Einaudi, coll. «Scrittori tradotti da scrittori», 1967, rééd. 1995

¹⁶² *Idem*, pp. 265-274.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 266

¹⁶⁴ *Ibid.*, pp. 266-269.

Il problema era di rendere meglio possibile le singole trovate ma farlo con leggerezza, senza che si sentisse lo sforzo, senza creare intoppi, perché in Queneau anche le cose più calcolate hanno l'aria d'esser buttate lì sbadatamente. Insomma, bisognava arrivare alla disinvoltura d'un testo che sembrasse scritto direttamente in italiano...

[Le problème était de rendre mieux que possible chaque trouvaille mais il fallait le faire avec légèreté, sans que l'on sentit l'effort, sans créer d'obstacles, parce que dans Queneau les choses les plus calculées ont l'air d'avoir été jetées là par mégarde. En somme, il fallait arriver à la désinvolture d'un texte qui parût avoir été écrit directement en italien]¹⁶⁵

Une fois les difficultés principales mises en évidence, il ne nous reste qu'à observer succinctement les solutions adoptées par le traducteur-écrivain. Pour ce faire, nous nous appuierons à la fois sur les remarques calviniennes, sur nos analyses personnelles mais surtout sur la brillante recherche de S. Taddei¹⁶⁶.

Ce fut déjà à partir du titre que la traduction du livre en question se fit réécriture. En effet, si la transposition calvinienne fut pratiquement littérale, l'adjectif choisi en tant que correspondant de 'bleu', 'blu' et non pas 'azzurri', ce que Calvino expliqua en affirmant qu'un adjectif plus bref lui permettait de produire un syntagme plus rapide et plus queneauien.¹⁶⁷

En ce qui concerne la syntaxe, stipulons, avec S. Taddei¹⁶⁸, que la comparaison entre le texte français et l'italien montre que le traducteur apporta des modifications au tissu phrastique de l'original qui l'orientent vers une simplification et une plus ample séquentialisation de périodes qui étaient déjà basées sur une structure paratactique. C'est sans doute pour mettre en pratique les principes de légèreté et désinvolture énoncés dans sa *Nota del traduttore* qu'il le fit. Cette caractéristique démontre que l'écrivain étendit au texte du confrère les traits distinctifs de sa propre écriture, c'est-à-dire une simplicité et linéarité syntaxique extrêmes. Les secondaires gérondives se transformèrent en principales au présent de l'indicatif et les relatives se dissolvèrent en coordonnées ou en principales¹⁶⁹ :

Et il le secoue avec énergie tout en serrant de plus en plus fort. Russule se jette à ses pieds en implorant sa pitié. (152)	Lo stringe con tutte le sue forze. Lo scuote sempre di più Russula si getta ai suoi piedi. Implora pietà. (142)
--	---

Il achève son pâté de foie [...]; il est accompagné d'un chien qui le regarde lui aussi. (158)	Finisce il paté di fegato [...]; ha con sé un cane; anche il cane lo guarda. (147)
--	--

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 266

¹⁶⁶ S. Taddei « Calvino traduttore : *I fiori blu* », *op. cit.*, pp.95-117

¹⁶⁷ R. Queneau, *I fiori blu* nella traduzione di Italo Calvino, *op. cit.*, p. 270

¹⁶⁸ S. Taddei, *op. cit.*, p. 99

¹⁶⁹ *Idem*

De la même manière, certaines phrases furent complètement retournées afin de rétablir une séquence plus logique. Cette pratique correspond à ce qu'A.Berman a défini comme « rationalisation »¹⁷⁰, soit un arrangement de l'ordre du discours selon une certaine idée :

Avec toute cette armée régulière, ces francs archers, ces compagnies d'ordonnance et cette artillerie des frères Bureau, allez vous-y froter maintenant ! (75)	Andate un po' a vedervela con tutto questo esercito regolare, questi franchi arcieri, queste compagnie d'ordinanza e questa artiglieria dei fratelli Bureau. (65)
--	---

Autre caractéristique : au moment du passage du français à l'italien, la ponctuation fut augmentée (les conjonctions furent souvent remplacées par des virgules ou des deux-points) et modifiée. Cela finit par transformer les polysyndètes en asyndètes et a pour conséquence la segmentation du tissu syntaxique qui tend à intensifier le rythme du texte italien.¹⁷¹ En voici la preuve :

Il rentre et se dirige ver les latrines et se soulage [...]. Il se recouche, mais il a toujours très mal au ventre et très mal à l'estomac. [...] Il se relève et s'habille... (140)	Torna dentro, va al cesso, dà sollievo alle sue pene [...]. Si ricorica, ma il ventre continua a fargli male, lo stomaco malissimo. [...] Torna ad alzarsi, si riveste,... (130)
--	--

Cette tendance à couper les périodes est contrebalancée par l'allongement de certaines phrases lorsque le texte le nécessite. Comme dans les répliques de Labal, personnage prolix et cérébral dont les discours sont presque interminables (cf. par exemple p.253 du texte français et p.239 de la version italienne)¹⁷².

La rationalisation effectuée par le traducteur finit également par toucher au domaine de la *consecutio temporum*. Ainsi, Calvino modifie les temps verbaux afin d'aboutir à des séquences temporelles ordonnées progressivement et/ ou plus logiquement¹⁷³:

L'abbé Riphinte, écoeuré, dédaigna de répondre. Le duc approcha la lanterne de la paroi de la caverne et dit : - Regardez L'abbé Riphinte, écoeuré, jette un vague coup d'œil. - Vous voyez ? demande le duc. - Oui, répond l'abbé à contrecœur. - Et que voyez-vous ? L'abbé Riphinte répondit, définitivement écoeuré. (208-209)	L'abate Riphinte, schifato, non fece alcun commento. Il duca avvicinò la lanterna alla parete di roccia. Disse: - Guardate! L'abate Riphinte, schifato, lanciò un vago colpo d'occhio. - Vedete? - domandò il Duca. - Sì, - rispose, controvoglia, l'Abate. - E cos'è che vedete? L'abate Riphinte rispose, schifato in maniera definitva. (195)
---	---

¹⁷⁰ A. Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, op. cit., pp 53-54

¹⁷¹ S. Taddei, op. cit., pp. 101-102

¹⁷² *Idem*, p.105

¹⁷³ *Ibid.*, p.107

S. Taddei remarque également que, parfois, afin de rendre son texte plus léger, plus fluide et finalement plus musical, le re-écrivain s'autorisa à oblitérer des termes ou à couper des passages qu'il considérait comme superflus¹⁷⁴ – une pratique qu'A. Berman aurait défini d'«appauvrissement quantitatif»¹⁷⁵. Au-delà de toute définition, les exemples cités par la chercheuse sont nombreux. Parmi ceux-ci, citons :

- | | |
|---|--|
| <ul style="list-style-type: none"> - Monsieur le duc, dit l'abbé d'un ton ironique, je ne vous poserai qu'une seule question. - Posez votre seule question. (209) | <ul style="list-style-type: none"> - Signor Duca, - disse l'Abate in tono ironico, voglio porvi solo una domanda. - Ponetela (195) |
|---|--|

Dans ce cas, nonobstant le ton explicitement ironique de la répétition par épiphore, Calvino décida de supprimer la répétition – un choix qui aurait peut-être été reproché à un autre traducteur... Mais étant écrivain Calvino peut se permettre d'effacer ce qu'il veut. De la même manière il put – à cause du manque de correspondance en italien¹⁷⁶ – gommer trois répliques d'un dialogue ayant lieu quelques pages plus loin :

- | | |
|--|--|
| <p>Ils vous servent juste de quoi nourrir un oiseau souffrant et leur carte ne liste aucun des plats que j'aimais tant jadis et naguère, le pâté de rossignol au safran, la tarte de châtaignes à la graisse de campagnol, le chaud-froid d'ours à la graine de tournesol, tout cela arrosé d'alcool au bol.</p> <p>Le duc finit son verre puis énonça cette remarque :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Ce qui me plaît dans l'essence de fenouil, c'est qu'il n'y a aucun autre mot qui rime avec. Avec fenouil. - A moins qu'on ne change de genre, dit Lalix. - On n'a pas le droit, répliqua le duc. - Vous êtes aussi poète ? demanda Cidrolin - Eh eh, fit le duc, il m'arrive de trusser la chansonnette... (246) | <ul style="list-style-type: none"> - Così così, - rispose il Duca. - Vi servono di che nutrire giusto un uccellino cagionevole di salute. La lista non comprende nessuno dei piatti che mi piacevano tanto ai tempi che furono testé: paté di zafferano ed usignoli, castagnaccio di topi campagnoli, timballo d'orso bruno e girasoli, annaffiati da alcolici rosoli. - Anche poeta è! - fece Cidrolin. - Eh, eh, di tanto in tanto, - disse il Duca, - mi capita di tornire uno strambotto... (232) |
|--|--|

Les phrases en gras ont été effacées par Calvino qui, ne trouvant pas d'équivalents italiens pour 'fenouil' (un terme ne rimant avec aucun autre), n'a aucune alternative à la suppression d'une partie du dialogue. Vu les efforts qu'il fit pour garder les rimes et les assonances du passage qui précède le dialogue, nous ne saurions le condamner pour cet effacement. D'autant plus que, de la même manière que cela s'est réalisé pour la syntaxe, à une tendance orientée en une direction, s'en oppose une autre, contraire, qui correspond au fait que l'auteur-traducteur finit par ajouter des explications, des digressions et des passages qui font varier le texte original et remodelent les champs sémantiques.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p.108

¹⁷⁵ A. Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, op. cit., p.59

Cette pratique, opposée à la précédente, est définie comme « incrémentialisation » par S.Taddei, qui emprunte sa terminologie (employée pour définir les « ajouts-cible au plan du signifiant et/ou au plan du signifié »¹⁷⁷) à J.-R. Ladmiral. Mais nous pourrions également parler, avec A. Berman, d'« allongement »¹⁷⁸, soit d'une pratique qui, étant le résultat de la rationalisation et de d'une « clarification »¹⁷⁹ (« explication [qui] vise à rendre 'clair' ce qui ne l'est pas et ne veut pas l'être dans l'original »), produit une traduction plus longue que le texte source. Ainsi, l'« ératéliste » fut transformé par Calvino en « dipendente dei trasporti pubblici » (cf. début du quatrième chapitre) et le dialogue de l'iroquoise, au troisième chapitre, s'allongea :

- | | |
|---|--|
| <ul style="list-style-type: none"> - Je sommes iroquoise, dit-elle, et je m'en flattons. - Il y a de quoi - C'est de l'ironie - Non, non. Ne mettez pas d'ire au quoi. (38) | <ul style="list-style-type: none"> - Siamo irochese, io, - disse lei, - e me ne vantiamo. - C'è di che. - Fate dell'ironia? - Me ne guardo bene. L'irochese ironizzata si fa irosa od irritata. (28) |
|---|--|

Dans l'exemple que nous venons de citer, l'impossibilité de traduire le jeu de mots contenu à la fin de la citation (où l'association phonétique de « ire au quoi » donne naissance à « iroquois » ou, vice-versa, la décomposition de l'adjectif « iroquois », donne « ire au quoi ») incita Calvino à « dilater, surcharger, et parfois exorbiter »¹⁸⁰. Il en résulte une transformation de la conclusion du passage en deux octosyllabes qui riment entre eux. Mais si, dans ce cas, ce fut la volonté de création, plutôt que celle d'expliquer qui stimula le traducteur, pour l'« essence de fenouil », ce fut un pur désir de clarification qui le guida. Ainsi, pour que ses lecteurs comprennent en quoi consiste la boisson dont Queneau parle dans son livre, les deux premières fois que le terme apparaît, l'écrivain l'expliquait :

- | | |
|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"> - De l'essence de fenouil, par exemple, avec de l'eau plate. (19) <p style="text-align: center;">[...]</p> <ul style="list-style-type: none"> ... un petit verre d'une liqueur ecphratique, de l'essence de fenouil par exemple. (32) | <ul style="list-style-type: none"> - Quella bevanda alcolica che si ottiene dalla fermentazione dell'essenza di finocchio e viene versata nel bicchiere in piccola dose e poi diluita con acqua naturale. (9) <p style="text-align: center;">[...]</p> <ul style="list-style-type: none"> ...un bicchierino d'un liquore effratice, per esempio quello che si ricava dalla fermentazione dell'essenza di finocchio. (22) |
|--|--|

¹⁷⁶ Cf. à ce propos l'article de S. Taddei, « Calvino traduttore : *I fiori blu* », *op. cit.*, p. 111

¹⁷⁷ J.-R. Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, éd. Payot, 1979, rééd. Gallimard, 1994, p.219.

¹⁷⁸ A. Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, *op. cit.*, p. 56

¹⁷⁹ *Idem*, p. 55

¹⁸⁰ R. Queneau, *I fiori blu* nella traduzione di Italo Calvino, *op. cit.*, p.267 (Notre traduction)

Il y aurait encore beaucoup à dire à propos de la traduction des *Fleurs bleues* : l'étude de S. Taddei mériterait d'être élargie et illustrée par d'autres exemples. En outre, il serait utile d'observer les commentaires des critiques de l'époque. Cependant, comme notre travail n'a pas le but de fournir une analyse détaillée de la traduction des *Fleurs bleues* et que cette digression sur Calvino-traducteur ne nous sert qu'à mettre en évidence les travaux de traduction de l'écrivain ligurien, nous nous bornerons ici à ébaucher une hypothèse de parcours pour nos recherches à venir.

Néanmoins une dernière remarque s'impose : les *Fleurs bleues* de Queneau fut le premier livre que Calvino traduisit. Comme il l'avait affirmé lui-même dans une lettre de défense de la traductrice de *Passage to India*, écrite en octobre 1963, l'écrivain n'avait jamais eu le courage de traduire quoi que ce soit avant d'approcher ce texte¹⁸¹.

Par une curieuse coïncidence, le dernier texte que l'italien traduisit fut un autre ouvrage de Queneau, *Le chant du styrène*. Mais, finalement, comme S. Taddei le souligne, ce n'était peut-être pas par hasard si Calvino prêtait sa plume à son confrère français :

Del resto, come precisava lo stesso committente, « se Queneau avesse dovuto esprimersi in italiano, non avrebbe potuto che usare l'italiano di Calvino ».

[D'ailleurs, comme le commanditaire lui-même le précisait, « si Q. avait dû s'exprimer en italien, il n'aurait pu employer que l'italien de C. »]¹⁸²

L'amitié qui avait lié les deux écrivains jusqu'à la mort de Queneau avait été très forte et Calvino n'avait pas osé refuser de traduire ce poème de son confrère lorsque l'éditeur italien le lui avait demandé (pour des étrennes hors commerce pour les dirigeants des usines Montedison), même s'il s'agissait d'un travail très ardu :

Non sepe dire di no al suo grande amore per l'opera di Queneau anche se il lavoro gli riuscì faticosissimo: Chichita Calvino mi ha detto degli innumerevoli abbozzi e appunti ritrovati dopo la scomparsa dello scrittore.

[Il ne sut pas dire non à son grand amour pour l'œuvre de Q. même si ce travail fut pour lui très pénible : Chichita Calvino m'a dit des nombreuses ébauches et notes retrouvées après la mort de l'écrivain.]¹⁸³

Tentons maintenant d'étudier cette dernière traduction calvinienne de près, en partant de la description que Calvino fit à son éditeur dans la lettre du 23 août 1985 insérée dans le volume. Dans ce courrier, l'écrivain-traducteur déclarait avoir terminé la première rédaction de la traduction. Du point de vue métrique, le texte de la *Canzone*

¹⁸¹ « Celui qui écrit cette lettre est une personne qui n'a jamais eu le courage de traduire un seul livre ». (Notre traduction) I. Calvino, « Sul tradurre », *Paragone Letteratura*, XIV, 168, décembre 1963, p.114 ; rééd. in I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, cit., p. 1778; rééd. In I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, op. cit., p. 759

¹⁸² S. Taddei, op. cit., p. 117 [Notre traduction]

del polistirene est, comme l'original français composé d'alexandrins à rimes plates. Une particularité les différencie : alors que le texte source était composé de vers de 12 syllabes (alexandrin français : deux hémistiches de six syllabes chacun), les vers du texte cible sont de 14 syllabes chacun (alexandrin italien : deux heptamètres). Voici, en parallèle, l'incipit des deux poèmes :

<p>O temps, suspends ton bol, ô matière plastique D'où viens-tu ? Qui es-tu ? et qu'est-ce qui explique Tes rares qualités ? De quoi donc es-tu fait ? D'où donc es-tu parti ? Remontons de l'objet A ses aïeux lointains ! Qu'à l'envers se déroule Son histoire exemplaire. En premier lieu, le moule.</p>	<p>Tempo, ferma la forma! Canta il tuo carme, plastica! Chi sei? Di te rivelami i lari, penati, fasti! Di che sei fatta? Spiegami le rare tue virtù! Del prodotto finito risaliamo su su Ai primordi remoti, rivivendo in un lampo Le tue gesta gloriose! In principio, lo stampo!</p>
---	---

Si la traduction des textes poétiques est généralement définie comme une opération complexe, la pratique calvinienne révèle ici une transposition qui démontre toute prévision de difficulté. Nous nous en apercevons dès le premier vers, où Queneau parodie le vers de Lamartine tiré du poème *Le Lac* : « Temps, suspends ton vol ! ». En effet, comme Calvino le confirma, la traduction de ce tout premier passage ne fut pas aisée :

Il *bol* del primo verso avevo sperato fosse un *bolo* di materia plastica per poter consentire l'attacco *Tempo, sospendi il bolo!* (parodia di Lamartine). Invece tempo che non sia altro che un *bol en plastique*, una scodella come esempio di prodotto in serie. Ho ripiegato su un gioco d'assonanze salvando solo il ritmo del verso.

[J'avais espéré que le *bol* du premier vers était un *bolo* (masse, *N.d.T*) de matière plastique pour pouvoir permettre l'attaque *Tempo, sospendi il bolo!* (parodie de Lamartine). Mais je crains que ce ne soit rien d'autre qu'un *bol en plastique*, une tasse, comme exemple de produit en série. J'ai fini par me rabattre sur un jeu d'assonances en sauvant uniquement le rythme du vers]¹⁸⁴

Bien que le premier vers de la traduction calvinienne s'éloigne de l'original (sauf pour l'aspect rythmique, sauvegardé), remarquons que les autres vers suivent d'une manière assez fidèle – voire même très fidèle – le texte source. C'est le cas, par exemple, du dernier alexandrin contenu dans le passage cité dont la traduction est presque littérale, ou bien du troisième où la comparaison entre la version originale et la traduction engendre un chiasme.

Mis à part les problèmes de rythme et la difficulté de reconnaître et de traduire les citations plus ou moins littéraires, les aspects qui posèrent problème à Calvino furent surtout d'ordre lexical. Les questions que le traducteur pose dans une lettre qu'il adressa à son confrère, l'écrivain, traducteur et – surtout – ingénieur Primo Levi en témoignent :

¹⁸³ « Nota dell'editore », R. Queneau, *La canzone del polistirene* tradotta da Italo Calvino con una acquaforte di Fausto Melotti, éd. Libri Scheiwiller, Milan, 1985, p. 20

¹⁸⁴ R. Queneau, *La canzone del polistirene, op. cit.*, p. 6 [Notre traduction]

C'è tutta una parte di cui non capisco niente : *tamis, jonc, filière, boudin*. [...] Ho usato qualche volta *polistirolo* anziché *polistirene* fidandomi dei dizionari che li danno come sinonimi. / *Le fromage sous vide* sarà anche un termine tecnico o solo un gioco con *fromage*? Cosa sarà la *buse*? Ho capito bene il pistone e il cilindro? Cosa vorrà dire *Et rotativamente, le produit trébucha* ?

[Il y a toute une partie dont je ne comprends rien : *tamis, jonc, filière, boudin*. [...]. J'ai parfois employé *polistirolo* au lieu de *polistirene*, en faisant confiance aux dictionnaires qui les donnent comme synonymes. / *Le fromage sous vide* serait-il aussi un terme technique ou tout simplement un jeu avec *fromage* ? Qu'est-ce que c'est que la *buse* ? Est-ce que j'ai bien compris le piston et le cylindre ? Qu'est ce que cela signifie *Et rotativement, le produit trébucha* ?]¹⁸⁵

Dès qu'il reçut la lettre de son ami, P. Levi se mit en contact avec l'écrivain pour l'aider dans sa compréhension des aspects chimiques décrits dans le texte source. Ils commentèrent la traduction de Calvino par téléphone¹⁸⁶. L'aide de Levi fut également indispensable pour la révision finale du texte, qui, comme l'éditeur l'a écrit dans la note qui accompagne la traduction, fut effectuée après le décès de Calvino :

Grazie all'amico Primo Levi che ha controllato le nove parole di cui Calvino era incerto (*moule, matrice, presse, en plaque, buse, tamis, jonc, filière, boudin*), si pubblica dunque quello che può considerarsi se non l'ultimo uno degli ultimi scritti di I.C.

[Grâce à l'ami Primo Levi qui a contrôlé le neuf mots dont Calvino n'était pas sûr (*moule, matrice, presse, en plaque, buse, tamis, jonc, filière, boudin*), l'on publie donc celui qui peut être considéré, sinon le dernier, l'un des derniers écrits d'I.C.]¹⁸⁷.

Pour mieux comprendre les problèmes lexicaux que Calvino a pu rencontrer au moment de la transposition du *Chant du styrène* et la manière dont il les a résolus, il convient sûrement de commencer par quelques uns des neuf mots dont il est question dans l'extrait ci-dessus. Ainsi, en partant du plus simple au plus complexe, arrêtons-nous d'abord sur les termes 'presse' (qui est traduit très littéralement par 'pressa'), 'buse' (qui devient tout simplement 'ugello' dans la version italienne) et 'tamis' (qui, lui aussi, est remplacé par l'équivalent 'setaccio'). En ce qui concerne le 'moule', remarquons qu'il revient trois fois dans le texte et qu'il a toujours été traduit par 'stampo' :

A ses aïeux lointains ! Qu'à l'envers se déroule
Son histoire exemplaire. En premier lieu, le **moule**.

[...]

Mais le **moule** est lui-même inclus dans une presse
Qui injecte la pâte et conforme la pièce,

[...]

Le **moule** coûte cher ; c'est un inconvénient.
On le loue il est vrai, même à ses concurrents

Ai primordi remoti, rivivendo in un lampo
Le tue gesta gloriose! In principio, lo **stampo!**

[...]

Ma lo **stampo** a sua volta lo racchiude una pressa
Da cui viene la pasta iniettata e compressa,

[...]

Lo **stampo** costa caro; questo è un inconveniente,
Ma lo si può affittare, anche da un concorrente

¹⁸⁵ *Idem*. [Notre traduction]

¹⁸⁶ « [P. Levi] m'a appelé tout de suite très amusé et il n'a eu rien à dire du point de vue chimique, mais pour la partie mécanique et sa terminologie, il a pu résoudre seulement quelques uns de mes doutes, parce ce n'est pas son domaine. » *Idem*, p. 7 [Notre traduction]

¹⁸⁷ *Idem*, p.20 [Notre traduction]

Le ‘jonc’ (litt. ‘giunco’) se transforme en un ‘vibrante spaghetti’ (litt. ‘spaghetti frémissant’) :

Avant d’être granule on avait été **jonc**
Joncs de toutes couleurs, teintes, nuances, tons.
 Ces **joncs** avaient été, suivant une filière,
 Un **boudin** que sans fin une vis agglomère

Prima di farsi granulo, somigliava a un **vibrante**
Spaghetti variopinto: chiaro, scuro, cangiante.
 Una filiera trae, dall’estruso finito,
 Gli **spaghi** che una vite senza fine aggomitola.

Répété dans le texte source, ce terme engendrait une anadiplose dans le texte cible, si bien qu’il n’est employé qu’une seule fois dans la version calvinienne. Cependant, le passage est mis en valeur par un autre procédé littéraire : un enjambement. Qui plus est, pour maintenir une sorte d’effet d’écho, la racine de ‘spaghetti’ se retrouve dans la traduction de ‘boudin’ (litt. ‘tubolare’ ou ‘spirale’) qui se transforme en ‘spaghi’ (litt. ‘ficelles’). Ce fut sans doute afin de demeurer dans le même champ sémantique et de tâcher de garder une répétition phonique que Calvino décida d’employer ces deux unités lexicales.

Pour conclure notre analyse des vocables ayant représenté un quelconque obstacle pour le traducteur, arrêtons-nous encore quelques instants sur le lexème ‘matrice’, car sa traduction nous paraît très intéressante. La voici :

Incluant la **matrice**, être mystérieux,
 Il engendre le bol ou bien tout ce qu’on veut

Vi sta racchiusa l’**anima** ; del lor grembo in balia
 Nascerà il recipiente, o altro oggetto che sia

Le nom ‘matrice’ se transforme en ‘anima’ (litt. ‘âme’). Même si cette transposition peut paraître libre, elle est en réalité technique : ‘anima’ sert également à indiquer la matière contenue à l’intérieur d’un moule¹⁸⁸.

Les passages cités montrent que les difficultés liées à la transposition du lexique n’étaient pas surmontables aisément. Au contraire. Mais au-delà de tout problème lexical, ces exemples mettent en lumière que finalement l’unité de traduction de la transposition calvinienne n’est pas le mot mais le vers, le couplet. En effet, toute perte engendrée au moment de la traduction est en quelque sorte récupérée à l’intérieur du même couple de vers. Les extraits contenant la traduction de ‘jonc’ en attestent : le contenu sémantique est redistribué à l’intérieur de chaque couple de vers rimant entre eux. Évidemment, le schéma rythmique que Calvino imposa à son texte l’obligea à

¹⁸⁸ **Anima** (à.ni.ma) s.f. 4. « in fonderia : a. di un modello, la parte destinata a produrre nel getto una cavità » (Devoto-Oli)

effectuer une redistribution du matériel sémantique, une opération qui se révéla indispensable afin de ne pas appauvrir la version italienne du poème.

Loin d'être une activité mécanique, la transposition du poème de Queneau fut sans doute accompagnée d'une réflexion dont nous pouvons retrouver quelques traces à l'intérieur des lettres auxquelles nous avons fait référence dans les pages précédentes.

Mais l'activité spéculative de l'écrivain-traducteur au sujet de la traduction – et en particulier des ouvrages de Queneau – fut bien plus développée. En effet, la transposition du *Chant du styrène* avait été anticipée par celle des *Fleurs bleues* et par celle de la *Petite cosmogonie portative*, transposée par Sergio Solmi mais suivie pas à pas par Calvino qui en rédigea un guide de lecture, la *Piccola guida alla Piccola cosmogonia*.

Une fois parvenue à la conclusion de notre brève étude des traductions effectuées par Calvino, nous pouvons donc affirmer qu'au-delà des circonstances spécifiques de chaque transposition, l'écrivain italien eut l'occasion de réfléchir sur ce passage translinguistique et transculturel que constitue la traduction d'un texte d'une langue à une autre. Il parvint également à donner sa propre opinion en matière de traduction.

2.3.2.3. La réflexion sur la traduction : on ne lit véritablement qu'en traduisant

I. Calvino s'approcha de la traduction à plusieurs moments de sa vie et selon différents points de vue que. S'il fut tout d'abord un écrivain traduit, il fut également, à cause de son travail éditorial chez Einaudi – ou bien grâce à celui-ci –, amené à relire les transpositions des ouvrages de ses confrères étrangers vers l'italien. Toutes ces 'occasions' de contact avec le travail des traducteurs conduisirent l'auteur italien à méditer sur cette activité et à formuler sa propre théorie traductologique : on ne lit véritablement qu'en traduisant.

Notamment, la première occasion où Calvino se trouva dans la nécessité de prendre une position vis-à-vis de la pratique de la traduction d'une langue à une autre (dans ce cas, de l'anglais vers l'italien) se présenta lorsque la traductrice de *A Passage to India* de E. M. Forster, Adriana Motti, fut accusée par un critique littéraire, Claudio Gorlier, d'avoir fourni un travail médiocre¹⁸⁹. La défense de cette médiatrice se révéla

¹⁸⁹ La critique de C. Gorlier était contenue dans le texte intitulé « Forster, Firbank e i rischi delle riscoperte » paru dans *Paragone Letteratura*, n. 164, août 1963, pp.115-116.

propice pour rédiger un article sur la traduction, sous la forme d'une lettre qui fut publiée dans la section « Letteratura » de la revue *Paragone* en décembre 1963¹⁹⁰.

Dans ce courrier provocateur et ironique, mais en même temps très objectif, l'écrivain dénonçait le besoin d'une critique de la traduction capable à la fois de louer les bonnes traductions et de critiquer les mauvaises :

Più che mai oggi è dunque sentita la necessità d'una critica che entri nel merito della traduzione. Sentono questa necessità i lettori, che vogliono sapere fino a che punto possono dar credito alla bontà del traduttore e alla serietà della sigla editoriale; e la sentono i traduttori buoni che prodigano tesori di scrupolosità e d'intelligenza e nessuno gli dice mai bah! E la sentono gli uomini dell'editoria che vogliono che le buone riuscite abbiano il plauso che meritano e che le prove dilettantesche siano messe alla gogna (...) e pensano d'aver tutto da guadagnare se la selezione e il controllo dei traduttori avviene con la collaborazione della critica e di fronte al pubblico.

[Aujourd'hui plus que jamais, on ressent la nécessité d'une critique qui entre dans le vif de la traduction. Cette nécessité est ressentie par les lecteurs, parce qu'ils veulent savoir jusqu'à quel point ils peuvent croire à la bonté du traducteur et au sérieux de la marque éditoriale ; par les bons traducteurs qui produisent des trésors de conscience et d'intelligence et à qui personne ne dit jamais bah ! Et par les hommes de l'édition qui veulent que les bonnes réussites obtiennent l'approbation qu'elles méritent et que les travaux des débutants soient mis au pilori (...) et qui pensent qu'ils ont tout à gagner si la sélection et le contrôle des traducteurs a lieu avec la collaboration de la critique et face au public.]¹⁹¹

Cette critique, fortement souhaitée par le lectorat, les éditeurs et les traducteurs et pouvant orienter les choix de ces trois acteurs du panorama éditorial, aurait dû se baser sur des critères rationnels et méthodiques et non pas, comme pour C. Gorlier, sur des avis purement subjectifs. En effet, en reprenant l'article calvinien, nous découvrons que les reproches que C. Gorlier avait soulevés à propos du travail d'A. Motti n'étaient ni scientifiques ni objectifs. D'une part, il l'accusait d'avoir mal traduit le titre de l'ouvrage en question – un choix qui, comme Calvino l'expliquait dans sa lettre, dépendait de la responsabilité de l'éditeur. D'autre part, il reprochait à la traductrice d'avoir employé trois expressions italiennes ('dissolto', 'affatto' et 'cosa') d'une manière qui lui paraissait impropre. Or, pour ces termes comme pour le titre, le défenseur de Mme Motti réussissait à démontrer la justesse de ces choix. Ainsi, au-delà de ces arguments injustes et injustifiés, le critique n'avait découvert aucune véritable erreur de traduction :

Questo che Gorlier censura è dunque proprio quello che noi chiamiamo lo 'scrivere bene', la 'conditio sine qua non' per essere traduttori.

[Celui que Gorlier censure correspond donc à ce que nous appelons 'bien écrire', la condition sine qua non pour être des traducteurs]¹⁹²

¹⁹⁰ I. Calvino, « Sul tradurre », *Paragone Letteratura*, XIV, 168, décembre 1963, pp.112-118; rééd. in I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, op.cit, pp. 1776-1786; rééd. in I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, op.cit., pp.756-767

¹⁹¹ *Idem*, p.112 [Notre traduction]

¹⁹² *Ibid.*, p.116 [Notre traduction]

Pour éviter ce genre de jugement subjectif pouvant ‘éclabousser’ le nom des meilleurs traducteurs, toute analyse de traduction, selon l’écrivain, aurait dû être fondée sur des règles bien précises :

L’indagine critica su una traduzione dev’essere condotta in base a un metodo, sondando specimen abbastanza ampi e che possano servire da pietre di paragone decisive.

[L’investigation critique sur une traduction doit être effectuée sur la base d’une méthode, en analysant des spécimens assez amples et qui puissent servir de pierres de touche décisives.]¹⁹³

L’existence d’une méthode scientifique rigoureuse, appliquée à un corpus suffisamment ample pour permettre des critiques objectives, était donc, pour Calvino, une des conditions fondamentales pour évaluer la qualité d’un texte traduit. Et pour comprendre ce que l’écrivain entendait par une traduction bien faite, il suffit de revenir à la lettre en question, où Calvino dessinait le portrait du bon traducteur :

...sempre in meno sono quelli che nello scrivere in italiano si muovono con quelle doti d’agilità, sicurezza di scelta lessicale, d’economia sintattica, senso dei vari livelli linguistici, intelligenza insomma dello stile (nel doppio aspetto del comprendere le peculiarità stilistiche dell’autore da tradurre, e del saperne proporre equivalenti italiani in una prosa che si legga *come fosse stata pensata e scritta direttamente in italiano*): le doti appunto in cui risiede il singolare genio del traduttore.

[De moins en moins nombreux sont ceux qui, lorsqu’ils écrivent en italien, possèdent les dons de l’agilité, de l’assurance du choix lexical, de l’économie syntaxique, du sens des différents niveaux de langue, et, donc, de l’intelligence du style (dans le double aspect de la compréhension des particularités stylistiques de l’auteur à traduire et de la capacité de proposer des équivalents italiens dans une prose qui puisse être lue *comme si elle avait été pensée et écrite directement en italien*) : les dons en quoi consiste génie singulier du traducteur.]¹⁹⁴

Selon l’auteur ligurien, une traduction, pour être bonne, doit donner l’impression d’avoir été « pensée et écrite directement en italien ». De cette affirmation – ainsi que des remarques que nous avons soulevées en observant les textes qu’il a traduits – nous comprenons que Calvino fut en faveur d’une traduction communicative¹⁹⁵, soit d’un texte qui, comme l’a observé S. Taddei¹⁹⁶, privilégie les attentes du destinataire. C’est peut-être pour cette raison que, dans un autre de ses essais critiques, Calvino finissait par observer :

Un libro di scrittore italiano tradotto il meglio possibile in qualsiasi altra lingua conserva del suo sapore originale una parte molto minore o nulla del tutto.

¹⁹³ *Ibid.* [Notre traduction]

¹⁹⁴ *Ibid.* [Notre traduction]

¹⁹⁵ Nous empruntons ce terme à P. Newmark, *La traduzione : problemi e metodi. Teoria e pratica di un lavoro difficile e di incompresa responsabilità*, éd. Garzanti, 1988. (Traduction en italien de F. Frangini – titre original : *Approaches to translation*, éd. Pergamon Press, Oxford, 1981), p.30

¹⁹⁶ S. Taddei, *op. cit.*, p. 117

[Un livre d'un écrivain italien traduit mieux que possible dans une langue quelconque ne garde qu'une partie bien moindre de sa saveur originale, sinon rien du tout.]¹⁹⁷

Cette position, orientée vers un type de traduction qui a également été définie comme « domestiquée »¹⁹⁸ par ceux qui privilégient le texte source, risquait d'amener Calvino à une vision assez pessimiste des ouvrages transposés. Et finalement, la traduction pouvait risquer d'être considérée comme un pis-aller par rapport à la lecture du texte en version originale. Mais pour l'auteur du *Château*, la pratique de la transposition demeura une opération fondamentale : en 1980, lors d'une conversation avec Tullio Pericoli¹⁹⁹, publiée dans le catalogue de l'exposition du dessinateur sous le titre « Furti ad arte », Calvino définissait une fois encore le travail du traducteur comme « il sistema più assoluto di lettura » [« le système de lecture le plus absolu »]²⁰⁰. Dans ce cas, l'auteur parlait de la traduction en tant qu'opération qu'il mettait en pratique pour comprendre les autres écrivains (et il cite l'exemple de sa traduction-lecture de Queneau) mais aussi, à nouveau, comme méthode pour relire ce qu'il avait lui-même écrit (lorsqu'il lit les transpositions de ses propres œuvres) :

Anche l'esperienza di essere tradotto è dello stesso tipo: è un modo di leggersi. Ogni volta che discuto con un traduttore dei miei libri, nelle lingue che conosco, sono obbligato a ripercorrere il mio lavoro con un altro occhio. Di solito la prima impressione leggendo me stesso tradotto, è un po' desolante. Si vede il proprio testo molto impoverito, appiattito. Allora sono obbligato a cercare di capire perché ho scritto quella data frase in quel dato modo, e che cos'è che non è passato nella traduzione, cioè a riflettere su quello che ho scritto: questo aggettivo l'ho messo qui e non qui, ho usato questa costruzione che non è la più usuale, perché? Ah, perché avevo quell'intenzione lì. Tante cose saltano fuori ai miei stessi occhi.

[Même l'expérience d'être traduit est du même type : c'est une manière de se lire. Chaque fois que je discute avec un traducteur de mes livres dans les langues que je connais, je suis obligé de parcourir mon travail. C'est un peu désolant. On voit son propre texte très appauvri, aplati. Alors je suis obligé de chercher à comprendre pourquoi j'ai écrit une telle phrase d'une telle manière et qu'est-ce qui n'a pas passé dans la traduction, c'est-à-dire à réfléchir sur ce que j'ai écrit : cet adjectif je l'ai mis là et pas là, j'ai employé cette construction qui n'est pas la plus courante, pourquoi ? Ah, parce que j'avais cette intention-là. Plusieurs choses apparaissent à mes yeux mêmes.]²⁰¹

La théorie calvinienne de la traduction comme « système de lecture » demeure donc une constante de la réflexion de cet auteur. Elle revint à chaque fois que l'écrivain exprima son avis à propos de la pratique des traducteurs. Nous la retrouverons en

¹⁹⁷ I. Calvino, « L'italiano, una lingua tra le altre lingue », *Una pietra sopra*, op. cit., p.147.

¹⁹⁸ L. Venuti, *L'invisibilità del traduttore*, op. cit., p. III

¹⁹⁹ I. Calvino, *Furti ad arte*, conversatione tenuta in occasione della mostra di Tullio Pericoli *Rubare a Klee*, Edizioni della Galleria Il Milione, Milan, 1980; rééd. in I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, op.cit, pp.1801-1815

²⁰⁰ *Idem*, p. 1807 [Notre traduction]

²⁰¹ *Ibid.*, p. 1808 [Notre traduction]

particulier dans une conférence prononcée lors du Colloque « Il libro italiano e l'editoria americana : traduzione e mercato »²⁰² organisé par l'Unesco en 1982. I. Calvino y prononça une véritable apologie de la traduction et du traducteur littéraire. Il souligna à nouveau l'importance de la traduction comme moyen de relecture de ses propres ouvrages et comme méthode de lecture en général. Toutefois, à la différence de ce qu'il avait fait auparavant, ici l'auteur traduit approfondit davantage la question en abordant le sujet de la traduction de ses livres et articles en français et en anglais et en décrivant minutieusement la progression de sa perception de ses propres textes traduits :

Quante volte leggendo la prima stesura della traduzione d'un mio testo che il traduttore mi mostrava, mi prendeva un senso d'estraneità per quello che leggevo: era tutto qui quello che avevo scritto? come avevo potuto essere così piatto e insipido? Poi andando a rileggere il mio testo in italiano e confrontandolo con la traduzione vedevo che era magari una traduzione fedelissima, ma nel mio testo una parola era usata con un'intenzione ironica appena accennata che la traduzione non raccoglieva, una subordinata nel mio testo era velocissima mentre nella traduzione prendeva un'importanza ingiustificata e una pesantezza sproporzionata; il significato d'un verbo nel mio testo era sfumato dalla costruzione sintattica della frase mentre nella traduzione suonava come un'affermazione perentoria: insomma la traduzione comunicava qualcosa completamente diverso da quello che avevo scritto io. / E queste sono tutte cose di cui scrivendo non mi ero reso conto, e che scopro solo ora rileggendomi.

[Combien de fois en relisant la première version de la traduction d'un de mes textes que le traducteur me montrait j'étais pris par un sens d'extranéité pour ce que je lisais : tout ce que j'avais écrit n'était que ça ? comment avais-je pu être aussi plat et insipide ? Ensuite, en allant relire mon texte en italien et en le comparant avec la traduction, je voyais que c'était bien une traduction très fidèle, mais dans mon texte un mot était employé avec une intention ironique à peine esquissée que la traduction ne recueillait pas, une subordonnée dans mon texte était très rapide alors que dans la traduction elle prenait une importance injustifiée et une lourdeur excessive ; la signification d'un verbe dans mon texte était nuancée par la construction syntaxique de la phrase alors que dans la traduction cela sonnait comme une affirmation péremptoire : enfin, la traduction communiquait quelque chose de complètement différent de ce que j'avais écrit. / C'étaient des choses dont je ne m'étais pas aperçu en écrivant et que je ne découvrais que maintenant, en me relisant.]²⁰³

En poursuivant notre observation de l'intervention calvinienne, nous découvrons enfin la « profession de foi » de l'écrivain-traducteur :

Tradurre è il vero modo di leggere un testo ; questo credo sia stato detto già molte volte; posso aggiungere che per un autore il riflettere sulla traduzione d'un proprio testo, il discutere col traduttore, è il vero modo di leggere se stesso, di capire bene cosa ha scritto e perché.

[Traduire c'est la manière véritable de lire un texte; je crois que cela a déjà été dit plusieurs fois; je peux ajouter que pour un auteur, le fait de réfléchir sur la

²⁰² La communication de Calvino, « Tradurre è il vero modo di leggere un testo », sera publiée dans le *Bollettino di informazioni*, XXXII (nuova serie), 3, septembre-décembre 1985, pp. 59-63 et ensuite réédité dans I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, cit., pp. 1825-1831.

²⁰³ *Idem*, p. 1827 [notre traduction]

traduction d'un de ses textes, le fait de discuter avec le traducteur c'est la vraie façon de se lire, de bien comprendre ce qu'il a écrit et pourquoi.]²⁰⁴

Compte tenu de l'importance de cette déclaration, nous n'osons ajouter aucune remarque supplémentaire. Il nous semble toutefois essentiel de souligner, une dernière fois, qu'I. Calvino fut donc traducteur de ses confrères R. Queneau et M. Fernandez, théoricien de la traduction, réviseur des transpositions de ses propres ouvrages, mais il ne fut jamais le traducteur de lui-même.

²⁰⁴ *Ibid.* [notre traduction]

Conclusion partielle

Quant à savoir s'il a réussi à bien traduire son auteur, je le laisse à de plus doctes et ne dirai que mon impression. Sa traduction peut paraître très exacte, et fidèlement calquée sur l'original...

Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, t. VI, p. 357.

Parvenue à la fin du deuxième et dernier chapitre, il nous paraît nécessaire de dresser un bilan partiel de cette partie dans laquelle nous avons pu traiter de la problématique de la retraduction (cf. Chap.1), mais également de la révision et réécriture (cf. Chap.2) de deux œuvres d'Italo Calvino bien particulières, l'article « Collection de sable » et la première section du *Château des destins croisés*.

Étant donnée l'ampleur du corpus de textes calviniens français ayant été retraduits ou révisés (cf. Présentation), toute tentative d'étudier cette œuvre dans son intégralité nous aurait menée vers une énumération plutôt chaotique et non pas, comme nous le souhaitons, vers des analyses traductologiques ponctuelles. Ainsi, étant donné que nous avons structuré la première partie de cette thèse en deux chapitres opposant les travaux de J. Thibaudeau et de J.-P. Manganaro, nous avons décidé de respecter la même subdivision binaire, en nous consacrant cette fois-ci à un ouvrage retraduit et à un autre révisé et réécrit. Si le critère qui régissait la section sur la traduction était donc celui de l'opposition (J. Thibaudeau / J.-P. Manganaro), le principe à la base du second volet de notre travail a été la complémentarité (retraduction, révision, réécriture). Toutefois, fidèle à notre démarche comparatiste, nous avons choisi de revenir à nos confrontations à l'intérieur de chaque chapitre. Là, nous avons pu rapprocher plus directement le travail de deux personnes sur un même texte : tout d'abord deux traducteurs et ensuite un traducteur et 'son' auteur. Ainsi, la double traduction de l'article intitulé « Collezione di sabbia » par J.Thibaudeau et J.-P. Manganaro nous a permis de comparer, les travaux des médiateurs objet de notre recherche, ayant transposé à dix ans de distance (1974-1984) la même chronique calvinienne. D'autre part, la révision-réécriture du « Château » thibalducien par I. Calvino nous a conduite à nous interroger sur les modifications que l'écrivain a apportées à la version française du premier volet

de son *Castello dei destini incrociati* de même que, par ricochet, sur les rapports entre l'écrivain ligurien et son traducteur.

Contrairement à ce que nous avons cru, l'existence de deux « Collection de sable » n'était pas due à une révision de la part du traducteur contemporain d'un texte préexistant (et donc à un vieillissement de la première transposition). Les deux versions étant presque synchroniques, J.-P. Manganaro n'avait même pas eu connaissance de la « Collection » des années 1970. En travaillant donc chacun de leur côté, les 'auteurs' des deux chroniques françaises ont souvent emprunté des chemins parallèles en engendrant ainsi deux textes sensiblement différents, aussi bien du point de vue syntaxique et rythmique que de celui sémantique et lexical.

Dans le détail, l'étude contrastive des traductions et de l'original – qui s'est posé comme un miroir entre les deux – a témoigné que J. Thibaudeau a tenu deux types de comportement vis-à-vis des structures syntaxiques de l'article de départ. D'une part, il reste très (voire trop) lié à l'italien, produisant une chronique qui 'sentait' parfois la traduction et qui, par conséquent, introduisait dans le texte cible des anomalies que le texte source ne contenait pas (cf. § 1.2.1.1.). D'autre part – ainsi qu'il l'a affirmé lui-même – il a quelques fois voulu réécrire certaines phrases en les modifiant, afin de « satisfaire [son] goût, sa sensation, son sentiment de la langue française » (cf. § 1.2.1.2.), engendrant donc des 'belles et infidèles'. Contrairement à son confrère, le second médiateur s'est révélé prêt à rétablir l'ordre français lorsque cela était nécessaire, tout en adhérant au plus près de la syntaxe de l'italien et en respectant les anomalies insérées par l'auteur. Le travail de ce dernier s'est confirmé le reflet de ses théories traductives, selon lesquelles le traducteur doit pas effacer les traits stylistiques de l'écriture de l'auteur en faisant primer sa propre manière d'écrire (cf. § 1.2.1.2.).

Le sous-chapitre ayant par objet l'observation du rythme des « Collection », nous a permis de découvrir que, même si les deux médiateurs ont réussi, chacun à sa façon, à demeurer fidèles aux texte source, le premier s'est tellement ancré aux sonorités de la chronique italienne qu'il a parfois négligé le sens de certains termes ou passages. Nonobstant cette attention aux sons et aux rythmes, la version la plus ancienne présente des ajouts ou des suppressions dont le résultat est la modification des phrases calviniennes et l'alourdissement l'architecture rythmique de la chronique (cf. § 1.2.2.2.). Bien que les deux attitudes du premier médiateur puissent paraître antithétiques, nous avons pu démontrer qu'elles n'ont qu'une même origine, à savoir la tendance à s'approprier le texte d'I. Calvino. En ce qui concerne la version rédigée par

J.-P. Manganaro, le rythme dénote une aisance et une souplesse qui, ajoutées à sa précision sémantique, méritent d'être signalées.

Et la troisième section du premier chapitre, consacrée à l'étude des écarts lexicaux et sémantiques, a confirmé l'extrême fidélité du médiateur des années 1980 au sens de l'écrit calvinien, tout en dévoilant un certain nombre d'erreurs contenues dans la version de 1974. La précision lexicale typique de l'écriture de Calvino n'a pas toujours été un avantage pour les traducteurs, qui ont quelques fois peiné à trouver des correspondants parfaits des termes employés par l'auteur. Nous l'avons compris par la quantité de synonymes différenciant les deux versions françaises (cf. § 1.3.1.), mais également par un certain nombre de transgressions plus ou moins graves (cf. § 1.3.2.). Bien que les descriptions contenues dans l'article « Collezione di sabbia » soient tout à fait concrètes (et donc plus faciles à traduire que tout raisonnement abstrait), le lexique qui les compose s'est parfois révélé une cause d'opacité sémantique pour le traducteur le moins expérimenté vis-à-vis de l'italien qui a donc fini par choisir des termes peu appropriés ou par commettre des faux-sens et des contresens assez graves.

En observant les écarts entre les deux « Collections », nous avons, entre autre, pu mettre en évidence la traduction d'un terme tel que 'riva', transformé en 'berge' par le premier médiateur et en 'rive' par le deuxième, ou bien celle de 'imbalsamare' traduit par 'embaumer' dans le texte de 1974 et par 'naturaliser' dans celui de 1984, ou encore les 'giochi di tombola', devenus d'abord 'tombolas' et ensuite 'jeux de loto' (cf. § 1.3.2.1). L'analyse des contresens et des faux-sens (§ 1.3.2.2.) nous a enfin permis de relever des fautes contenues dans la première chronique française. Par exemple, la traduction de 'lunghi' par 'nombreuses' dans le syntagme 'allineati in lunghi scaffali', ou la mutation d'un 'nom' polychrome ('che sull'etichetta porta un nome ancor più policromo') en une 'étiquette polychrome' (dont l'étiquette est encore plus polychrome), ou la transformation d'un 'mélange changeant' ('mescolanza cangiante') en un 'mélange instable', ou enfin – sûrement à cause d'une distraction – la transformation de Mickey en un Petit Rat qui va de pair avec l'altération de son portrait ('de museaux noirs au petit nez blanc, de gantelets blancs et noirs').

Le deuxième volet de cette partie nous a ensuite offert l'opportunité de réfléchir au rapport entre traducteurs et écrivains, notamment entre J. Thibaudeau et I. Calvino qui travaillèrent « ensemble » au *Château des destins croisés*. En réalité, comme il nous a été possible de l'indiquer dans la première section (début du § 2) et comme nous avons pu l'approfondir dans la troisième (§ 2.2.1.), les deux ne travaillèrent pas « à

quatre mains » : le recueil français eut trois versions dont deux ‘thibalduciennes’ et une revue (et en partie réécrite) par l’auteur et par F. Wahl, responsable des traductions italiennes pour les éditions du Seuil. Si la genèse du recueil original fut ardue (cf. § 2.1.2.), celle de la version française ne le fut pas moins : après les *Tarocchi* vinrent les *Tarots*, et après le *Castello dei destini incrociati* vint le *Château des destins croisés*, mais au moment du passage du premier au deuxième volume, la partie intitulée « Le Château » subit plusieurs transformations de la part de Calvino qui voulut modifier le texte-cible.

La raison des changements observés dans le deuxième chapitre – et auxquels nous reviendrons ultérieurement – est sûrement due à la complexité stylistique de l’ouvrage en question (cf. § 2.1.3.). En effet, ce recueil-palimpseste qui se refait à l’Arioste et à la chanson de geste, puise son lexique dans un répertoire terminologique recherché (‘desco’, ‘favella’, ‘sorbire’, ‘fiottare’, ‘guiderdone’, ‘calamo’, ‘sempiterno’), et contrebalance cette orientation vers un registre soutenu par des glissements vers des niveaux plus bas (‘riempire di grilli la testa’, ‘intingoli di zolfo e di mercurio’, ‘intrugli magici’). Quant à l’architecture syntaxique, elle s’est révélée, elle aussi, complexe. D’abord simples et linéaires, les phrases calviniennes se déploient, se compliquent, s’alourdissent au fur et à mesure que les récits progressent – et que subjectivité et objectivité se fondent – en s’enrichissant d’incises et en imitant ainsi la souplesse de la langue parlée. À cette mimesis de l’oralité s’ajoutent d’une part, les propositions de doute et les hypothèses causées par l’interprétation des cartes et, d’autre part, un nombre élevé d’effets de style (présents surtout dans les histoires les plus « importantes », notamment celle de Roland) qui engendrent des parallélismes, des symétries, des chiasmes. Une telle application dans la rédaction ne pouvait pas ne pas demander des soins plus attentifs et minutieux encore au moment de la transposition. Ainsi fut-il que Calvino, qui dans les années 1970 vivait à Paris et collaborait avec F. Wahl à la relecture des traductions de ses propres ouvrages, voulut revoir le texte thibalducien et y apporter des modifications.

L’observation contrastive de l’original et des deux versions françaises, avant et après l’intervention de l’auteur, nous a permis de relever que Calvino paraîtrait avoir appliqué à la traduction les mêmes principes régissant son écriture, soit la « légèreté », la « rapidité » et l’« exactitude », des valeurs qu’il a lui-même mis en évidence dans ses *Leçons américaines*. En particulier, nous nous sommes aperçue que le réviseur a tenté d’alléger les structures syntaxiques employées par le traducteur (§ 2.3.1.1.), de rendre

plus rapide le rythme des phrases (§ 2.3.1.2.) et de restituer au lexique toute la ponctualité qui le caractérisait à l'origine, ou bien de le préciser davantage (§ 2.3.2.).

Dans la section consacrée à la syntaxe (§ 2.3.1.1.) nous avons fait ressortir la tendance de l'écrivain à alléger ses phrases par la suppression des termes jugés inutiles (cf. l'exemple du mot 'carta' sans cesse réitéré par le traducteur et souvent oblitéré par l'auteur), ou bien par la synthèse de quelques passages considérés comme trop lourds (par exemple lorsque les 'broderies en forme de soleil' présentes sur le manteau de l'ingrat puni, et qui étaient à l'origine des 'ricami a forma di sole', se transforment en des 'soleils brodés'). Curieusement, la plupart des changements observés n'étaient pas liés à des corrections, mais dévoilaient la propension de l'auteur à réécrire le texte du « Château », en remaniant, parfois même radicalement, les contenus de ses propres pages et en éloignant la dernière version du recueil à la fois du texte source et de la traduction thibalducienne.

Pour rendre ensuite la version française plus rapide du point de vue rythmique, Calvino a souvent raccourci les phrases de son médiateur en modifiant la distribution de la ponctuation. Ce faisant, il a, encore une fois, engendré de nombreux écarts entre la transposition de 1974, celle de 1976 revue par lui, et son original (cf. § 2.3.1.2.). Mais ce qui atteste le plus ouvertement de la détermination de l'écrivain d'imprimer une cadence plus mélodique à ses périodes, ce sont des déplacements et des variations lexicales. Par exemple, la suppression d'un hiatus rendue possible grâce à la substitution de l'adverbe 'haut' par 'loin' ('très haut au-dessus du bois' → 'très loin au-dessus du bois'), ou l'ajout d'une allitération à travers le remplacement du verbe 'donner' par offrir ('un château donnait refuge' → 'un château offrait son refuge'), ou encore l'adjonction d'une rime interne obtenue en modifiant un verbe et un nom ('Offre promptement acceptée' → 'Requête promptement satisfaite').

L'étude lexicale (§ 2.3.2.) a enfin révélé un certain nombre d'interventions ayant explicité des connotations sous-entendues dans le texte source et qui, par entropie, avaient fini par s'effacer ou s'estomper au moment de la transposition. Parmi les plus significatives, la substitution du nom 'souverains' par 'suzerains', utilisé en tant qu'équivalent de l'italien 'sovrani' afin d'évoquer plus directement le cadre médiéval, toile de fond des histoires calviniennes. L'observation des écarts a également fait ressortir un nombre élevé de verbes et d'adjectifs remplacés par des synonymes plus ponctuels, plus précis, tels que l'adjectif 'perdu', employé en tant que traduction de 'smarritosi' par J.Thibaudeau et transformé en 'égaré' par l'auteur, ou le verbe

‘s’ouvrir’ (‘*schiudersi*’) devenu ‘s’écarter’ dans le recueil le plus récent. En conclusion de notre étude comparée des deux «*Château*», nous avons enfin analysé des modifications occasionnées par la correction de quelques fautes dont certaines avaient déjà été signalées par un autre chercheur, D. D’Oria, bien avant nous (cf. §. 2.2.2.2.). Entre autres, nous avons pu mettre en évidence le nom ‘principe’ employé à la place de ‘prince’ en tant que traduction de l’italien ‘principe’, l’adjectif ‘couronné’ écrit par erreur au lieu de ‘courroucé’ (it. ‘*adirato*’), le syntagme ‘quel Pape’ corrigé et remplacé par ‘ce Pape’ (it. ‘*quel Papa*’), ainsi que d’autres fautes, passées inaperçues aux yeux du chercheur italien, sans doute parce qu’elles avaient été corrigées avant la publication du recueil en France, en 1976.

Or, la recherche de D. D’Oria intitulée «*Calvino traduit par Calvino*», s’appuyait sur le principe qu’en ce qui concerne le *Château des destins croisés*, l’écrivain s’était auto-traduit. Pour cette raison, le linguiste avait tenté de justifier les ‘transgressions sémantiques’ contenues dans le recueil par toute une série de suppositions plus ou moins vraisemblables observées dans la section 2.3.2. Mais à la suite de la parution de l’article en question, l’auteur ligurien, fidèle à son souci de précision, avait écrit au chercheur pour démentir ses hypothèses. Ayant découvert ce courrier à l’intérieur de la correspondance calvinienne, ayant lu des lettres et des articles où l’auteur parlait de son rapport avec la pratique de la traduction et ayant pu discuter avec J. Thibaudeau au sujet de cette transposition, nous avons voulu «*rendre à César ce qui était à César*», en posant la question que le chercheur italien nous paraissait avoir négligé, à savoir, *Calvino a-t-il vraiment été traduit par Calvino ?*

Dans le dernier chapitre, nous avons d’une part fourni les réponses à ce questionnement (§ 2.3.1), et, d’autre part, nous avons pu approfondir la thématique du rapport entre l’écrivain italien et la traduction (§ 2.3.2.) afin de démontrer que cet auteur a toujours (ou presque) revu ses ouvrages traduits en français mais ne s’est jamais traduit tout seul. Ainsi, la section intitulée «*Calvino traduit par Calvino ?*» a permis de mettre en lumière les événements qui ont été à l’origine du quiproquo non pas sur la base d’hypothèses abstraites, mais en donnant la parole aux trois «*acteurs*» de la transposition et révision du *Château* : J. Thibaudeau, F. Wahl et I. Calvino. De la confrontation de leurs affirmations, nous avons pu comprendre les causes et les effets des nombreuses modifications (cf. chapitre 2.2.) apportées au recueil par les deux réviseurs. Parmi les raisons de la révision expliquées par F. Wahl, le fait que les transpositions thibalduciennes (mais également celles autres, et notamment celle du *Voyageur* par D. Sallénave) manquaient

parfois de ce « quid » caractérisant et rendant singulier le « ton calvinien ». Parmi les effets, citons le refus de la part de J. Thibaudeau de signer une transposition qu'il ne considérait plus comme la sienne (« Wahl ayant de lui même corrigé les 20 ou 30 premières pages [...], j'ai voulu retirer ma signature »), transformé en acceptation par la « caution de l'auteur ». Si le nom de l'auteur et celui du médiateur figuraient l'un à côté de l'autre sur la couverture du recueil français, ce fut donc à cause de la révision de Calvino, qui était parfois devenue une véritable réécriture, et non pas parce que l'auteur s'était auto-traduit. Les répliques de l'auteur aux hypothèses de D. D'Oria, ajoutées à une série d'affirmations livrées lors d'un entretien avec Paul Fournel, nous ont enfin permis de donner une réponse définitive et de dissiper le doute : Calvino ne s'est jamais auto-traduit.

Une fois parvenue à cette vérité, il nous restait à éclaircir le rapport de Calvino avec la traduction. Nous avons pu le faire dans la dernière section, où nous avons tout d'abord étudié les relations de l'auteur avec ses traducteurs français en passant ensuite à l'observation des vraies traductions calviniennes (celles de Macedonio Fernandez et de Raymond Queneau) et en achevant nos réflexions sur les théories calviniennes en matière de traduction. Là, il nous a paru d'atteindre l'aboutissement de nos efforts, en particulier lorsque nous avons pu affirmer, avec Calvino, que « traduire c'est la manière véritable de lire un texte ». Pour un auteur, « le fait de réfléchir sur la traduction d'un de ses textes, le fait de discuter avec le traducteur c'est la vraie façon de se lire, de bien comprendre ce qu'il a écrit et pourquoi. »

La relecture et révision du *Château* de J. Thibaudeau a donc été pour l'intellectuel italien une manière de se relire et de mieux comprendre ce qu'il avait écrit. Pour cela, il a parfois souhaité réécrire certains passages. Pour le même motif, le traducteur au eu raison de demander la caution du nom de l'écrivain-réviseur à côté du sien. Et, finalement, Calvino n'aurait pas pu s'en abstenir : l'importance que ce traducteur avait eue non seulement au niveau de la transposition de ses œuvres mais aussi à celui de la médiation de sa pensée et finalement de son succès en France avait été si importante qu'il ne pouvait pas ôter la signature de celui-ci de la version finale ou refuser de contresigner la traduction.

Or, s'il est vrai que J. Thibaudeau et J.-P. Manganaro ont eu un rôle considérable au niveau de la traduction et retraduction de l'œuvre d'Italo Calvino, ils ont également fait fonction de médiateurs de la poétique calvinienne. Chacun à sa manière, ils ont permis la diffusion des ouvrages calviniens par le biais de leurs traductions ainsi que par leur activité de chercheurs et d'écrivains pour l'édition et pour la radio. Nous traiterons de cet aspect dans la troisième partie de notre thèse.



Le Bateleur

Première carte des Tarots (Morgan Library, New York)

TROISIEME PARTIE

DE LA MEDIATION

SI PENDANT CINQUANTE ANS

DEUX TRADUCTEURS ...

Présentation. Portrait du traducteur en médiateur.

A cultural mediator is a person who facilitates communication, understanding and acting between persons or groups who differ with respect to language and culture. The role of the mediator is performed by interpreting the expressions, intentions, perceptions, and expectations of each cultural group to the other, that is by establishing and balancing the communication between them.

S.Bochner, *The Mediating Person: Bridges between Cultures*

Selon la définition du dictionnaire *Le Robert*, un « médiateur » est un individu « qui s'entremet pour effectuer un accommodement, un accord entre deux ou plusieurs personnes, deux ou plusieurs partis ». Cette interprétation générale du mot semble bien s'accorder aux affirmations de S. Bochner que nous avons placées en exergue et selon lesquelles un « médiateur culturel est une personne qui facilite la communication, la compréhension et l'action entre des personnes ou des groupes qui diffèrent du point de vue du langage et de la culture ».¹

Observée d'un autre point de vue, la citation que nous venons de traduire nous paraît également convenir pour définir le traducteur. En effet, qu'il travaille dans le milieu littéraire ou technique au sens large du mot, tout le monde estime que l'activité de ce 'passeur' consiste en la facilitation de la communication (qui s'exerce par le biais de la lecture) entre des personnes (des lecteurs et des auteurs) de langue et culture différentes. Pour cette raison, nous avons pu employer l'hyperonyme « médiateur » en tant que synonyme de « traducteur ». Au moment où il transpose un ouvrage, tout traducteur littéraire se fait à la fois passeur de mots, d'expressions, d'idées, de cultures et de connaissances entre un écrivain et son public étranger et médiateur entre peuples différents, entre gens de cultures parfois extraordinairement éloignées.

Toutefois, à notre sens, l'hyperonyme en question recouvre une aire sémantique plus vaste. Par sa nature, le terme « médiateur » peut être d'une part employé pour

¹ S. Bochner, *The Mediating Person: Bridges between Cultures*, cite par D. Katan, « L'importanza della cultura nella tradizione », M. Ulrych, *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, éd. Utet, 1997, p.31 [c'est nous qui traduisons].

définir la personne qui opère un transfert linguistique et culturel (le traducteur) et d'autre part celle qui, par une activité complémentaire – d'écriture ou autre – facilite la connaissance d'un auteur ou de ses œuvres, en participant ainsi à la création (ou au maintien) d'un certain horizon d'attente de la part des lecteurs étrangers. En effet, bien que la traduction représente une étape fondamentale pour la diffusion des ouvrages d'un écrivain dans un pays étranger – à un tel point que, comme l'observe Georges Nivat, « la mauvaise traduction, la traduction sans transport et transfert d'amour est un assassinat : elle détruit pour longtemps les chances qu'a une œuvre de traverser le mur des langues »² –, l'activité du médiateur-créateur est indispensable pour jeter les bases de la réception d'un texte littéraire. Pour cette raison, par exemple, les éditeurs sont définis comme médiateurs culturels : rien que le choix de publier le travail d'un auteur peut permettre ou empêcher la connaissance de celui-ci.

En ce sens, les traducteurs calviniens n'ont pas tous été des médiateurs. Au contraire, quelques uns d'entre eux ont même fait obstacle à la diffusion de certains ouvrages de cet auteur en France. Mais, heureusement, d'autres qui sont ouvertement battus pour la publication de ses œuvres.

Dans le mémoire de DEA³ qui a précédé cette thèse, nous avons dressé une chronologie des versions françaises qui nous avait, entre autres, permis d'illustrer la progression de la découverte de l'écrivain italien par le public de l'Hexagone et de dévoiler l'absence d'un parallélisme entre les premiers ouvrages publiés par les maisons d'édition italiennes et ceux choisis par les françaises. Nous souhaitons présentement aborder l'historique de ces traductions afin de mettre en évidence d'autres aspects remarquables comme le nombre de traducteurs et d'éditeurs qui ont contribué à la médiation de l'écrivain sur le versant francophone des Alpes - et, par conséquent, à sa fortune. Nous noterons également le déroulement tout à fait particulier des cinquante années de publication de l'œuvre calvinienne au pays de Voltaire.

Une des caractéristiques les plus marquantes de l'évolution de ces transpositions réside dans le fait qu'elles ont été publiées par sept maisons d'éditions différentes. En outre, Calvino a eu, jusqu'à nos jours, treize médiateurs 'officiels' (ayant travaillé pour les différentes maisons), ainsi que quatre occasionnels (qui ont traduit un ou plusieurs articles dans les revues ou les journaux) et un réviseur des traductions qui a récemment revu

² G. Nivat, « La traduction, passage non obligé... », *La Quinzaine littéraire*, supplément au n.613 du 1^{er} au 15 décembre 1992, p.13.

³ *La Traduction en Question*, mémoire de DEA, Faculté des Lettres de l'Université de Nice, année universitaire 1997-98.

nombre des textes calviniens. Aux yeux du lecteur contemporain, ces chiffres peuvent paraître considérables, voire démesurés. Il est vrai que, d'habitude, chaque auteur est diffusé par un seul groupe éditorial qui détient l'ensemble des droits de publication et qui désigne un traducteur par auteur. Cela permet aux éditeurs une gestion organisée des ouvrages de l'écrivain et à la personne qui transpose de mieux approfondir sa connaissance de l'écriture et de l'œuvre de l'auteur de manière à mieux pouvoir transmettre ses textes, ses mots et ses messages. Cet écart par rapport à la norme, cette extrême dispersion dans la diffusion de l'œuvre d'un auteur aussi connu et apprécié que Calvino, nous a poussée à interroger ces chiffres qui nous ont amenée à des conclusions considérables.

Bien qu'à l'époque il fût interdit à l'écrivain italien de se rendre en France, à cause de sa participation au Congrès des Partisans de la paix⁴ ayant eu lieu à Paris en avril 1949, ses ouvrages commencèrent à être traduits⁵, transportés là où lui il ne pouvait pas aller, vers la moitié des années 1950. Avant cette date, le jeune écrivain avait sans doute eu quelques contacts avec les maisons d'édition françaises en tant que responsable du bureau de presse de la '*maison Einaudi*' (ainsi l'appelait-il), mais il n'avait peut-être pas encore été perçu comme un auteur à faire connaître au public francophone. C'est à partir de 1955, date de la première version en français du *Vicomte pourfendu* (*Il Visconte dimezzato*), qu'il commence à se frayer un chemin à l'intérieur du domaine éditorial français.

La première personne qui a eu l'honneur de permettre la découverte de notre auteur par le public de France a été Juliette Bertrand. Cette traductrice a donc débuté avec *Le Vicomte pourfendu*, roman, ou mieux 'conte' fantastique, publié en Italie en 1952 et paru aux éditions Albin Michel en 1955.

Pour cet éditeur, le premier ayant voulu croire au talent de Calvino et ayant ouvert la voie à la diffusion des livres de l'écrivain italien auprès des compatriotes de Queneau, ce fut un véritable chant du cygne: le '*Vicomte*' fut le premier et le dernier ouvrage calvinien qu'il publia. Et ceci contre toute attente du jeune Italien qui se croyait à l'époque – à contrecœur, remarquons-le⁶ – définitivement lié à cette maison

⁴ Voir à ce propos l'article rédigé par Calvino à la suite du Congrès, ayant par titre « A Parigi strapperemo l'Europa » et publié dans *L'Unità* de Turin le 20 avril 1949

⁵ nous employons ce mot dans le sens ancien du terme, du latin 'trans ducere', 'conduire à travers', 'transporter'.

⁶ Cf. Italo Calvino, *Lettere 1940-1985*, par Luca Baranelli, Milan, éd. Mondadori, 2000, p.498. Dans cette lettre du 22/07/1957 adressée à Michele Rago, Calvino écrit : « io sono sotto opzione da Albin Michel, che è l'editore del *Visconte* [...]; io sono ormai un autore di Albin Michel, editore anodino i cui libri cascano nel vuoto. » (« Je suis sous option chez Albin Michel, qui est l'éditeur du *Vicomte* [...]; je suis désormais un auteur d'Albin Michel, éditeur anodin dont les livres tombent dans le vide ». C'est nous qui traduisons).

d'édition. L'auteur souhaitait vivement pouvoir publier ses ouvrages au-delà des Alpes et il avait espéré réaliser ce projet en collaboration avec Gallimard, mais l'indifférence de la part de la maison d'édition, qui ne s'était jamais intéressée à ses ouvrages, l'avait conduit vers Albin Michel⁷. De même, le refus de la part de la revue « Temps Modernes »⁸ de publier la traduction de *Gli avanguardisti* ainsi que le silence de Sartre, à qui il avait envoyé *L'entrata in guerra*, avaient sans doute découragé ce jeune écrivain⁹.

Malgré ses échecs, et contrairement à ce qu'il pouvait croire à l'époque, non seulement il changea d'éditeur en passant aux éditions du Seuil, mais, finalement, son succès fut tellement important que bien d'autres maisons d'édition françaises voulurent publier certains de ses livres, dont Julliard, Gallimard, Flammarion.

Le passage d'Albin Michel au Seuil fut immédiat. La traduction suivante, la deuxième par ordre chronologique, celle du *Baron perché (Il Barone rampante)* instaura le lien, qui ne cessa de se fortifier, entre l'auteur et ce groupe. En particulier, les années 1958-1959 marquèrent le début de la relation professionnelle de Calvino et F.Wahl, responsable de la littérature italienne au Seuil jusqu'en 1990. Le changement d'éditeur n'entraîna cependant pas de modifications du point de vue du traducteur : ce fut la première traductrice 'calvinienne', Juliette Bertrand, qui continua à travailler sur notre auteur pour ce deuxième texte. 'Conte' fantastique – sorte d'« autoportrait »¹⁰ de l'écrivain ligurien – le livre sortit en 1959 et, avec le *Vicomte*, il fit fonction de 'carte de visite' de Calvino qui, à partir de ce moment, commença à être connu et apprécié par les Français.

Ces deux premiers titres, ensuite regroupés dans la trilogie *Nos Ancêtres (I nostri antenati)*, furent suivis par le troisième 'volet' de la série: *Le Chevalier inexistant (Il Cavaliere inesistente)*. Le texte fut publié par la maison d'édition du *Baron perché*, en 1962, mais, cette fois-ci, dans une traduction de Maurice Javion. Celui-ci ne transposa – ainsi que celle qui le précéda – que deux ouvrages de l'écrivain ligurien. Outre celui que nous venons de citer, il signa *Aventures*, recueil composé d'une sélection de textes tirés des *Racconti* (parus en Italie en 1958), et qui ne correspondait – pour cette première édition – à aucun équivalent italien. En effet, à l'intérieur de l'ouvrage publié par Le Seuil en 1964, ne figuraient qu'une partie des textes qui furent recueillis et publiés six

⁷ *Idem.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ F. Wahl, Préface de l'édition française de 1996 du *Baron Perché*, Paris, éd. Seuil.

ans plus tard (en 1970) par l'éditeur turinois Einaudi, sous le titre de *Gli amori difficili*. Le volume de 1964 contenait donc neuf des treize récits qui constituèrent la première section du recueil (*Gli amori difficili*), ainsi que les deux textes qui correspondaient à la deuxième partie (*La vita difficile*) : *Le nuage de smog (La nuvola di smog)* et *La fourmi argentine (La formica argentina)*.

En décidant de ne faire connaître au public français que certains épisodes des *Racconti*, la maison d'édition française a opéré un choix avant que le lecteur ait pu le faire: elle a, nous semble-t-il, orienté le lecteur dans une direction particulière, ne donnant qu'une certaine 'image' de l'auteur. M. Fusco a expliqué ce choix en affirmant qu'« on peut penser que la date de cette traduction, 1964, en plein cœur des polémiques liées au Nouveau Roman, n'est pas étrangère à cette intervention éditoriale dont la signification critique et esthétique est assez claire »¹¹.

Une dernière version en français des *Aventures* correspondant fidèlement au livre italien *Gli amori difficili* sortit en 1990, publiée toujours par le même éditeur. Des trois récits manquant dans la première version, *L'aventure d'un bandit* fut traduit par R.Stragliati, *L'aventure d'un automobiliste* par J.Thibaudeau, l'Introduction, *L'aventure d'un photographe* et *L'aventure d'un skieur* par J.-P. Manganaro.

Avant de poursuivre cet historique, un flash-back nous permet de mettre en relief d'autres traductions, moins connues, mais tout à fait dignes d'intérêt. Il s'agit de trois récits, re-traduits en 1964 et insérés dans le recueil *Aventures*. Ceux-ci, qui n'ont jamais été cités dans les ouvrages traitant de l'écrivain italien, témoignent de la curiosité croissante pour les ouvrages de Calvino vers les années 1960.

La première de ces traductions fut celle de *La Baigneuse* – première version en français du récit *L'avventura di una bagnante* – publiée dans le périodique « Arts » en 1959, huit ans après la parution du texte italien dans la revue « Paragone Letteratura », mais cinq ans avant la sortie du recueil *Aventures*. Le texte en français, accompagné de quelques illustrations d'Odette Henin, était dû à Michel Arnaud.

En novembre 1960 « La Revue de Paris », publia un autre récit calvinien : *L'aventure d'un poète*. Ce texte court (de 7 pages) fut traduit par P.F. Denivelle. À la différence du précédent, cet écrit fut accompagné d'une présentation-médiation de F.Wahl qui y annonçait (à travers une note en bas de page) la parution imminente du

¹¹ La citation que nous reportons ici a été tirée des notes de l'intervention de M. Mario Fusco au colloque *À la découverte d'Italo Calvino* qui a eu lieu à Cerisy la Salle, le 15 août 1999. Les actes du colloque n'ayant pas été publiés, M. Fusco a très gentiment mis à notre disposition ses notes.

recueil en français. Celle-ci ne fut toutefois pas aussi immédiate car, comme nous l'avons déjà annoncé, le recueil ne sortit que quatre ans plus tard.

L'autre traduction qu'il nous paraît important de citer ici est celle de *La nuvola di smog* qui connut un sort très particulier. Avant d'être traduit par Maurice Javion, le texte avait déjà été transposé en français par Bernard Pingaud qui avait été chargé de cette tâche par Le Seuil en 1962. Nous avons pu le découvrir grâce à la lettre qu'I. Calvino envoya, le 5 octobre de la même année, à François Wahl. Nous y lisons : «mi ha telefonato Pingaud che mi manderà la traduzione della *Nuvola di smog* in bozze.»¹² Deux ans avant la publication du recueil (qui sortira en 1964), il existait donc déjà une version en français du récit, effectuée par un traducteur différent de celui qui signa le livre, qui ne fut pas prise en compte lors de la publication d'*Aventures*. Pourquoi avait-on décidé de ne pas publier le travail de ce professionnel? Qu'en était-il de sa traduction? Malheureusement, ni la correspondance de l'auteur, ni les autres documents existants ne nous fournissent d'explications.

Même si nous ne pouvons pas répondre à ces questions, cette parenthèse nous paraît importante. Elle nous aide à comprendre l'évolution progressive de la publication de l'œuvre de l'écrivain ligurien en France et, en particulier, de son quatrième livre traduit en français : avant d'être rassemblés dans un seul recueil dû à un seul traducteur, les récits qui le composent furent présentés au public francophone à travers la médiation de personnes qui n'eurent ensuite – ces apparitions épisodiques mises à part – plus rien à voir avec la transposition des textes calviniens.

Cette digression sert également à démontrer que le Seuil, en la personne de F. Wahl, ne cessa de s'intéresser aux publications de cet écrivain, même si, nous le verrons ultérieurement, tous ses livres ne furent pas publiés par cette maison d'édition. Enfin, ces observations sont utiles pour remarquer que la pratique de la traduction peut être composée de plusieurs étapes 'provisaires', et que donc, certaines fois, un texte déjà transposé en une langue peut être re-transposé par d'autres traducteurs et publié quelques années après ou, éventuellement, disparaître totalement.

En tout cas, il est clair qu'à travers ces traductions les éditeurs et la presse commençaient à tracer un chemin pour la diffusion de l'œuvre d'I. Calvino; ils dessinaient un créneau, ils 'préparaient' les lecteurs en leur livrant quelques récits et en leur donnant envie de lire les autres œuvres.

¹² Lettre à F. Wahl, 5 octobre 1962, dans: Italo Calvino, *I libri degli altri, Lettere 1947-1981, op. cit.*, pp. 408-409.

En reprenant notre chronologie, nous découvrons qu'en 1966 les éditions du Seuil publièrent un récit calvinien de 1953, qui, par son « réalisme minutieux », son « naturalisme social », faisait songer aux films issus du courant du 'néoréalisme' et que Marc Semo a défini comme « l'un des romans politiques les plus décapants de l'après-guerre »¹³. Il s'agit de *La journée d'un scrutateur (La giornata d'uno scrutatore)*. Le changement de catégorie du texte (« tout à la fois reportage, pamphlet et méditation philosophique »¹⁴) et peut-être aussi la différence de son contenu (le récit d'une journée d'élections à l'intérieur du Cottolengo, un hospice de Turin...) entraînèrent un autre changement de traducteur. Ce livre, bref mais intense, fut traduit par Gérard Genot, qui contribua, avec ce seul ouvrage, à enrichir la bibliographie calvinienne en français.

À la suite de G. Genot, vint le tour du premier des deux traducteurs dont nous étudierons les travaux de façon plus approfondie : J. Thibaudeau. Cet écrivain, qui était à l'époque membre du fameux groupe de 'Tel Quel', traduisit quatre livres de Calvino: *Cosmicomics (Le Cosmicomiche)*, en 1968, *Temps zéro (Ti con zero)*, en 1970, *Les Villes invisibles (Le città invisibili)* en 1974, et en 1976, *Le Château des destins croisés (Il castello dei destini incrociati)*, ainsi que quelques textes courts : *L'incendie de la maison abominable* (1973), *Collection de sable* (1976), *La plume à la première personne* (1977). Nous reviendrons sur ses traductions de façon très détaillée ultérieurement. Limitons-nous ici à une précision. Les livres traduits par J. Thibaudeau furent publiés par Le Seuil sur un rythme plutôt rapide : tous les deux ans, une nouvelle traduction vit le jour. Cette cadence, qui n'était pas aussi régulière au début – quatre ans séparent *Le Vicomte pourfendu* du *Baron perché* – devint, à partir de 1964 et jusqu'en 1978, caractéristique des éditions françaises des ouvrages d'Italo Calvino. Par la suite, la France vit paraître un livre de l'écrivain italien presque tous les ans, si bien que, sur la période 1950-86, il devint le deuxième écrivain contemporain le plus traduit en France après Moravia ; et dans la décennie 1977-86, il fut l'auteur le plus traduit, dépassant même Moravia.¹⁵

En 1976, un écrit très court mais absolument significatif de l'évolution de Calvino fut abordé par une femme écrivain, Danièle Sallenave. Le texte est *Dall'opaco (De l'opaque)* :

¹³ Présentation de l'édition française de 1997 de *La journée d'un scrutateur*, Paris, éd. Seuil.

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ Cf. la chronologie des traductions italiennes en France établie par D.Valin : « Bibliographie des traductions françaises de la littérature italienne du 20e siècle », *Chroniques italiennes*, Revue de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, n.66/67, 2001.

le plus beau texte de Calvino, où le degré d'abstraction de l'écriture réussit le pari de ne jamais quitter les données du concret et de s'élever pourtant dans une affabulation hautement lyrique. Véritable texte au travail, performance du *work in progress*...¹⁶

La femme écrivain, qui, à l'époque, venait de publier son premier roman, *Paysage de ruines avec personnages* (éd. Seuil, 1975), fit en même temps sa première expérience de traduction calvinienne en se consacrant à cet écrit de 1976 que l'on pourrait définir comme 'expérimental', qui parut dans la revue «Digraphe» au mois de décembre.

Bien qu'il soit bref (treize pages en tout), le texte est plutôt difficile et D.Sallenave travaillait à la traduction trois mois avant sa publication. La lettre en italien que notre auteur lui écrivit en septembre 1976, afin d'éclaircir la signification des mots 'opaco' et 'aprico' nous le confirme¹⁷. Dans ce courrier, l'auteur livrait plusieurs conseils à la traductrice et lui expliquait, entre autre, le sens de son choix lexical.

Ainsi qu'il a été annoncé dans la présentation de la deuxième partie, D.Sallenave traduisit également un autre texte calvinien dit 'expérimental', *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (*Si par une nuit d'hiver un voyageur*), pour la maison d'édition Le Seuil. *De l'opaque* fut retraduit en 1991 par J.-P. Manganaro et inséré dans le recueil *La route de San Giovanni*.

Après J. Thibaudeau et D. Sallenave, ce fut Roland Stragliati qui prit la relève. Celui-ci traduisit – à part le récit *L'aventure d'un bandit*, contenu dans *Aventures* –, les ouvrages qui furent à l'origine de la carrière de Calvino en Italie: *Le Sentier des nids d'araignée* (1978), version française de *Il Sentiero dei nidi di ragno* (1947) et *Le Corbeau vient le dernier* (1980), traduction de *Ultimo viene il corvo* (1949). Ces livres, écrits à un moment très particulier de la vie de l'auteur – la période de la Résistance, vécue à la première personne – furent édités par une autre maison d'édition, Julliard, et insérés par la suite dans la collection 10/18.

Au sujet de ces deux ouvrages, il convient d'ouvrir une parenthèse : la traduction du *Sentier* ainsi que celle du *Corbeau* virent le jour 31 ans, soit plus de trois décennies, après la parution des originaux en Italie. Or, Calvino tenait à ces textes. En particulier, il tenait à ce que son '*Sentier*' soit publié en France. Les mots de la préface à l'édition italienne de 1964¹⁸ et ceux de l'«Avertissement» placé en tête de la traduction du roman¹⁹ le confirment. Ce désir transparaît également dans la brève dédicace, datée du 24 février 1978, qu'il inscrivit dans l'exemplaire traduit, offert à J. Thibaudeau :

¹⁶ J.-P. Manganaro, *Italo Calvino*, Paris, éd. Seuil, 2000, p. 146.

¹⁷ I. Calvino, *Lettere*, op. cit., p. 1322

¹⁸ I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, éd. Einaudi, 1947, rééd. Mondadori, 1993, pp. V-XXV

¹⁹ I. Calvino, *Le sentier des nids d'araignée*, éd. Julliard, 1978, trad. R. Stragliati, pp. 7-9

A Jean che si è battuto per far pubblicare questo libro in Francia – sempre con amicizia. Italo Calvino
 [À Jean qui s'est battu pour faire publier ce livre en France – mon amitié. IC]²⁰.

J. Thibaudeau, de son côté, répondit à la dédicace de son ami et collègue italien par un article apologétique, paru dans le quotidien « L'Humanité » le 28 mars 1978 :

Italo Calvino [...] est l'un des rares écrivains italiens contemporains qui ont réussi à se faire en France un public sûr, amical, et plus large d'année en année.

N'empêche il aura fallu attendre trente ans et plus pour que nous soit traduit son premier roman, ce *Sentier des nids d'araignée* [...].

De quoi déplorer, une fois de plus, l'incroyable désordre, l'étroitesse d'esprit, l'impéritie de notre système d'édition. Son malthusianisme que les problèmes de traduction rendent absolument manifeste.

Les problèmes de traduction [...] sont pour l'essentiel idéologiques, politiques.

Notre système accepte de traduire des auteurs d'une langue dans une autre, mais il ne s'occupe pas de représenter des problématiques nationales [...]

Il [Calvino] nous raconte d'excellentes histoires, mais enfin il nous les raconte depuis une Histoire, la sienne, qui est aussi la nôtre. Et nous aurions intérêt – y compris pour notre plaisir – à le savoir.²¹

Voici une intervention intéressante au sujet de l'écart dans le temps entre la parution du *Sentier* en Italie et sa traduction en France. J. Thibaudeau remarque que Calvino est apprécié par le public français (il a un public « sûr, amical et plus large d'année en année ») et que, parmi ses ouvrages, les textes représentant des « problématiques nationales » n'ont pas été pris en compte par les éditeurs. Les maisons d'édition sont donc, selon lui, coupables de l'absence d'une version française des premiers romans de l'écrivain italien, et cela serait dû au désordre du système d'édition français ainsi qu'à toute une série de problèmes de type économique et idéologique.

Le Sentier et *Le Corbeau* sont, on le sait, deux ouvrages réalistes liés à la problématique de la guerre et, en particulier, à l'expérience de la Résistance. Ce sont deux textes bien différents de ceux à travers lesquels Calvino avait été présenté au public français (la trilogie 'voltairienne' *Nos Ancêtres* et les récits fantastiques de *Cosmicomics* et *Temps zéro*). Dans ce cas, comme pour les récits des *Aventures*, les éditeurs ont opéré un choix. En décidant de ne pas faire paraître ces livres, ils ont fait en sorte que certains aspects seulement de l'œuvre littéraire de l'écrivain italien soient connus par le public francophone.

La raison de ce comportement pourrait justement se trouver dans les mots de J. Thibaudeau, lorsqu'il parle de « malthusianisme » du système éditorial français. Le risque

²⁰ Dédicace de I. Calvino à J. Thibaudeau inscrite sur la copie française offerte par l'auteur italien à son confrère français [la traduction est de nous].

²¹ *L'Humanité*, 28 mars 1978

d'un échec du point de vue éditorial (et surtout économique) lié à ces œuvres était tout à fait possible et les maisons d'édition ont dû préférer ne pas les traduire plutôt que de prendre des risques. Le public aurait pu ne pas apprécier cet aspect 'réaliste' de l'écrivain italien, éloigné de l'image de lui qu'on avait construite. Il se peut que cela ait poussé Le Seuil, ainsi que les autres éditeurs, à ne pas traduire ces romans pendant un certain temps.

Mais les remarques de J. Thibaudeau ne sont pas les seules. Mario Fusco (professeur de littérature italienne à Paris III, chercheur, réviseur des traductions calviniennes) de son côté, exprima, lui aussi, son opinion à propos du délai séparant *Il Sentiero* et sa traduction française. Au sujet de ce livre et de sa publication par la maison d'édition Julliard, le chercheur observait, au dernier colloque français sur Italo Calvino²², qu'elles marquèrent « le début des traductions de textes que Le Seuil se refusait à publier (mais auxquels Calvino tenait) »²³. En effet :

le rôle très positif qui indiscutablement a été joué par F. Wahl comporte aussi un versant négatif, puisque [...] il s'est toujours refusé à publier les premiers textes de Calvino, nouvelles, récits ou romans directement issus de son expérience des années de guerre et de la Résistance et qui étaient plus ou moins liés à l'esthétique du néoréalisme²⁴

J. Thibaudeau et M. Fusco nous livrent les motifs (économiques et idéologiques pour l'un, esthétiques pour l'autre) pour lesquelles le premier roman écrit par le jeune homme de vingt-trois ans qu'était Calvino en 1946 n'a pas été un de ses premiers textes traduits en France. En effet, s'il est vrai qu'« il n'y a pas de séquence nécessaire entre une œuvre et sa traduction [et que] des décalages culturels, politiques, philosophiques entraînent des retards à la traduction parfois considérables ou des non traductions »²⁵, il est également évident que, quelles qu'en aient été les causes, ce fut une décision éditoriale qui empêcha la transition de ces deux textes sur le versant francophone des Alpes pendant très longtemps. Il est capital de remarquer comment un éditeur peut décider de priver tout un pays de la lecture de certaines œuvres d'un écrivain en orientant ainsi la perception d'un auteur selon ses propres souhaits...

Durant la période 1978-80, moment de passage du premier texte 'réaliste' au deuxième, Roland Stragliati travailla à un ouvrage très différent, *Marcovaldo ou les saisons en ville*, livre également publié par l'éditeur Julliard, en 1979. Ce recueil, composé de vingt nouvelles dont chacune est consacrée à une saison (cinq nouvelles par saison, en tout), a été transposé en français seize ans après sa première publication en

²² Il s'agit du colloque *À la découverte d'Italo Calvino* qui a eu lieu à Cerisy-La-Salle au mois d'août 1999.

²³ Intervention de M. Mario Fusco au colloque *À la découverte d'Italo Calvino*, Cerisy-La-Salle, 15 août 1999.

²⁴ *Idem.*

²⁵ H. Meschonnic, « Les grandes traductions européennes, leur rôle, leurs limites », *op. cit.*, p.235.

Italie. Voici donc un autre exemple qui démontre l'inexistence d'une progression ordonnée dans la diffusion de l'œuvre de Calvino en France.

Ce ne furent pas les seuls textes à paraître chez un autre éditeur et après de nombreuses années: les *Fiabe italiane (Contes italiens)* subirent le même sort. N'échappant pas au mécanisme impitoyable du 'malthusianisme' éditorial français, les quatre tomes qui composent ce recueil de contes de la péninsule et des îles italiennes, publiés en Italie 1956, furent traduits par Nino Frank et parurent chez Denoël vingt-quatre ans après, de 1980 à 1984. Compte tenu de la quantité de contes recueillis et élaborés par l'écrivain italien, la transposition de cet ouvrage fut répartie sur quatre ans : un tome vit le jour chaque année. Dans ce cas, comme Caroline Brancq l'a souligné après avoir interviewé M. Blanchard, directeur de la maison d'édition, «c'est grâce à un 'coup de cœur' du directeur littéraire, Georges Piroué, et du traducteur qu'ont pu être traduites les *Fiabe italiane*».²⁶

Il est donc évident que Julliard et Denoël furent indispensables pour la diffusion de certains ouvrages de Calvino en France. Sans ces maisons d'édition – et en particulier les directeurs du département de la littérature étrangère – soucieux de faire connaître l'ensemble de l'œuvre calvinienne au public français, le *Sentier*, le *Corbeau*, *Marcovaldo* et les *Contes italiens* ne seraient jamais parvenus aux lecteurs de l'Hexagone.

En 1981 les éditions du Seuil reprirent la transposition des textes de Calvino en abordant un ouvrage 'oulipien' : *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. Comme nous l'avons déjà annoncé, la traduction de cet ouvrage fut confiée à Danièle Sallenave qui signa le livre avec F. Wahl. À ce propos, nous renvoyons aux remarques que nous avons faites dans deuxième partie de cette thèse. Nous avons mis en lumière que *Le Voyageur* avait été traduit très rapidement par D. Sallenave et avait dû être revu (voire retraduit) par F. Wahl. Ce qui justifiait la présence des deux noms là où d'habitude il n'y en a qu'un. Au sujet de cette signature 'double' nous avons, il y a quelques années, demandé des précisions à François Wahl qui nous avait répondu, dans une lettre qui figure en annexe et à laquelle nous avons déjà fait référence :

pendant les années 57-90, j'ai, comme c'était ma fonction, toujours relu – dans le cas d'Italo : avec lui – et parfois revu plus profondément les traductions – avec le traducteur – quand quelque chose du 'ton' calvinien, si singulier y faisait défaut. L'apparition de mon nom ou pas est tout à fait contingente : elle a surgi quand le traducteur lui-même estimait qu'il (ou elle) me le devait.²⁷

²⁶ C. Brancq, *Les éditions en France des œuvres d'Italo Calvino depuis la fin des années 1970.*, mémoire de maîtrise, dir. Y. Chevrel, Université de Paris IV, 1999-2000.

²⁷ Lettre du 24 octobre 1998, cf. Annexes, p.598.

Cet extrait cite le cas particulier de la traduction du *Voyageur* et livre des précisions sur la position de F. Wahl au sein des éditions du Seuil. En tant que responsable de la littérature italienne, il n'était pas exclusivement chargé de choisir les livres à traduire et leurs traducteurs, mais aussi de suivre le texte jusqu'à sa publication et, par conséquent, de le relire – voire aussi le retraduire – lorsque cela se révélait nécessaire. En nous tenant à ce qu'il nous a écrit lui-même, nous pourrions en déduire que son nom n'apparaît que quand il est 'traducteur' lui aussi.

L'année même de la traduction du *Voyageur*, un livre qui venait de paraître en Italie vit le jour en Suisse. Il s'agit de *La Forêt-racine-labyrinthe*, traduit par P.Fournel et J. Roubaud et publié par les éditions Slaktine de Genève. Cet ouvrage en français ne doit pas être confondu avec son 'jumeau' publié en France, aux éditions Seghers, en 1991 dont le texte est tout à fait identique, ce dernier ne différant du premier que pour ses illustrations.

Un autre traducteur, Marcel Orcel, se chargea de la version en français de *Una pietra sopra* qui devint, en 1984, *La Machine littérature*, publié dans la collection « Pierres vives » du Seuil, en grand format. Les différences entre ces deux ouvrages sont nombreuses et elles se révèlent déjà à partir du titre qui – fondamental pour la compréhension du sens de l'œuvre et dont Calvino avait expliqué la raison dans la préface du volume – changea complètement dans la version française : de l'expression idiomatique « metterci una pietra sopra » qui n'avait pas une traduction littérale en français, mais qui signifie arrêter, conclure de parler de quelque chose, à l'image de la littérature comme machine. Mais voyons justement en quoi ce titre fut aussi important pour l'auteur en citant ses propos :

... ho messo insieme scritti che contengono dichiarazioni di poetica, tracciati di rotta da seguire, bilanci critici, sistemazioni complessive del passato e presente e futuro, quali sono andato successivamente elaborando e mettendo da parte durante gli ultimi venticinque anni. [...] / È ponendosi come esperienza conclusa che la successione di queste pagine comincia a prendere una forma, a diventare una storia che ha il suo senso nel disegno complessivo. Stando così le cose posso ora raccogliere questi saggi un volume, cioè accettare di rileggerli e farli rileggere. Per fermarli al loro posto nel tempo e nello spazio. Per allontanarli quel tanto che permette d'osservarli nella giusta luce e prospettiva. Per rintracciarvi il filo delle trasformazioni soggettive e oggettive, e delle continuità. Per capire il punto in cui mi trovo. Per metterci una pietra sopra²⁸.

[...] j'ai rassemblé des écrits qui contiennent des déclarations de poétique, des parcours à suivre, des bilans critiques, des classements d'ensemble concernant le passé, le présent et le futur que j'ai élaboré et mis de côté successivement pendant les vingt-cinq dernières années. [...] / C'est en se présentant comme une expérience terminée que la succession de ces pages commence à prendre sa

²⁸ I. Calvino, préface à *Una pietra sopra*, op. cit., pp. 7-8

forme ; elle devient une histoire avec un sens dans un dessin plus général. Ceci étant, je peux maintenant réunir ces essais en un seul volume, en acceptant de les relire et de les faire relire. Cela pour les arrêter à leur propre endroit dans le temps et dans l'espace. Cela pour les éloigner autant qu'il est nécessaire pour les observer sous la lumière et du point de vue les plus appropriés. Cela pour y retracer le parcours des transformations subjectives et objectives et des continuités. Cela pour comprendre où je suis. Cela pour tirer le rideau.^{29]}

L'écrivain expliquait que par ce titre emblématique il avait indiqué son intention de faire le point sur une partie de son travail – une partie importante, incluant des bilans critiques, des déclarations de poétique, etc. – afin de pouvoir la vivre comme une expérience terminée, afin de l'éloigner de lui autant qu'il lui fallait pour comprendre où il était arrivé et pour enfin pouvoir tirer le rideau, pour tourner la page, '*per metterci una pietra sopra*', justement. Tout ceci manque au lecteur francophone qui ne lit qu'un titre « *aux sonorités oulipiennes* »³⁰ - comme l'a bien dit M. Fusco - qui n'a plus ni la même signification, ni le même poids. Mais les écarts ne s'arrêtent pas là : le volume français ne contient qu'une partie des textes de l'original et, en outre, d'autres écrits qui n'étaient pas présents dans l'édition italienne ont été rajoutés. Pour mieux comprendre ce qu'est devenu le texte de Calvino dans son édition française, observons les titres qui nous révèlent que :

La machine littérature contient un certain nombre de textes critiques de Calvino, compte-rendus de lectures ou préfaces, qui illustrent un autre aspect, assurément très important, de son travail, mais qui ne figuraient pas dans *Una pietra sopra*³¹

Nous sommes tout à fait d'accord avec M. Fusco qui observe que :

on ne peut que déplorer que les lecteurs, ou les étudiants, qui ne sont pas en mesure d'aborder cette œuvre en langue italienne ne disposent que d'ouvrages incomplets, dont le titre même a été arbitrairement transformé, et qui proposent de fait une interprétation sélective à tout le moins discutable non seulement de ce que Calvino avait écrit, mais de ce qu'il avait délibérément réuni et ordonné en vue de la publication³²

L'année 1985 marque une étape importante car Le Seuil désigna un seul traducteur pour I. Calvino: J.-P. Manganaro. Ce professionnel, à l'œuvre duquel nous avons consacré une partie de notre recherche, est celui qui a traduit le plus grand nombre de textes de l'auteur italien. Il a commencé avec *Palomar*, en 1985, et il a traduit depuis l'ensemble des livres de l'auteur italien – sauf les *Leçons Américaines* dont la version en français, de 1989, est due à Yves Hersant et a été publiée chez Gallimard et le *Roland furieux*, et la transposition de l'italien *Italo Calvino racconta*

²⁹ Ce texte n'ayant pas été transposé en français, c'est nous qui traduisons.

³⁰ Intervention de M. Mario Fusco au colloque « À la découverte d'Italo Calvino ».

³¹ *Idem.*

³² *Ibid.*

l'Orlando furioso, traduit par Nino Franck en 1990. Avec J.-P. Manganaro, Calvino eut, enfin, un traducteur officiel.

Mais pourquoi autant de traducteurs ? Pour plusieurs raisons différentes, nous semble-t-il. Tout d'abord, cette quantité est justifiée par l'abondance des publications de l'auteur italien. Un simple regard sur notre bibliographie nous permet de déceler les œuvres de Calvino publiées en France : bien que nous ne signalions que les ouvrages traduits en français, nous comptons trente-quatre titres. Ceux-ci ne sont pas seulement nombreux, mais également très différents les uns des autres quant au genre adopté.

En effet, un second motif de cette multiplicité de traducteurs peut être cherchée dans la diversité des œuvres composées par celui que Cesare Pavese avait surnommé l'« écureuil de la plume »³³. Ses textes sont le produit du parcours littéraire d'un des écrivains italiens les plus prolifiques, d'un auteur aux multiples facettes qui, parti de l'expérience de la Résistance, déploie son génie créatif à travers plusieurs types d'écriture – du récit réaliste au roman fantastique, du conte à la nouvelle, de l'exercice 'oulipien' à la réflexion sur la littérature ; un écrivain qui jette sans cesse « des passerelles entre [...] la science et le mythe, la raison et le songe d'utopie, l'abstraction et la concrétude [sic], la flamme dansante de l'univers sensible et le froid cristal de l'allégorie, les continents de l'Histoire et les royaumes de l'Imaginaire »³⁴, une série de domaines difficilement abordables par un seul traducteur.

En outre, il faut observer que la publication des textes en français débuta en 1955 et se poursuit encore de nos jours. La diffusion de l'œuvre calvinienne en France s'étale donc sur une période qui couvre presque 50 ans. Il s'agit d'un laps de temps beaucoup trop long pour être assuré par un seul professionnel.

Une dernière remarque s'impose. Calvino a lui-même très souvent parlé de la diversité entre ses ouvrages : « ho sempre pensato che dai miei libri, così diversi uno dall'altro, è difficile estrarre un discorso unitario, una definizione complessiva... »³⁴. À notre avis, cette multiplicité justifie la longue liste de traducteurs que nous avons parcourue. Cette pluralité de voix confirme la pluralité de l'œuvre calvinienne, et contribue sinon à son unité, du moins à sa spécificité, à son originalité.

Parmi ceux qui ont contribué à la diffusion de l'œuvre de Calvino en France, les figures de J.Thibaudeau et J.-P. Manganaro nous paraissent exemplaires. Ils ont prêté leur plume à la fois pour la traduction et pour la médiation de la fortune de l'écrivain

³³ J. B. Para et R. Bozzetto, « L'écureuil de la plume », dans *Revue Europe*, n°815, Mars 1997, pp.3-6.

³⁴ Lettre à G. Vidal, 20 juin 1974, dans I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, par Luca Baranelli, Milan, éd. Mondadori, 2000, pp.1241-1243 .

italien dans leur pays. Personnages différents, voire antonymes, ces médiateurs nous semblent s'opposer l'un à l'autre, d'autant plus que si on compare leurs activités, elles produisent un effet de chiasme. J.Thibaudeau est écrivain et a été, pendant les années 1970, traducteur de Calvino ainsi que, dans le temps, auteur d'articles et d'émissions radiodiffusées consacrées à son confrère italien. J.-P. Manganaro, traducteur de profession, a récemment publié un livre sur la vie et l'œuvre de Calvino. Voilà de quoi réfléchir...

CHAPITRE 1

JEAN THIBAudeau : ECRIVAIN DE PROFESSION, MEDIATEUR PAR AMITIE

Pour moi, ces [...] évocations : rien que ce jour où nous sommes tous les trois : Calvino, Sanguinetti et moi, à la petite table d'un restaurant chinois de Saint-Germain-des-Prés, par la chance de la présentation à Paris de l'édition critique, chez Einaudi, des *Cahiers de prison* de Gramsci.

J. Thibaudeau, « Pour Italo Calvino », *Révolution*, n.291, 1985

Il y a dans le mot, dans le verbe, quelque chose de sacré (...) Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire.

Ch. Baudelaire, *L'Art romantique*, Théophile Gautier, III.

1.1. L'EXPERIENCE DE L'ECRITURE

L'écriture étant l'une des activités primaires de la vie de ce traducteur et médiateur calvinien, il nous a paru fondamental de retracer le parcours qui a amené J. Thibaudeau à devenir écrivain. Ainsi, cette section sera divisée en trois étapes correspondant aux différentes phases de son travail. La première sous-section sera consacrée à la description des débuts de cet auteur dans le monde des livres, la deuxième à son expérience de membre de l'avant-garde littéraire française dans les années 1960, et la

troisième se concentrera sur son occupation secondaire d'auteur pour la radio. Nonobstant la curiosité que cette dernière activité peut susciter, l'évolution de la carrière d'écrivain de ce traducteur calvinien ne manquera pas, elle non plus, d'étonner.

1.1.1. Un jeune écrivain doué

Né en 1935, douze ans après Italo Calvino, Jean Thibaudeau est écrivain. Bien que ses études l'orientent vers une carrière d'enseignant de français et qu'il consacre quelques années à l'exercice de cette profession (instituteur à Courbevoie en 1955, à Aubervilliers en 1959; enseignant au Palais Royal en 1960), l'écriture passionne tellement le jeune maître qu'il la choisit comme activité première. À partir de 1962, il affirme : « mes ressources et espérances radiophoniques me permettent de prendre congé de l'Éducation nationale »¹.

Écrire était sans doute l'occupation que J. Thibaudeau préférerait, depuis toujours. Comme il l'a souligné dans un de ses livres (*Mes années Tel quel*) toute sa vie se déroule sous le signe de l'écriture, depuis l'enfance: « C'est à Mareuil que je deviens écrivain, je crois... »² Cette phrase se révèle fondamentale car elle est la clé pour comprendre l'âge de notre auteur lors de ses premiers pas dans le monde des écrivains. En effet, quelques lignes plus bas dans ce même livre nous apprenons également qu'il vécut à Mareuil en 1943, à l'âge de huit ans. C'est ce détail qui nous permet de situer dans le temps les débuts du jeune Thibaudeau.

Une petite anecdote : à cette époque-là – à 8 ans – le petit Jean, rédige une composition de vingt lignes, une description de quelques peupliers en automne, et « *l'instituteur convoque mes parents, leur dit qu'il n'est pas bien que les adultes fassent les devoirs des enfants* ».³ Voilà une autre brève citation qui nous paraît illustrer de façon exemplaire comment le style du jeune écolier est déjà proche de celui d'un adulte.

Même si sa veine littéraire se manifeste très tôt, les premières publications de J.Thibaudeau datent de 1957, année durant laquelle deux textes portant sa signature sont publiés dans un périodique nommé *L'Herne*, une publication périodique sous forme d'un

¹ J. Thibaudeau, *Mes Années Tel Quel*, éd. Écriture, 1994, p. 88.

² *Idem*, p.20.

³ *Ibid*, p.21.

« *simple cahier ronéoté* »⁴. Il s'agit de deux écrits brefs, qui paraissent dans le n°7 (avril-mai 1957), et qui imitent – l'auteur lui-même le précise – l'un Kafka et l'autre Beckett.

À la suite de cette expérience, ou peut-être pendant la rédaction des deux écrits, l'écrivain, en quête d'une source d'inspiration, aborde le théâtre. Mais ses idées ne sont pas encore très claires:

Il est vrai que ce que j'écrivais et à l'occasion donnais à lire allait beaucoup dans tous les sens. Ce que j'écrivais: de très petites choses, le plus souvent bâclées en une ou deux séances, de préférence nocturnes, de quelques heures, disons entre deux et quatre heures du matin (...). Tout était par force 'onirique', mais dans de nombreux genres (...). Il m'est arrivé d'esquisser un *Théâtre d'après Kafka...* ⁵

L'expérience du théâtre amène le jeune Thibaudeau à écrire, en 1956, une farce politique, contre Poujade⁶ : *Ramogra*. Cette pièce fut l'occasion du début d'une relation amicale et professionnelle entre le jeune homme et Roland Barthes. Après avoir achevé son texte, l'auteur l'avait envoyé au critique pour qu'il lui livre son jugement ; ce dernier lui avait répondu et, à partir de ce moment-là, les deux hommes se rencontrèrent de temps en temps pour converser littérature. Cette rencontre fut sans doute importante pour J. Thibaudeau qui la cite dans son livre *Mes années Tel Quel*.

L'ouvrage théâtral fut également envoyé à un metteur en scène, Claude Martin. Toutefois, le texte ne fut jamais représenté sur scène.

Ramogra fut suivi d'une autre pièce théâtrale très différente, composée la même année, la *Comédie intrigante*. Cette comédie consiste en :

une succession de scènes brèves, deux femmes, deux hommes une jeune fille, un jeune homme, et une bête jouant de scène en scène toutes les figures possibles, entrées et sorties, monologues, dialogues, etc.⁷

En même temps, J. Thibaudeau commence et achève un récit, son premier récit:

Comme un rêve. Voici, en quelques mots de l'auteur, le contenu de cet ouvrage:

Comme un rêve : succession de petits chapitres où rien ne commande, que ce qui a précédé, cela sur plusieurs 'niveaux', et qui raconte au total comment à prendre la place du mort on épouse sa femme, et la mère de celle-ci (Freud, bien sûr n'était pas de mes lectures, et je n'avais aucune idée ni de la 'scène primitive', ni de l'œdipe', sinon je n'en aurais pas écrit un mot.⁸

⁴ *Ibid*, p.31.

⁵ *Ibid*, p.37.

⁶ Pierre Poujade était le leader du mouvement « poujadiste », un mouvement qui, né à l'intérieur d'un groupe de petits commerçants demandant des impôts moins lourds, se lia d'abord au PCF et ensuite vira au fascisme.

⁷ *Idem*, p.44.

⁸ *Ibid*.

Le texte ne fut pas publié, ou du moins, pas tout de suite. Il fallut attendre 1960 avant que l'ouvrage ne paraisse dans la revue *Tel Quel* et, ensuite, 1994 pour que l'œuvre puisse voir le jour dans son intégrité aux éditions Écriture.

À partir de l'ouvrage suivant, le jeune écrivain commence à se faire remarquer et ses textes sont publiés par de prestigieuses maisons d'éditions.

1.1.2. Les « années Tel Quel »

Après des années marquées par l'expérience de l'enseignement, et pendant lesquelles il continue à écrire sans qu'aucun de ses ouvrages ne soit publié (mis à part les quelques textes brefs cités ci-dessus), le 14 janvier 1959, à l'âge de 24 ans, J.Thibaudeau signe son premier contrat avec les Éditions de Minuit pour *Une cérémonie royale*. Les événements qui furent à l'origine de cette première publication, valent la peine d'être relatés.

En 1957 J. Thibaudeau avait fait parvenir aux Éditions de Minuit un de ses écrits : *Comme un rêve*. Malheureusement Robbe-Grillet, qui était à l'époque directeur de la maison d'édition, avait égaré le petit livre de Thibaudeau qui, de son côté, ne retrouvait pas, lui non plus son propre exemplaire. Ce qui n'a pas empêché Robbe-Grillet et Lindon de voir le jeune écrivain l'année suivante et de lui demander un texte. À ce sujet, il nous semble préférable de laisser, encore une fois, la parole au protagoniste:

Précisément au printemps j'ai écrit *Le jardin* (que je n'ai eu l'idée de présenter nulle part). / Ils me suggèrent de le continuer, de manière à en faire un livre un peu suffisamment épais, publiable, je leur réponds que c'est impossible – et vais leur proposer (je ne sais sur quel coup de tête, pour quelques images de la reine d'Angleterre aperçues au cinéma aux actualités) ce qui va devenir *Une cérémonie royale*.⁹

Le livre, dont le premier titre, provisoire, fut *Les Gardes de la reine*, avait pour sujet la cérémonie de couronnement d'une reine (la reine d'Angleterre) et tout ce qui se déroulait autour de cet événement. Le texte sortit au mois de mars 1960, accompagné par de nombreux commentaires positifs : « une bonne note de Ricardou dans la *N.R.F.*(mai), une autre [...] d'Olivier de Magny dans *Les Lettres Nouvelles* (juin), et l'hommage que me rendent, dans cet ordre, Sollers, Coudol, Huguenin, Matignon et Hallier (*Tel Quel* n°2, juin). »¹⁰ En outre, l'auteur obtiendra les félicitations du metteur

⁹ *Ibid*, p.48.

¹⁰ J. Thibaudeau, *op. cit.*, p. 88, p.51.

en scène Claude Martin qui « se déclare ravi. Il dit que c'est cela, très exactement, qu'il convient d'écrire, à l'instant. »¹¹

L'auteur fut donc tout de suite apprécié par la plupart de ses contemporains, écrivains et critiques et que sa carrière d'écrivain débuta d'une façon assez insolite, puisque la publication son premier roman fut pratiquement établie un an avant la rédaction du texte.

Ces mêmes années coïncident avec la création d'une revue : *Tel Quel*, publication trimestrielle de la maison d'édition Le Seuil dont le premier numéro vit le jour le 1^{er} avril 1960. L'idée de ce périodique était venue à deux écrivains, Jean-Edern Hallier et Philippe Sollers, un soir de 1958 à Paris, lors d'un cocktail. Suivant l'exemple de Gallimard et de la *N.R.F (Nouvelle Revue Française)*, Le Seuil en profitait pour lancer sa propre revue.

Pendant l'été 1959, Robbe-Grillet et Lindon, qui étaient au courant des projets de Hallier et Sollers, avaient suggéré au jeune Thibaudeau de rencontrer J-H Hallier qui – lui avaient-ils dit – était en train de préparer une revue avec Sollers. L'initiative fut immédiate et, après avoir donné à la revue un extrait de son premier livre, *Cérémonie royale* (qui fut publié dans le premier numéro), le 3 novembre 1960 J. Thibaudeau entra, lui aussi (avec Sollers, Hallier, Matignon, Coudol et Boisrouvray) dans le comité de *Tel Quel*. Il y resta douze ans, jusqu'en février 1972.

Contrairement à la plupart des membres du groupe, le jeune écrivain milita à l'intérieur de la revue sans publier aucun livre pendant six ans. Il continue quand même à écrire et publier des articles, ainsi qu'à concevoir des textes singuliers pour des émissions radiophoniques. Nous y reviendrons.

En ce qui concerne les travaux 'littéraires' proprement dits, J. Thibaudeau publia en 1960, dans la *N.R.F.*, *Le Jardin*, texte écrit en 1958, qui fut ensuite également adapté pour la radio. Au cours de la même année, une de ses pièces fut présentée au théâtre de l'Alliance Française de Paris, avec les ouvrages de deux autres jeunes auteurs, Faye et Arrabal. C'est la *Comédie intrigante*. Malheureusement, la mise en scène n'a pas le succès attendu, car, comme l'écrit Thibaudeau: « *ma bête n'y était pas. Mais je dois dire aussi que j'avais, quant au théâtre, un problème très personnel. Finalement, je ne pouvais pas concevoir un texte, incarné* ». ¹²

Même si cette période ne voit paraître aucun volume édité par des maisons d'édition, pendant les années 1960-1965, la présence des écrits de l'auteur à l'intérieur

¹¹ *Idem.*

¹² *Ibid.*, p. 84.

de la revue *Tel Quel* est constante. Après l'expérience du premier numéro présentant un extrait de *Cérémonie royale*, le deuxième exemplaire (par ordre chronologique de cette publication du Seuil) contient deux fragments de *Pevsner*, des poésies ; le quatrième numéro offrit à l'écrivain la possibilité de faire connaître au public *Comme un rêve* et le sixième présenta *Ce vieillard*, texte tiré d'un des carnets de l'auteur.

Mais la veine créative de J. Thibaudeau ne s'arrête pas là. Ces mêmes années, il rédige plusieurs articles de critique, comme *Jazz à Newport* ou *Moderato cantabile*, qu'il donne à Marcel Arland. En outre, il compose de brefs comptes-rendus critiques qui paraissent dans *Tel Quel* :

Ensuite (1961, 1963) je me plierai pour *Tel Quel* (sans parler des notules la plupart anonymes) à la discipline des 'choix critiques' : en faveur du premier livre de Christian Nègre (...), de Nabokov (*Autres Rivages*), de Leiris (*Nuits sans nuit*), d'Ollier (*Le maintien de l'ordre*), de Braque (une exposition de bijoux), ou de Queneau (ses *Entretiens avec Charbonnier*), et contre Ionesco (ses *Notes et contre-notes*).¹³

D'autres textes critiques signés par l'auteur sortirent dans des revues comme *Critique* (des articles sur un spectacle de Blin, sur l'*Observatoire* de Ricardou, et sur *Le Parc* de Sollers), ou *Temps modernes* (une présentation critique de *Comment c'est* de Beckett, rédigée sur invitation de Bernard Pingaud,).

Au début des années 1960, J. Thibaudeau commence également à esquisser d'autres œuvres. En particulier, il conçoit le projet d'écrire un grand ouvrage composé de cinq parties couvrant l'espace de temps qui va du jour à la nuit. Ainsi, il entreprend la rédaction de son deuxième livre, *Ouverture* - texte destiné à ouvrir (comme le titre l'indique) ce travail amiteux. Après l'avoir livré aux Éditions de Minuit, et comme les deux éditeurs (Lindon et Robbe-Grillet) refusent de le publier – car, à leur avis, « *ce n'était pas du roman* »¹⁴ –, l'écrivain est amené à s'orienter vers une autre maison d'édition. Après une longue attente, le Seuil publie le texte six ans plus tard, en 1966. Cet ouvrage - ou mieux « livre-fragment, livre ouvert, puisqu'il se ferme sur une *attente* »¹⁵ - eut l'honneur d'une magnifique présentation de Gérard Genette, dans la *Quinzaine littéraire* du premier mai de la même année. Pour expliquer le contenu de cette création 'thibalducienne'¹⁶, laissons la parole au narratologue :

Ouverture est donc, non l'histoire, mais pleinement le *texte* d'une enfance et d'une adolescence, un livre où inlassablement s'évoquent et se révoquent un certain nombre de lieux, d'actes, d'épisodes liés à un paysage et un climat – la mer, la

¹³ *Ibid.*, p.87.

¹⁴ *Idem*, p.106.

¹⁵ G. Genette, dans *La Quinzaine littéraire*, n.4, 1er mai 1966, p.6.

¹⁶ Nous nous permettons d'utiliser cet adjectif attribué à l'œuvre de Jean Thibaudeau par le groupe de *Tel Quel* en 1960.

pluie – d’une obsédante unité. Mais l’océan, la plage, le bateau, le port, la ville avec ses remparts, ses marchés glissants, la campagne avec ses rivières, ses flaques, sa terre gorgée d’eau, tout cela n’est pas dehors, mais dans le livre, dans l’emportement lyrique d’une mémoire qui est le langage même...¹⁷

Cette merveilleuse description, précédée et suivie par des commentaires extrêmement positifs, illustre le contenu du deuxième livre de J. Thibaudeau, ainsi que l’accueil de certains critiques vis à vis de cette publication. Ce second livre n’est donc qu’un premier chapitre, une ouverture justement, suivi, en 1968 par une deuxième partie, *Imaginez la nuit (Ouverture 2)* et, en 1974, par une troisième, *Voilà les morts (Ouverture 3)*. Le projet des quatre livres qui devraient suivre le premier est écrit noir sur blanc dans l’article *La Nuit, le Sol*, paru dans un numéro de *Tel Quel* au printemps 1966.

Mais avant la deuxième et la troisième parties - qui sont les seules effectivement rédigées de l’œuvre projetée - un autre texte de J. Thibaudeau paraît, cette fois-ci aux éditions Gallimard. Il s’agit de son *Francis Ponge* : un essai, une étude de l’œuvre et de la vie de l’écrivain contemporain, publié en septembre 1967. Le texte avait été imaginé par Gaston Gallimard qui, en 1964, avait décidé de consacrer un volume de la « Bibliothèque idéale » à Francis Ponge. Pour cette raison, il avait demandé à ce dernier de se choisir lui-même l’auteur qui écrirait le volume. Ponge avait retenu J. Thibaudeau. La rédaction de cet essai fut mise au point au cours de treize rencontres entre les deux écrivains. À ce sujet, nous ne possédons malheureusement aucune information supplémentaire.

Quant à la réception de ce texte, l’auteur lui-même en raconte quelques détails dans *Mes Années Tel Quel*, en quelques phrases dont une paraît souligner la portée du lien entre les deux auteurs :

Mon livre est plutôt bien accueilli par la presse (dans *Les Lettres Françaises*, René Lacôte, qui ‘tient’ la rubrique de poésie, estime le portrait bien préférable au modèle).[...] Dans mon courrier, une très bonne lettre de Foucault. [...] Francis¹⁸ aime ce livre, ce qui m’est très suffisant.¹⁹

En plus des observations de la critique rapportées par J. Thibaudeau, un article de Claude Michel Cluny, paru dans le numéro 46 de la *Quinzaine littéraire* (1-15 mars 1968), confirme les remarques que l’écrivain a mentionnées dans son livre :

Ce que Jean Thibaudeau analyse et définit très bien dans son étude subtile de l’œuvre de Francis Ponge, ce sont les deux étapes de son écriture. [...] ²⁰

¹⁷ G. Genette, dans *La Quinzaine littéraire*, op.cit., p.6.

¹⁸ Il s’agit de Francis Ponge.

¹⁹ J. Thibaudeau, op.cit., p. 139.

²⁰ C. Michel Cluny, dans *La Quinzaine littéraire*, n.46, 1-15 mars 1968, p.12.

En 1967 les membres du comité de *Tel Quel* décident la création d'un ouvrage collectif, *Théorie d'ensemble*. Pour cette occasion, J. Thibaudeau écrit *Le Roman comme autobiographie*, un « essai de description, abstraite, de ma méthode romanesque d'alors »²¹. Après de nombreuses insistances de la part de l'auteur, cet article est publié dans le n. 34 de la revue *Tel Quel*, avant de paraître dans la publication collective. Cette décision, rendue possible par l'intervention de François Wahl, ne fut cependant pas appréciée par les deux 'leaders' de *Tel Quel* à l'époque, Sollers et Pleynet et gâta leurs relations.

Quant au deuxième 'volet' d'*Ouverture, Imaginez la nuit*, ce roman, rédigé au cours de l'été 1967, à Florence, et publié au printemps 1968, ne connut pas de succès immédiat. Il faut attendre quelque temps pour que des échos se fassent entendre. L'écrivain le confirme : « je n'aurai d'articles (mais plutôt excellents) que tardifs, et très rares. »²²

L'été se confirmant comme un moment propice à l'écriture, pendant cette même saison en 1968 le futur traducteur se consacra à la rédaction du chapitre central du troisième livre d'*Ouverture, Voilà les morts*. La composition de cet ouvrage ne fut pas aisée. Voici ce qu'il en dit dans *Mes années Tel Quel*:

Voilà les morts : je touche le fond. J'en perds mes mots, la parole. Ce livre que je veux écrire m'est interdit. J'y vais dans l'interdit même. Me voilà bien plongé autant que j'en suis capable dans l'interdit noir de ma langue, au plus intime. Je me raccroche ou non aux consonnes, comme à des ossements, pour une prononciation noyée dans la liqueur innommable des voyelles.²³

En 1970, J. Thibaudeau propose le troisième livre d'*Ouverture, Voilà les morts*, à Philippe Sollers qui, pour des motifs divers, le refuse. Cet ouvrage est finalement publié aux éditions du Seuil quatre ans après, en 1974, grâce aux interventions de François Wahl et Denis Roche. Entre-temps, l'écrivain français commençait à être connu en Italie : une version traduite d'*Ouverture* avait paru en 1967 chez Einaudi qui, vers 1970, prépare une édition italienne d'*Imaginez la nuit*. Au cours de l'année suivante, J. Thibaudeau publie son dernier ouvrage avant de quitter définitivement, le comité de *Tel Quel*. Le livre en question est un récit, *Dans la neige*, qui paraît dans *Promesse*, revue trimestrielle de poésie dirigée par Kerno. À propos de ce texte et de sa création, l'écrivain livre de nombreux détails dans *Mes années Tel Quel*.

« Kerno a tant aimé le 'Voilà les morts' de *Tel Quel* n.38 (en septembre 1969) qu'il me propose d'écrire pour rien, évidemment, un petit livre, mais très beau, que de son côté il prendra entièrement en charge, de la composition ('composé à la main en plantin corps 14') jusqu'au prix, y compris le temps que cela coûtera. [...]

²¹ J. Thibaudeau, *op.cit.*, p.141.

²² *Idem*, p.150.

²³ *Ibid.*, p. 155.

Pour le texte, j'ai aussitôt l'idée d'accompagner mon grand-père maternel jusque vers la mort qui l'attend sur son lit d'hôpital.

Ce fils de paysans très pauvres (ils ne buvaient pas un verre du vin qu'ils produisaient) devenu ouvrier maçon, en campagne, puis cheminot, en 1914 blessé, mutilé, les pieds gelés, ne marchant plus ensuite en ce monde que sur ses talons.

Le livre est en sept chapitres.

Impairs : plutôt histoire de ce grand-père, de l'autobiographie.

Pairs : une peu d'abord d'ethnologie [...]

La grille par laquelle je passe du 'particulier' au 'général', et le contraire est celle du 'carré chinois', ou 'carré magique'²⁴

Il s'agit donc d'un ouvrage consacré aux souvenirs de l'auteur, ou mieux à ceux de son grand-père maternel et, par conséquent, aux souvenirs de toute une génération ayant vécu durant la période de la première guerre mondiale.

A la suite de la parution de ce texte, l'écrivain se sépare de *Tel Quel* pour des raisons essentiellement idéologiques (le groupe et lui évoluent dans deux directions divergentes). Il continuera néanmoins à écrire. Parmi les œuvres publiées après ce départ citons : *Interventions*, paru aux Éditions sociales en 1972 ; *Romans, Politique*, un essai qui paraît en 1974 dans la *Nouvelle Critique* ; *Souvenirs de la maison du tram*, récit publié en 1977 par La Répétition ; *L'amour de la littérature* en 1978 dans la revue *Digraphe*, de Flammarion ; *L'Amérique roman*, dans la collection « Digraphe » de Flammarion, en 1979 ; une biographie d'*Alexandre Dumas* qui paraît dans la collection Hachette Jeunesse 1983 ; *Journal des Pirogues*, paru en 1984 dans L'un dans l'autre ; *Mémoires à Gennevilliers*, aux éditions Compact en 1987 ; *Comme un rêve* édité par Écriture en 1994 ; et, enfin, *Mes années Tel Quel* publié en 1994, toujours aux éditions Écriture.

Mais l'œuvre de J. Thibaudeau ne s'arrête pas là. Toute sa vie durant – et encore de nos jours – sa veine créative a abordé un secteur négligé par ses confrères : la radiodiffusion.

1.1.3. Un auteur polyédrique : les 'radios' de Jean Thibaudeau

Pendant celles qu'il a appelées ses « années Tel Quel », la recherche de J. Thibaudeau du point de vue de l'écriture germe et s'épanouit. Quitte à recevoir des critiques négatives, le jeune écrivain sort des chemins battus et alterne genres littéraires traditionnels et créations modernes. Ainsi, l'œuvre de cet auteur se développe sous des

²⁴ J. Thibaudeau, *op.cit.*, p. 225-226.

formes différentes. Elle se ramifie : des essais aux romans, des articles critiques aux poèmes, en passant par les émissions radiophoniques. N'étant généralement pas citées dans les corpus littéraires des auteurs dits 'classiques', ces dernières, en particulier, ont retenu notre attention. En effet, ces programmes, ou comme leur créateur les nomme ces « radios », font partie intégrante de la bibliographie de notre auteur qui, à partir des années 1960, rédigea de nombreux ouvrages destinés à ce moyen de communication.

À la différence de ce qui advient pour la plupart de ses contemporains, la radio fut l'un des domaines où l'écrivain réussit à exprimer de façon admirable son talent. Cette habileté d'écrire des textes destinés aux médias n'étant pas donnée à tout le monde, il nous semble que l'œuvre de J. Thibaudeau mérite d'être considérée de ce point de vue.

L'auteur a lui-même reconnu le poids que les travaux radiodiffusés ont eu dans sa vie ; il a également voulu souligner que son intérêt envers ce type de production n'est nullement commercial :

si la radio, à partir du *Reportage*, est devenue ma source de revenus principale, elle n'est pas, pour moi, de l'ordre 'alimentaire' (ou 'subalterne').²⁵

Si dans la section précédente nous avons pu constater un vide du point de vue de la publication de livres dans la bibliographie de J. Thibaudeau allant de 1960 à 1966, il faut quand même remarquer que ces six années seront marquées par l'expérimentation des possibilités offertes par la radio. Pendant la période en question, le public verra paraître de nombreux ouvrages destinés à la radiodiffusion dont le premier sera le *Reportage d'un match international de football* (1960). Suivront le *Théâtre imaginaire* (1962), *Le Cirque* (1962), et *Batailles* (1965). Outre ces travaux, notre auteur rédige en 1967 un autre texte pour la radio. Il s'agit de son *Moby Dick*, enregistré entre fin 1967 et début 1968, et diffusé à la radio, à Paris, du 20 avril au 8 mai 1968, en quinze épisodes de quarante minutes.

Comme l'écrivain le dévoile dans son autobiographie, René Jentet – le réalisateur de ce dernier projet radiophonique – et lui voulaient tirer un film de ce travail, mais, pour des raisons financières, ce projet n'aboutit pas :

Dès le début il me semble que notre grand studio (...), que ce studio, sans rien y ajouter, aucun décor, aucun costume, aucune mise en scène, appelait un film. Jentet est tout de suite d'accord.

Pierre André Boutang sans perdre une minute s'arrange pour nous dépêcher deux opérateurs, munis de petites caméras très légères, qu'on porte sur l'épaule, et ultrasensibles. [...]

L'un des comédiens, Mauvais, délégué C.G.T., exige alors, en plus des cachets radio, de vrais cachets télé – et l'affaire tombe à l'eau.²⁶

²⁵ *Ibid.*, p.161.

Cette tentative met en relief le dynamisme de J. Thibaudeau. Toujours prêt à faire l'expérience de nouvelles formes de communication : de ses écrits à la radio, au théâtre, au cinéma et, par la suite, à la traduction des ouvrages de Sanguineti et de Calvino.

En 1967 notre écrivain avait rédigé un texte à partir d'anciens brouillons. Le résultat de cette élaboration, *La Rêveuse*, une théâtralisation d'*Imaginez la nuit*, comme il l'a définie lui-même, avait été diffusée à la radio en Allemagne et avait été publiée en Espagne, en castillan, sans jamais parvenir en France.

En même temps, un autre ouvrage radiophonique voyait le jour, mais toujours en dehors du territoire français : *Mai 1968 en France*.

Rédigé sur une commande de la radio de Cologne, ce travail au titre signifiant avait pour sujet les célèbres événements liés au mouvement révolutionnaire de mai 1968. Bien que le comité du Seuil l'ait accueilli favorablement, cet écrit destiné à la radio ne fut diffusé qu'à Cologne, en Allemagne. Malgré les tentatives répétées de l'auteur, le texte fut refusé par France Culture. La seule possibilité d'une parution en France de *Mai 1968* fut obtenue lorsque la maison d'édition Le Seuil le publia, seul, en tant qu'œuvre à part entière, dans la collection *Tel Quel* en 1970.

Une situation semblable, mais engendrée par des causes différentes, s'était déjà réalisée lorsqu'en 1964 le Théâtre imaginaire « avait eu le privilège (...) d'un tiré à part, très beau (couverture blanche, dos carré) ». ²⁷ Dans le cas de cet ouvrage, le fait d'être publié à part ne constituait pas un côté négatif mais, au contraire attestait un grand mérite.

Mais arrêtons nous encore un instant sur *Mai 1968 en France* et sur sa fortune. À ce propos il faut remarquer que si les journaux français contemporains n'en parlèrent pas – sauf la presse communiste – le livre fut traduit en R.D.A., en U.R.S.S. et lu à Bruxelles. Quelques années plus tard, en 1972, ce texte fut mis en scène au théâtre de la Satire de Vénissieux et repris ensuite à la fête de *L'Humanité* au mois de septembre 1972.

Nonobstant le refus de *La Rêveuse* et de *Mai 1968*, les expériences radiophoniques de J. Thibaudeau ne cessèrent pas. En effet, vers la fin de 1969, il propose au Seuil un recueil de ses 'Radios' contenant l'ensemble des ouvrages composés depuis 1960, y compris le *Jardin*, mais sans le *Moby Dick*.

Une observation supplémentaire concernant les 'Radios' de Thibaudeau s'impose: ces textes étant assez nombreux, cela nous permet (en reprenant les observations de

²⁶ J. Thibaudeau, *op.cit.*, p.149.

²⁷ *Idem*, p. 163.

l'auteur) de tracer une sorte d'évolution interne. En effet, jusqu'en 1965 les textes sont « donnés en continu et généreux en didascalies », tandis que les suivants changent de forme et se présentent « totalement découpés en séquences, et superpositions de voix quasiment parallèles (non plus 'unanimistes'), sans la moindre indication pour la mise en ondes ».²⁸ Ces métamorphoses incarnent l'esprit de l'auteur, toujours en quête de nouvelles formes d'expression de son art, des recherches qui influencèrent ses activités ultérieures de traducteur. Mais ces émissions radiophoniques ne seront pas les seules créations par Jean Thibaudeau. De son expérience de la traduction des œuvres de Calvino et de la rencontre avec cet écrivain en particulier naîtront deux séries d'émissions. La première, diffusée en décembre 1976, consiste en un long entretien de J.Thibaudeau avec son confrère italien. La deuxième série (*Pages arrachées à Italo Calvino*), enregistrée et diffusée au mois d'octobre 1995, dix ans après la mort de Calvino, est un hommage à l'écrivain disparu.

Étant donné la portée de ces deux séries de 'radios thibalduciennes', nous y reviendrons dans le troisième chapitre, lorsque nous aborderons l'activité de médiation effectuée par ce premier grand traducteur calvinien.

Dans la section qui suit, nous tenterons de découvrir de quelles façons et par quelles circonstances, après avoir traduit le poète italien Edoardo Sanguineti, J.Thibaudeau devint le traducteur d'I. Calvino.

1.2. LES TRADUCTIONS : DE SANGUINETI A CALVINO

1.2.1. L'odyssée du Capriccio italiano

C'est en 1963 que J. Thibaudeau entreprend son expérience dans le domaine de la traduction. Comme ses premiers pas dans l'écriture, cette activité débute, elle aussi, d'une façon assez insolite.

En février 1963, l'éditeur Feltrinelli avait fait paraître un livre intitulé *Capriccio italiano*, premier roman du poète génois Edoardo Sanguineti, qui était à l'époque la figure principale du mouvement d'avant-garde italien nommé « Gruppo 63 ». Cette

²⁸ *Ibid.*

publication avait suscité en Italie de nombreuses critiques en raison de son contenu.

Voici les commentaires de J. Thibaudeau à propos du texte et de son auteur :

Ce roman était le premier d'une avant-garde italienne qui avait débuté (1961) par la poésie : les *Novissimi*. De ces poètes, Balestrini, Giuliani, Pagliarini, Porta et Sanguineti, ce dernier était en somme la figure de proue (...) Poète, que voici romancier, en même temps intime du grec et du latin, du français, de l'anglais, de l'allemand. Le seul, à pouvoir tenir tête, pendant des heures à Umberto Eco, en public. Et l'ami, le préfacier ou le collaborateur des peintres et des musiciens, Enrico Baj ou Luciano Berio²⁹.

Comme il s'agissait d'un ouvrage qui illustrait les tendances de l'avant-garde littéraire italienne et compte tenu des liens qui unissaient depuis toujours les mouvements littéraires des deux pays latins, Feltrinelli avait contacté des maisons d'édition françaises pour la diffusion du livre de Sanguineti en France. Mais le passage d'un pays à l'autre ne fut pas immédiat : l'éditeur Julliard, le premier à avoir obtenu une option sur le livre, refusa de le publier, après en avoir lu les épreuves. À ce moment-là, Le Seuil entra en jeu.

J. Thibaudeau nous a expliqué lors de l'entretien qu'il nous a accordé que les responsables du Seuil souhaitèrent faire traduire le texte en vue d'une parution dans la collection *Tel Quel*, celle, bien évidemment, de l'avant-garde française. Mais les lecteurs-conseillers – dont l'avis favorable était nécessaire pour que la traduction fût possible – qui se révélèrent contraires et firent barrage à la publication du *Capriccio*. Cette série de circonstances conduisit à une impasse. Afin de pouvoir débloquent la situation et permettre la publication de l'ouvrage en France (au Seuil) il fallait que quelqu'un ayant un certain poids au sein du milieu littéraire de l'époque rédige une note positive, qui motive la transposition. F. Wahl, responsable des éditions italiennes pour Le Seuil demanda à J. Thibaudeau, écrivain de l'avant-garde française, de composer un compte-rendu positif à propos du texte de son confrère. Notre auteur y consentit sans hésiter : « Moi, j'ai lu comme j'ai pu le *Capriccio* et j'ai fait une note évidemment enthousiaste, qui a permis la traduction du livre. »³⁰

Grâce à la 'fiche' de Thibaudeau, les obstacles paraissaient franchis, mais la longue 'odyssée' de ce roman n'était pas destinée à s'arrêter là. Au contraire. Les différents traducteurs auxquels Le Seuil avait demandé de transposer le texte n'avaient pas voulu aborder l'ouvrage de Sanguineti :

...les traducteurs italiens auxquels Le Seuil s'est adressé pour traduire le *Capriccio*, se sont récusés, en disant que c'était intraduisible.³¹

²⁹ Ibid., p. 98.

³⁰ Voir Annexes, p.521

³¹ *Idem*

Au cours de l'entretien que nous avons inséré en annexe, J. Thibaudeau nous a raconté l'ambiance de l'époque :

C'était à une époque où Sanguineti c'était le diable : il était à la fois membre de l'avant garde littéraire, très proche du PCI et, en plus, il était universitaire. [...] Et il paraît que le milieu italien de Paris (au niveau de l'édition), était très contre. Il a tout fait pour faire barrage au *Capriccio italiano* de Sanguineti, qui a eu une bonne presse.³²

L'obstacle à la traduction était donc linguistique, puisque la langue de Sanguineti se révélait extrêmement complexe (quant à la langue, J. Thibaudeau nous a fait part de son point de vue durant notre entretien : «ce Capriccio inventait, par les moyen du roman, une transcription inouïe - d'ailleurs exacte - de l'italien parlé aujourd'hui »³³), mais d'autres obstacles surgirent, dont le principal était sans aucun doute la position politique de l'auteur. Ainsi, personne ne voulant aborder l'œuvre de Sanguineti, F. Wahl en proposa la transposition à J. Thibaudeau. Sa réaction vis-à-vis de ce texte nous paraît extrêmement intéressante :

Ce fut pour moi très facile, de traduire : je ne savais pas l'italien. D'autant qu'aucun préjugé moral (quant au texte) ou politique (quant à l'auteur) ne venait m'interdire d'admirer ce récit.³⁴

Ne connaissant pas l'italien, affirme J. Thibaudeau, la traduction du texte fut pour lui facile. Cette phrase relève, semble-t-il plus de la provocation que d'une observation objective. Est-il possible de traduire sans connaître une langue?

Comme l'observe Sophie Képès dans un article au titre pour le moins provocateur³⁵, les neurologues affirment que lire et parler sont deux mécanismes qui n'opèrent pas dans la même zone du cerveau. Par conséquent, il se peut qu'une personne puisse comprendre et traduire un texte en une langue étrangère en parlant très mal on ne parlant pas du tout la langue source. Dans son texte, Mme Képès cite le cas d'Armand Robin, « traducteur de multiples langues rares, dont le hongrois mais aussi l'arabe yéménite, le chinois ancien, le russe, le breton archaïque, le gallois, le flamand, le slovène, le macédonien... »³⁶ à propos duquel le germaniste Jacques Martin a écrit :

Il savait à peu près autant d'allemand qu'un élève de seconde, mais il le savait avec son expérience d'adulte, de polyglotte retors, et Hölderlin était son confrère, un frère peut-être, dans son espoir. Traducteur de bonne école, il avait tendance à faire rendre à chaque terme tout son suc étymologique, même quand il avait changé de goût. La phrase, le canevas logique le préoccupaient peu. Il bondissait d'un mot

³² *Ibid.*

³³ J. Thibaudeau, *op.cit.*, p.99.

³⁴ *Idem.*

³⁵ S. Képès, « Il n'est de bon auteur que mort », http://lafrusta.homestead.com/Riv_Kepes.html.

³⁶ *Idem.*

saillant à l'autre, comme on passe un torrent de pierre en pierre et il déclama à mi-voix, à la recherche d'un rythme.³⁷

Et l'histoire littéraire est riche d'exemples d'écrivains français ne connaissant aucune langue étrangère qui se sont amusés à traduire les ouvrages de leurs confrères et qui s'en sont brillamment sortis. Nous pouvons citer Baudelaire, qui a traduit les romans de Poe parce que – affirmait-il – Poe lui ressemblait et les thématiques de l'écrivain anglais étaient les mêmes dont il avait rêvé pendant des années ; ou Nerval qui s'est amusé à traduire le *Faust* de Goethe et qui en a donné une traduction que l'écrivain allemand appréciait plus que sa propre œuvre; ou encore Proust qui a traduit l'anglais Ruskin d'après un mot à mot que sa mère (anglaise) avait effectué et prétendait ne pas savoir l'anglais, mais plutôt savoir Ruskin !

En ce qui concerne J. Thibaudeau, en réalité, bien qu'il affirme ne pas « savoir » l'italien, il nous semble – après l'avoir rencontré et après avoir étudié ses traductions (cf. Partie I, § 1 et Partie II, § 1 et 2) – que sa connaissance de l'italien est, sans doute inférieure à celle d'une personne de langue maternelle, néanmoins plus qu'acceptable. En tout cas, il a fait des études d'italien :

Pour l'italien je n'avais eu affaire qu'à de bien remarquables enseignants. A La Flèche, un homme jeune qui vous parlait de la cuisine transalpine entre deux morceaux de l'Arioste. A Claude-Bernard où nous étions cinq ou six élèves, une jeune femme charmante avec qui nous apprenions à jouer *La Locandiera*, elle-même tenant le rôle de Mirandolina, et à qui je dois mon premier spectacle moderne, l'*Arlequin serviteur de deux maîtres* du Piccolo de Milan. A Henri IV, où encore nous étions cinq ou six, un bon professeur, qui me reprochait de traduire Dante en imitant Mallarmé.³⁸

Et voilà que, sans trop d'hésitations et, dit-il, sans connaissance de l'italien (mis à part ses études et l'expérience acquise pendant quelques voyages en Italie), J.Thibaudeau aborde le texte de Sanguineti pour en transposer en français un extrait publié dans *Tel Quel*. Voici comment cela se déroula :

J'avais traduit les premiers chapitres du *Capriccio* pour la revue [Tel Quel] et j'avais envoyé le texte à Sanguineti qui l'avait corrigé. Ensuite la traduction globale on l'a faite en deux ou trois jours, Sanguineti et moi, à Paris, à toute allure: c'était une traduction à deux. Quand ma main ne pouvait plus écrire, c'est lui qui écrivait.³⁹

Les propos de J. Thibaudeau témoignent de l'empathie qui s'instaure entre les deux auteurs. Si le début du livre ne fut traduit que par l'écrivain français, la suite de la transposition du roman fut l'œuvre de deux esprits: Sanguineti et Thibaudeau terminèrent ensemble la traduction du texte, lors d'un colloque, à Cerisy. À cette

³⁷ J. Martin, *Armand Robin par Alain Bourdon*, éd. Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », cité par S.Képès, cf. supra.

³⁸ J. Thibaudeau, *op.cit.*, p. 98.

³⁹ Voir Annexes, p.521

occasion, les deux confrères traduisirent ‘à quatre mains’ l’ouvrage de l’auteur italien, ce qui suscita la curiosité des autres participants, parmi lesquels Foucault :

Une chose à Cerisy intriguait Foucault: comment nous pouvions bien Sanguineti et moi nous mettre à l’écart pour nous amuser comme des fous. [...] En fait, nous traduisions son *Capriccio italiano*.⁴⁰

Nous pouvons ‘sentir’ derrière ces mots une confirmation du lien étroit qui commençait à se créer entre les deux écrivains.

Cette première transposition en français ouvrit la voie à la carrière de traducteur de J. Thibaudeau. Mais ce n’était pas la première fois que l’écrivain traduisait un texte de l’italien. L’écrivain avait pratiqué la traduction certes durant ses études, mais aussi pour Francis Ponge pour qui il avait effectué une transposition mot à mot d’une poésie d’Ungaretti :

Je lui ai fait ce mot à mot et lui il l’a traduit très drôlement, d’ailleurs. Ça ne ressemblait plus du tout à ce qu’avait écrit Ungaretti : tout était bouleversé du point de vue de la prosodie. Ponge était sensiblement plus jeune qu’Ungaretti. Ungaretti avait été un peu surpris au départ par la traduction de Ponge, mais il l’avait aimée... il a d’ailleurs traduit du Ponge.⁴¹

Néanmoins, la traduction du livre de Sanguineti était effectivement la première à être publiée par une maison d’édition, la première vraiment importante. Elle parut en avril 1964. Deux ans après le *Capriccio*, J. Thibaudeau fut chargé de la traduction d’un récit de Calvino, *La Spirale*. Publié en 1955 dans le recueil *Cosmicomiche* – également traduit par notre auteur – ce récit fut présenté au public francophone en 1956.

1.2.2. De «La Spirale» aux Cosmicomics. Sensibilités en résonance

Lorsque nous avons demandé à J. Thibaudeau comment il a commencé à traduire Calvino, il nous a répondu qu’il avait effectué à l’époque des traductions pour la radio, pour France Culture et qu’à la suite de ces travaux F. Wahl lui avait demandé de traduire les *Cosmicomiche* de Calvino. C’étaient les années 1960 et les traductions pour la radio étaient celle de la *Traumdeutung* de Sanguineti, de *La Spirale* de Calvino et de *Jeu avec quelques noms* de Enrico Filippini. Voici le récit de l’auteur-traducteur :

Quand j’ai traduit *La Spirale*, et que Wahl m’a demandé si je pouvais traduire les *Cosmicomiche* (d’ailleurs c’est de lui le titre *Cosmicomics*, ce n’est pas de moi... Calvino l’avait accepté), j’avais accepté pour gagner quelques sous. J’avais lu le *Baron Perché*. Je ne suis pas ‘calviniste’.

⁴⁰ J. Thibaudeau, *op.cit.*, p.97-98

⁴¹ Voir Annexes, p.521

Dans le cas de ces textes, J. Thibaudeau avait accepté de traduire pour une question 'alimentaire'. N'étant pas un spécialiste de Calvino (un *calviniste*, nous a-t-il dit), il ne connaissait de son œuvre que le *Baron Perché*. Cependant, ses traductions avaient plu à Calvino car ce fut lui qui demanda à F. Wahl de proposer la traduction de ses œuvres à cet écrivain français.

Ainsi, après ses premières expériences (du *Capriccio* à *La Spirale* et, ensuite, aux *Cosmicomics*), l'auteur français devint le traducteur officiel de son confrère italien, sans doute pour des raisons d'affinités entre les deux écrivains.

Nous avons su par J. Thibaudeau que Calvino avait lu sa traduction du *Capriccio* de Sanguineti. Et, probablement, les deux confrères commencèrent à se rencontrer assez fréquemment à partir des années 1966-1967, époque à laquelle Calvino s'installa à Paris jusqu'en 1980. Entre ces deux auteurs, il y avait une certaine « *comunità d'intenti* », qui devint petit à petit une véritable empathie et fit en sorte que le lien idéologique les unissant devînt de plus en plus fort jusqu'en 1977, année qui fut caractérisée par une sorte de rupture. En effet, Calvino et Thibaudeau partagèrent pendant un certain temps les mêmes idées politiques: tous les deux liés à la gauche, ils furent plus ou moins au même âge (à partir des vingt et un ans) proches du parti communiste qu'ils abandonnèrent au bout d'une quinzaine d'années environ. En particulier, l'italien fut 'membre' du PCI – le Parti Communiste Italien – de 1944 à 1957 (pendant les années de la guerre, ses idéaux l'amènèrent même à s'unir aux Résistants engagés sur les montagnes au-dessus de San Remo), et Thibaudeau vota pour le PCF – le Parti Communiste Français – (c'est lui même qui le dévoile dans son livre *Mes années Tel Quel*) de 1956 à 1978.

À côté de cet aspect idéologique et politique qui marqua profondément leurs vies, un autre intérêt rapprocha les deux écrivains, celui pour les mouvements littéraires contemporains. Au lieu de se renfermer en eux-mêmes et de se consacrer exclusivement à leur propre écriture et à leurs œuvres personnelles, Italo Calvino et Jean Thibaudeau s'intéressèrent, chacun à sa manière, à ce qui se déroulait autour d'eux. En particulier, ils furent proches des avant-gardes littéraires qui fleurissaient dans leurs pays respectifs. Si nous parcourons leurs biographies nous nous apercevons que l'Italien suivit de très près l'évolution de ce qu'on appelait la 'neoavanguardia' italienne (le « Gruppo '63 ») – depuis 1963, date de la constitution du mouvement –, sans toutefois jamais y adhérer de façon directe, et fit ensuite partie (à partir des années 1970) de l'Ou.Li.Po, en tant que 'membre étranger'. De son côté, l'auteur français – nous l'avons vu plus haut dans ce

chapitre – participa activement à la vie de « Tel Quel » en tant qu'écrivain de l'avant-garde et membre du Comité de rédaction de la revue donnant le nom au groupe.

Nous pourrions par conséquent oser affirmer que ce fut sans doute grâce à leur idées politiques et au lien avec les 'néo avant-gardes' que les deux commencèrent à se fréquenter vers la fin de celles que l'on pourrait définir comme les 'années parisiennes' de Calvino. De cela naquit la collaboration qui lia J. Thibaudeau et l'auteur italien pendant la décennie 1966 – 1977 et qui permit à Calvino de demander aux éditions du Seuil que son confrère traduise ses romans.

Ce fut notamment en avril 1966 que l'auteur des *Cosmicomiche* manifesta son désir dans une lettre adressée à F. Wahl⁴². Au début de ce courrier, contenu dans la correspondance éditée par Mondadori, nous pouvons lire :

La Spirale de Thibaudeau est bonne ; pas parfaite mais bonne. Et elle court très bien. Ça serait une très belle chose si je pouvais avoir en lui un traducteur enfin qualifié.⁴³

Par ces deux phrases initiales, nous apprenons que l'écrivain ligurien ressentait la nécessité d'être traduit en français par un seul spécialiste qualifié. Après de nombreux passages d'un professionnel à un autre (J. Bertrand, B. Pingaud, M. Javion, G. Genot), Calvino décide de demander que la même personne - un écrivain comme lui - devienne le 'passeur' officiel de son œuvre.

Mais pourquoi J. Thibaudeau, un écrivain, au lieu d'un traducteur de profession ?

Les commentaires de Calvino à propos de la traduction de *La Spirale* que nous venons de citer ne justifieraient peut-être que partiellement une décision de ce type. Selon l'auteur italien – qui avait une parfaite connaissance du français – la traduction de ce récit n'est, en effet, que « bonne » elle n'est (ce sont ses propres mots) « pas parfaite mais bonne ». En réalité, l'aspect du texte en français qui paraît convaincre l'écrivain ne réside ni dans sa perfection lexicale, ni dans sa perfection syntaxique, puisque, comme il l'affirme lui-même la transposition n'est pas parfaite. Une traduction précédente, celle de *La giornata d'uno scrutatore*, avait reçu beaucoup plus d'éloges : « la traduction est excellente », avait affirmé Calvino dans une lettre datant du 7 mars de la même année.⁴⁴ Toutefois l'écrivain italien n'avait pas décidé de demander au professionnel qui avait transposé ce texte, G. Genot, de devenir son traducteur définitif. A première vue, cela pourrait paraître en contradiction avec les règles à la base de la traduction, mais, au contraire, ce choix fut suscité par une motivation fort intéressante.

⁴² Lettre à F. Wahl, 1^{er} avril 1966, dans : Italo Calvino, *Lettere 1940-1985, op.cit.*, pp. 923-924.

⁴³ *Idem*, p. 923.

⁴⁴ Cf. note à la lettre à F. Wahl, 1^{er} avril 1966, dans : Italo Calvino, *Lettere 1940-1985, op.cit.*, p.924.

La traduction de Thibaudeau est donc bonne; la caractéristique qui semble frapper Calvino et le convaincre est qu'elle « *court très bien* ». À partir des observations contenues dans la lettre à F. Wahl nous comprenons que c'est la fluidité du texte, sa souplesse, son rythme que l'écrivain italien veut que l'on maintienne (ou que l'on reproduise) dans le texte en français⁴⁵, et le traducteur de *La Spirale* réussit à satisfaire l'attente de l'auteur. Au delà de la perfection lexicale – qui est bien sûr fondamentale, mais qui n'est pas la seule caractéristique visée par l'auteur –, Calvino poursuit une correspondance au niveau des sonorités du discours. Ceci est confirmé par une lettre écrite au mois de juillet 1961. Après avoir relu la version en français du *Chevalier inexistant*, traduit par Maurice Javion, l'écrivain avait écrit à F. Wahl:

leggermi in traduzione mi fa sempre soffrire e così questa volta, specialmente in principio. Il valore di quello che scrivo è molto (troppo) legato al ritmo della frase e in traduzione tutto perde sapore.⁴⁶

Cette deuxième observation (qui, en un certain sens, fait écho à la précédente et la complète) met en lumière l'importance des sonorités des phrases pour Calvino – caractéristique qui ne peut pas être oubliée lorsqu'on traite de la transposition d'un texte. En effet, l'aspect rythmique qui sous-tend toute phrase, paragraphe, chapitre, ou tout livre calvinien, ne peut pas en être séparé sans nuire à l'œuvre et à sa perception; ce qui permet de comprendre les hésitations de l'auteur vis-à-vis des traductions de ses ouvrages. Hésitations qui s'étaient déjà manifestées en 1960, alors que Pierre F. Denivelle avait traduit *L'aventure d'un poète* :

La traduzione di Pierre F. Denivelle è buona, in complesso, anche se molti degli effetti di ritmo vanno persi.⁴⁷

L'italien en général et la langue de Calvino en particulier possèdent des structures qui peuvent poser un problème au moment de la traduction en français, la langue cible ne permettant pas de reproduire toute la souplesse typique de la langue source. Pour cette raison, le passage d'un idiome à l'autre nécessitait d'une personne pouvant aller au delà des difficultés posées par le vocabulaire, de quelqu'un pouvant 'sentir' la musicalité des phrases calviniennes.

⁴⁵ Cela serait également démontré par les modifications que Calvino a apportées au *Château des destins croisés* que nous avons pu observer dans la partie précédente (§ 2.2.)

⁴⁶ Lettre à F. Wahl, 11 juillet 1961, dans : Italo Calvino, *Lettere 1940-1985*, *op.cit.*, p.773. (« Lire mes textes en traduction me fait toujours souffrir et cette fois c'est pareil, surtout au début. La valeur de ce que j'écris est très (trop) liée au rythme de la phrase et dans la traduction tout perd son goût ». C'est nous qui traduisons.)

⁴⁷ Lettre à F. Wahl, 1^{er} décembre 1960, dans : Italo Calvino, *I libri degli altri*, *Lettere 1947-1981*, *op.cit.*, p.351. (« La traduction de Pierre F. Denivelle dans son ensemble est bonne, bien que plusieurs des effets de rythme se perdent. » C'est nous qui traduisons.)

Ceci puisque le travail de création de l'auteur italien ne se limite pas aux choix des mots, mais va bien au delà, dans une quête d'une *saveur* particulière qui rapproche sa prose de la poésie. C'est notre écrivain lui-même qui l'affirme, lorsque, dans les *Leçons américaines*, il écrit: « *Sono convinto che scrivere prosa non dovrebbe essere diverso dallo scrivere poesia : in entrambi i casi si è alla ricerca d'un'espressione necessaria, unica, densa, concisa, memorabile.* » (« *Ma conviction est que l'écriture en prose ne saurait se distinguer de l'écriture poétique; dans l'un et l'autre cas, il s'agit de rechercher une expression nécessaire, unique, dense, concise, mémorable* ».)⁴⁸

Et ces mots, que nous avons tirés d'un entretien avec Paul Fournel, publié dans *Le Magazine Littéraire* en juin 1985, peu de mois avant la mort de l'écrivain, ne font que confirmer l'extrême cohérence de I. Calvino:

Je n'ai jamais été un écrivain long. Je suis peut-être un poète manqué. Mon modèle a toujours été la concision du poème, la densité de sens concentré dans peu de lignes.⁴⁹

La concision, aspect typique du poème – et qui n'est pas sans liens avec le rythme de la phrase –, est un aspect essentiel de la langue de Calvino et c'est justement cela que le traducteur doit reproduire dans la langue cible. Mais pour réussir dans une opération aussi délicate que celle-ci, celui qui transpose doit nécessairement être une personne ayant une sensibilité tout à fait particulière. Qui pourrait-ce être sinon un écrivain?

A partir de 1966 J. Thibaudeau transposa donc en français tout ce que Calvino publiait en Italie. Après avoir analysé quelques unes de ces transpositions nous nous sommes demandée s'il existe une unité, derrière les textes traduits par l'écrivain français. Nous tâcherons de donner des réponses dans la section qui suit.

1.2.3. Le premier traducteur officiel : 1966-1977

L'aspect le plus frappant du corpus de l'œuvre de Calvino en français – nous l'avons déjà observé au début de ce chapitre – est sans doute la quantité de traducteurs qui se sont relayés pour la transposition des ouvrages de l'auteur ligurien. En outre de cette abondance de médiateurs, la longue liste des titres publiés en France dévoile bien d'autres curiosités qui valent la peine d'être mises en relief. En particulier, un aspect remarquable de la bibliographie française de Calvino – qui est une conséquence intrinsèque de ce que nous avons déjà souligné – est l'absence d'un traducteur officiel

⁴⁸ I. Calvino, *Lezioni Americane*, in *Italo Calvino. Saggi, op.cit.*, p. 671 / *Leçons américaines*, éd. Seuil, coll « Points », p.85 (traduction par Y. Hersant)

⁴⁹ Entretien avec P. Fournel, « Italo Calvino : cahiers d'exercice », *op.cit.*, pp.84-89.

avant 1966. Les professionnels qui ont travaillé pour aider la réception de l'auteur italien au delà des Alpes ont, jusqu'à cette année-là, tous traduit un maximum de deux livres chacun. Ce fut donc onze ans après la parution du premier titre en français (1955-1966) que fut soulevée la question d'un médiateur unique. Question posée et aussitôt résolue (voir plus haut) par l'auteur lui-même qui, à la différence de ce qui s'était passé jusqu'à ce moment-là (les maisons d'édition avaient toujours choisi les traducteurs pour les livres à traduire), proposa à F. Wahl, son interlocuteur pour les Éditions du Seuil, le nom de Jean Thibaudeau. Ce nom sera donc celui du premier traducteur officiel, celui des ouvrages publiés en France depuis 1966.

Le premier livre traduit par Thibaudeau – après le récit *La Spirale* – est un recueil d'histoires fantastiques: *Cosmicomics*. Cet ouvrage paru en Italie aux éditions Einaudi, en 1965 et publié en France, au Seuil, en 1968, est composé de douze récits ayant pour sujet les aventures de Qfwfq, personnage « vieux comme le monde »⁵⁰. Il s'agit d'une série de textes assez particuliers qui mélangent la science-fiction, la cosmogonie, la préhistoire etc. et qui font de tout ce qui est étrange le prétexte à une histoire banale ou, vice-versa, de tout ce qui est banal le point de départ d'une histoire bizarre. Comme dans le cas du récit « La distance de la lune » où Calvino raconte l'éloignement progressif de cet astre de la terre à travers l'histoire de Qfwfq qui ramasse le lait lunaire avec son cousin sourd, le capitaine Vhd Vhd et sa femme et qui, amoureux de la femme du capitaine (qui à son tour aime le cousin sourd amoureux, lui, de la lune) se rend compte que son amour est impossible lorsque la femme décide de rester pour toujours sur la lune afin de s'identifier avec elle dans les rêves de l'homme qu'elle aime.

Cosmicomics sera suivi, dans les deux pays, par *Temps zéro*, livre publié par Einaudi en 1967 et traduit en français par le nouvel écrivain-traducteur en 1970. Cette deuxième traduction de J. Thibaudeau consistera en un recueil de onze récits continuant les aventures de Qfwfq, qui se terminent par la mort du héros. Un détail à remarquer : le livre se termine avec un récit sur le Comte de Monte-Cristo dont Calvino se réapproprie.

Les deux volets de la série des récits 'cosmicomiques' seront ensuite rassemblés, en Italie, dans les recueils *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche* (1968), *Cosmicomiche vecchie e nuove* (1984), qui réunissent les textes selon un critère thématique, et, enfin, dans *Tutte le cosmicomiche* (1997). Les maisons d'éditions françaises garderont les deux recueils séparés jusqu'en 2001, année de parution de

⁵⁰ Préface des *Cosmicomics* .

Cosmicomics récits anciens et nouveaux, réédition du texte traduit par J. Thibaudeau, revu par Mario Fusco.

Les transpositions suivant fidèlement l'ordre de parution des ouvrages de Calvino en Italie – du moins à cette époque et en ce qui concerne les traductions de J. Thibaudeau –, c'est le recueil des *Città Invisibili* (1972) qui est publié en France à la suite des *Cosmicomics*. *Les Villes invisibles*, qui paraîtront aux éditions du Seuil en 1974, représenteront pour le traducteur le travail dont il gardera le souvenir le meilleur.

Encore une fois il s'agit d'un ouvrage ayant un thème commun ; ce sont des « *récits de voyage que Marco Polo propose à Kublai Khan, empereur des Tartares* »⁵¹. Marco Polo décrit au Grand Khan des villes qui n'existent pas, ou qui existent seulement dans l'esprit du narrateur : les villes invisibles, justement. Le livre est composé de neuf séries de cinq textes ; chaque série rentre dans une section particulière (les villes et la mémoire, les villes et le désir, les villes et les signes, les villes et les échanges, etc.) et est précédée et suivie d'un texte écrit en italique qui contient « des réflexions sur mon⁵² travail sous la forme de commentaires de Marco Polo et du Khan »⁵³. La structure de cet ouvrage, faite de renvois et de parallélismes, a une influence tout à fait importante à la fois sur le lexique que sur le style du texte qui la suivent fidèlement. Ceci représente l'un des pièges les plus importants pour la traduction, que nous étudierons dans la section qui suit. Mais avant de passer à l'analyse des textes, il nous appartient de terminer notre observation des ouvrages traduits par J. Thibaudeau.

À la suite de la traduction des *Villes invisibles* – ou peut-être en même temps – l'auteur-traducteur français se consacre à un autre recueil (son quatrième) qui sera, une fois de plus, composé d'un ensemble de récits tout à fait différents de ceux qui les ont précédés. En effet, les histoires des *Tarots*, traduits en français en 1974, cinq ans après leur publication par les éditions de Franco Maria Ricci (*Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*), seront rédigés d'après une série de cartes – des tarots, justement – disposées sur une table de façon à créer des histoires. La particularité de ces textes réside dans l'architecture sous-jacente: le recueil, composé des témoignages de narrateurs muets qui posent les cartes sur la table, contient des histoires qui « racontées de gauche à droite ou de bas en haut peuvent également être lues de droite à gauche ou de haut en bas et vice versa, si on tient compte du fait que les mêmes cartes, en se présentant dans un ordre différent changent de sens, et que le même tarot sert dans le même temps à des narrateurs

⁵¹ *Les villes invisibles, op.cit.*, p. IV.

⁵² c'est Calvino qui écrit

⁵³ I. Calvino, *Les villes invisibles, op.cit.*, p. V.

qui partent des quatre points cardinaux.»⁵⁴ Le texte des *Tarots* sera repris et retravaillé d'abord par l'auteur et ensuite par le traducteur lorsque les maisons d'édition Einaudi et Le Seuil publieront respectivement *Il Castello dei destini incrociati* (en 1973) et *Le Château des destins croisés* (en 1976). Cette seconde version du recueil calvinien, dont la transposition sera revue par Calvino et par François Wahl, sera à l'origine d'un malentendu qui causera quelques fâcheries entre l'écrivain et son traducteur. Nous aurons l'occasion de revenir sur cela plus loin, dans le chapitre sur la retraduction des textes calviniens.

Outre ces ouvrages, le traducteur a transposé également des articles de Calvino. Par exemple, *Collection de sable* auquel nous consacrerons toute une section de notre travail, puisqu'il a été traduit en 1976 par J. Thibaudeau et retraduit en 1986 par J.P Manganaro, qui a transposé tout le recueil homonyme. À part cela, J.Thibaudeau a également travaillé à la transposition d'un article et d'un récit assez particuliers. C'est lui qui nous l'a raconté :

J'ai traduit également l'article *La plume à la première personne* (1977). Calvino a voulu que le recueil soit traduit par F. Wahl et M. Orcel. D'ailleurs, c'est Calvino qui a voulu qu'on reprenne ma traduction de *La plume à la première personne*. J'ai fait aussi une autre traduction de Calvino qui n'a pas été publiée ; c'était une drôle d'histoire, l'histoire d'une maison qui a brûlé... c'était *L'incendie de la maison abominable*, en 1973. Calvino m'avait donné à traduire le texte. C'était une commande de IBM, je crois. Comme il ne savait pas travailler avec un ordinateur, il a fait semblant de travailler avec un ordinateur. À l'époque il n'y avait pas d'ordinateurs comme aujourd'hui. Il m'avait demandé de traduire une version du texte pour le montrer à ses commanditaires.⁵⁵

À partir de ce bref aperçu des traductions effectuées par Jean Thibaudeau, il est déjà possible de tirer quelques conclusions sur la typologie des ouvrages qu'il a transposés.

En effet, nous pourrions observer que toutes les traductions effectuées par l'écrivain français, ou presque, sont constituées par des recueils de récits ou par des récits tous seuls. Ce qui est assez normal puisque l'œuvre calvinienne est constituée dans sa majeure partie par des narrations. Comme l'écrit Calvino lui même : «*il mio temperamento mi porta allo 'scrivere breve' e queste strutture mi permettono d'unire la concentrazione nell'invenzione e nell'espressione con il senso delle potenzialità infinite*» (« Par tempérament, je suis enclin à 'faire court' : de telles structures me permettent d'aller à la densité de l'invention et de

⁵⁴ *Le Château des destins croisés*, op.cit., p. 47.

Pour plus d'informations sur la structure et le contenu du *Château* cf. M. Fusco, « Le château de cartes d'Italo Calvino », in *Italiques*, n° 1, octobre 1981 ; G. Genot, « Le destin des récits entrecroisés », in *Critique*, 303-304, août-septembre 1972 ; M. Corti, « Le jeu comme génération du texte », in *Semiotica*, VII, 1973,1.

⁵⁵ Voir Annexes, p.520

l'expression au sentiment des potentialités infinies »)⁵⁶. Mais à cela il faut ajouter que, bien que J. Thibaudeau se soit battu pour la publication en France des deux premiers romans de Calvino (*Ultimo viene il corvo* et *Il sentiero dei nidi di ragno*) – en devenant, en quelque sorte, un 'agent littéraire' de l'écrivain italien proposant à la France deux ouvrages importants de son confrère –, il ne les a jamais transposés, même pas en partie.

N'a-t-il pas pu les traduire ? Aurait-il voulu le faire ?

Les raisons pour lesquelles il ne s'est pas consacré à la traduction de ces deux ouvrages sont contenues dans ces quelques lignes:

Calvino m'avait passé une réédition du *Sentier des nids d'araignée*, une nouvelle édition qui avait paru chez Einaudi et je l'avais beaucoup aimé. Wahl ne voulait pas le publier au Seuil. [...] J'avais insisté au Seuil pour que Wahl le publie, mais il ne voulait pas... et donc j'aurais dû le traduire pour Julliard, mais j'ai renoncé parce que je ne connais pas l'italien... C'est à dire qu'il n'est pas seulement nécessaire de connaître une langue pour traduire certaines œuvres. Mais là ce n'est pas un texte qui aurait pu être traduit si le traducteur n'avait pas l'ambiance de la langue italienne, les échos, le renvoi. C'était une langue trop proche de la réalité, ce n'était pas abstrait comme ce sera par la suite. Je ne pouvais pas le traduire.⁵⁷

De ces affirmations, nous déduisons plusieurs conclusions. D'abord, que J. Thibaudeau est de l'avis que certains ouvrages peuvent être traduits tout en ayant une connaissance minimale d'une langue. Cela nous reconduit au discours des écrivains ayant traduit les ouvrages de leurs confrères sans connaître un mot, ou presque, de la langue à partir de laquelle ils traduisaient (nous avons cité les cas de Baudelaire, Nerval et Proust). Cependant, toujours selon notre écrivain-traducteur, cette activité comporte quand même des limites. En effet, si J. Thibaudeau n'a traduit que les récits brefs de Calvino, c'est parce qu'il était sûr de pouvoir les faire passer d'une langue à l'autre sans difficultés (ou du moins sans trop de problèmes, nous permettons-nous d'ajouter) et il n'a jamais abordé les romans ou les essais car il n'aurait pas réussi à les traduire. Compte tenu de la complexité de la langue qui caractérise les essais, et des difficultés que la structure et le langage articulés du roman auraient entraînées, ils auraient représenté une épreuve trop ardue. Le récit étant bref et « *traductible* sans dommage fondamental », grâce à « la structure de sa langue »⁵⁸, il a représenté pour ce traducteur-écrivain qui affirme ne pas connaître l'italien, une sorte de territoire de frontière, de zone franche à l'intérieur de laquelle sa 'non-connaissance' de l'italien pouvait le maintenir. Toutefois, comme notre étude traductologique nous a permis de le

⁵⁶ I. Calvino, *Lezioni Americane*, in *Italo Calvino. Saggi, op.cit.*, p.730 / *Leçons américaines, op.cit.*, p.190

⁵⁷ Voir Annexes, p. 522

⁵⁸ Cf. R. Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, éd. Seuil, Paris, 1981, p.25

relever⁵⁹, le fait de s'être borné aux récits n'a pas mis le traducteur à l'abri d'écarts et d'erreurs parfois de peu d'importance, parfois bien graves.

Nonobstant les fautes, les transpositions de J. Thibaudeau ont permis à Calvino de faire connaître en France *Cosmicomics* (1968), *Temps zéro* (1970), *Les Villes invisibles* (1974), *Le Château des destins croisés* (1976), ainsi que le récit *L'incendie de la maison abominable* (1973), l'article *Collection de sable* (1976), l'essai *La plume à la première personne* (1977) et de se faire connaître lui-même. En effet, grâce à son amitié avec cet écrivain et traducteur français, l'auteur italien put être présenté à son public francophone par une série d'émissions radiophoniques.

1.3. UN MEDIATEUR PAR AMITIE

Si c'est à cause de son rapport d'amitié avec I. Calvino que J. Thibaudeau se consacra à la transposition des œuvres de son confrère en France, le même lien le poussa à travailler à faire connaître l'italien en tant que 'créateur', en lui consacrant un certain nombre de travaux personnels : deux séries de ses réalisations radiodiffusées⁶⁰, deux articles, publiés à des époques bien différentes, et la quatrième de couverture de l'édition française du recueil *Temps zéro*.

Le contenu des deux séries d'émissions varia selon les époques auxquelles elles furent enregistrées. Les premières, intitulées *Entretiens*, furent composées et diffusées pour la première fois du vivant de l'auteur et, comme le titre l'annonce, consistent en des conversations, notamment entre J.Thibaudeau et I.Calvino. Les deuxièmes, les *Pages arrachées*, créées et transmises dix ans après la disparition de l'écrivain, constituent une sorte d'hommage posthume que l'auteur français voulut rendre à son ancien collègue. En ce qui concerne ensuite les articles, le premier par ordre chronologique, a pour titre « Italo Calvino » et parut dans *L'Humanité* le 23 mars 1978 et le deuxième, intitulé « Pour Italo Calvino », fut publié dans le périodique *Révolution* au mois de septembre 1985. Ce dernier, rédigé à la mort de l'auteur, consiste en un témoignage passionné et sincère, un souvenir d'une amitié importante et qui perdura

⁵⁹ Cf. le Chapitre 1 de la Première Partie et les Chapitres 1 et 2 de la Deuxième Partie de cette thèse.

⁶⁰ Pour l'emploi de ce terme et pour comprendre l'importance des émissions radiodiffusées dans la vie de J. Thibaudeau, cf. § 1.1. de cette partie.

dans le temps, même après les problèmes liés à la traduction du *Château* que nous avons pu observer dans la deuxième partie de notre étude.

Or, comme nous avons fait référence à certains ces écrits dans les pages précédentes et étant donné le caractère exceptionnel de cette médiation par un moyen de communication autre que l'écriture, nous nous consacrerons ici uniquement à ces 'radios' que J. Thibaudeau réalisa d'abord en collaboration avec son ami italien, et ensuite en hommage à celui-ci, et dont le Français se souvient encore aujourd'hui d'une manière particulière.

1.3.1. Les « Entretiens » : Calvino par Calvino

Avant d'entrer dans le vif du sujet, c'est-à-dire avant de nous concentrer d'abord sur le rapport entre l'auteur italien et les entretiens et, ensuite, sur les interviews thibalduciens, il est essentiel que nous nous consacrons à une petite réflexion : les émissions ayant pour protagoniste l'écrivain ainsi que les articles où l'auteur répond à des questions, représenteraient-ils une sorte d'auto-médiation ?

S'il est vrai que, dans tous ces cas, il existe un intermédiaire, incarné par l'intervieweur (qui pose des questions, tire des conclusions), il est également vrai qu'au moment où il parle en première personne (par sa propre voix ou sa propre écriture) de son œuvre et de sa vie, l'écrivain finit par se faire le porte parole de lui-même et donc par annuler en quelque sorte l'effet de la médiation. Il est d'autant plus évident que, dans ces conditions, l'écrivain est autonome et peut choisir d'une manière indépendante les questions auxquelles il répondra et la façon dont il le fera. Le rôle du médiateur ne se réduit donc qu'à celui de simple pont entre la personne qui se raconte et le public des lecteurs ou des auditeurs. Toutefois, sa présence paraît demeurer essentielle : sans lui, l'auteur ne pourrait pas se présenter, se raconter. Or, certains passages des « Entretiens » de J. Thibaudeau et I. Calvino paraîtraient balayer toute certitude ...

1.3.1.1. *Calvino et les interviews*

Ainsi que J. Thibaudeau l'a observé lorsque nous avons pu nous entretenir avec lui au sujet de ses traductions calviniennes et des ouvrages qu'il consacra à son confrère italien, Calvino était une personne très réservée⁶¹. Et comme une de ses affirmations

⁶¹ Cf. Annexes p. 523

prononcée au cours d'une interview en témoigne, l'auteur du *Château* était quelqu'un qui n'aimait pas parler :

J'écris parce que je n'ai aucune facilité avec la parole. Si je parlais sans difficulté, peut-être n'écrirais-je pas. Et lorsque j'accepte une interview, très souvent c'est seulement quelques heures après que je commence à découvrir les réponses que j'aurais voulu donner aux questions.⁶²

En outre, le ligurien avait dans plusieurs entretiens répété son souhait de pouvoir publier sous des pseudonymes différents pour ne pas être enfermé dans des catégories et avoir une plus ample liberté d'écriture :

J'y ai souvent pensé en me demandant : que serait-il arrivé si, au lieu de commencer à publier sous mon nom, j'avais pris un pseudonyme puis j'avais chaque fois de pseudonyme ? N'aurais-je pas été plus libre ?⁶³

Toutefois, lorsqu'on lui donnait l'occasion de parler de littérature, l'écrivain italien ne s'y déroba pas, surtout parce qu'il savait que, tout compte fait, ses difficultés au niveau de la parole orale étaient l'envers de ses efforts d'écriture :

... il faut parfois faire l'effort de parler. D'ailleurs, ne croyez pas qu'il ne s'agisse que de la parole. Écrire aussi est pour moi un acte difficile. La phrase écrite est toujours le résultat d'un effort, de tentatives successives d'approximations, de ratures. On peut aller jusqu'à dire que plus une phrase a l'air spontanée, plus il y a derrière un réel travail, un travail interminable.⁶⁴

Ainsi que W. Weaver avait pu le remarquer et l'écrire dans un article ayant pour sujet le récit d'une interview avec l'écrivain :

Calvino was never an easy man to talk to. True, when he was among friends, he might relax, tell stories, gossip, laugh. But, on other occasions, if the company wasn't to his liking, if someone was talking what he considered nonsense, or if he was simply in a bad humour, there could be terrible, grim silences, the kind that make a hostess contemplate suicide, if not murder.

[Calvino n'était jamais un homme avec qui on parlait facilement. Il est vrai que quand il était avec ses amis, il pouvait se relaxer, raconter des blagues, potiner, rire. Mais dans d'autres occasions, s'il n'aimait pas la compagnie, si quelqu'un disait des choses qu'il considérait comme nulles, ou s'il était tout simplement de mauvaise humeur, il pouvait y avoir des silences terribles, sinistres, le type de silences qui peuvent pousser une hôtesse vers le suicide, ou bien l'homicide.]⁶⁵

La difficulté de parler de Calvino fut également mise en évidence par une de ses amies et collègues, l'écrivaine Natalia Ginzburg, au moment de la disparition de celui-ci :

Il vous donnait fréquemment l'impression de sortir les mots d'une poche secrète, ou de les arracher à grand peine de quelque écheveau caché : en les prononçant, il trébuchait, plissait le front et baissait les yeux sur ses doigts entrelacés, avec une perplexité ironique et têtue, comme s'il se prenait lui-même pour cible d'une légère

⁶² P. Boncenne, « Interview : Italo Calvino. L'auteur du Baron Perché a trouvé un sujet en or pour son dernier roman : la lecture de romans », *Lire*, n. 68, 16 avril 1981, p.126

⁶³ *Idem*, p. 135.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 126.

⁶⁵ W. Weaver, « Calvino: An Interview and Its Story », *op.cit.*, p.20 [la traduction est de nous]

moquerie. Si les mots sortaient souvent de sa bouche avec effort et lenteur, sa pensée en semblait en tout point indemne, et ses actes n'en étaient pas davantage affectés.⁶⁶

Comme la plupart des liguriens et des piémontais, l'auteur italien contemporain le plus prolifique n'aimait pas parler de lui-même. Cependant il acceptait de parler de son écriture et de ses créations lorsque cela se révélait nécessaire, par exemple à la sortie d'un de ses livres. Et en effet, la plupart de entretiens calviniens en France (dans les journaux, à la radio ou à la télévision) coïncident avec les dates de parution des transpositions de ses ouvrages. Parmi ceux-ci, il vaut la peine de considérer les interviews publiées au moment de la publication de *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. Il s'agit de trois articles différents – un chiffre tout à fait remarquable si l'on tient compte des réticences calviniennes mentionnées plus haut – parus en 1981, en l'espace d'un mois (entre mars et avril), dans trois revues : *Révolution*, *Lire* et *La Quinzaine littéraire*. Le succès de son roman fait de début de romans fut tellement retentissant que l'auteur dut se plier aux exigences imposées par cette réussite et se laisser interroger par trois critiques et journalistes : J.-B. Para⁶⁷, Ph. Di Meo⁶⁸ et P. Boncenne⁶⁹.

L'aspect le plus important des trois entretiens réside dans le fait qu'il ont très peu en commun et se complètent réciproquement. Les seules observations semblables sont centrées sur des problématiques-clé de l'ouvrage objet de ces conversations (mais aussi de l'écriture calvinienne). En premier lieu, les critiques posent des questions au sujet de l'aspect encyclopédique du roman en question et de l'œuvre de Calvino en particulier, ensuite ils comparent *Si par une nuit...* et les récits des *Mille et une nuits*, puis ils constatent l'opposition entre le livre et les médias, notamment la télévision (que le personnage principal doit éteindre pour pouvoir lire « le nouveau roman d'Italo Calvino »⁷⁰), et enfin ils notent la parenté entre le texte analysé et les œuvres oulipiennes (et queneauiennes).

Compte tenu du succès du roman, ces conversations écrites furent accompagnées par une apparition de l'auteur du roman oulipien à la télévision. Au mois de mars de la même année, l'auteur de *Si par une nuit* participa avec sa traductrice, D. Sallenave, à

⁶⁶ N. Ginzburg, « Le soleil et la lune », *Europe*, mars 1997, p.8 (Texte paru dans la revue *L'Indice* en octobre 1985).

⁶⁷ J.-B. Para, « Calvino. La force narrative », *Révolution*, n.53, vendredi 6 mars 1981, pp. 36-38.

⁶⁸ Ph. Di Meo, « Celui qui se tient derrière tous ceux qui écrivent », *La Quinzaine littéraire*, n.346, 16-30 avril 1981, pp.11-12

⁶⁹ P. Boncenne, « Italo Calvino. L'auteur du *Baron perché* a trouvé un sujet en or pour son dernier roman : la lecture de romans », *Lire*, n. 68, avril 1981.

⁷⁰ I. Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, trad. D. Sallenave et F. Wahl, éd. Seuil, 1981, p.9.

une émission de Bernard Pivot intitulée « Trois grands écrivains venus d'ailleurs », dans le cadre de son programme de l'époque, *Apostrophes*.

Une autre fois seulement – du moins d'après les résultats de nos recherches – Calvino avait été soumis à un même 'tour de force' : en 1960, à l'occasion de la parution du *Baron perché*. À cette époque-là, il avait séjourné pendant quelques temps à Paris et, entre la mi-mai et le début de juin, il avait concédé des interviews au journal France-Observateur⁷¹, à Paris Normandie⁷² et au Figaro littéraire⁷³. À cette occasion, il était également 'passé' à la radio : il avait participé, avec Philippe Aries, à une émission intitulée « La vie des femmes » enregistrée le 8 juin et diffusée le 21 juillet. Et il avait fait une apparition à la télévision lorsque, le 11 mai, il avait pu présenter le *Baron* et le *Vicomte* à « Lectures pour tous ».

Or en 1960, ses commentaires au sujet de toutes ces interviews n'avaient pas été les mêmes que dans les années 1980. Comme une de ses lettres, portant la date du 5 juillet et citée dans la note d'un courrier à F. Wahl en témoigne, le jeune auteur avait été bien content de tout ce 'rémue-ménage' :

Le interviews ont été presque toutes bonnes, et n'ont pas manqué à leur but : dans les derniers jours que j'étais à Paris il y avait des types qui me reconnaissaient dans les rues, parce qu'ils m'avaient vie à la télé ou dans le « Figaro » : c'est le maximum de célébrité qu'un écrivain peut souhaiter !⁷⁴

D'autres entretiens sont à ajouter à ceux que nous venons de citer. Parmi les versions sur papier, divulguées par des revues, signalons-en deux. Le premier entretien, publié dans la revue *Vogue* et réalisé au mois d'août 1982 par Michel Orcel⁷⁵, traducteur de *La machine littérature* (recueil paru en 1984, version française de *Una pietra sopra*), a par objet la parution du *Roland furieux de l'Arioste* raconté par Calvino. Le suivant, paru dans le *Magazine littéraire* en juin 1985, est presque entièrement consacré à *Palomar*, dernier roman calvinien édité du vivant de l'auteur, mais l'auteur y fait également référence à *Cosmicomics* et à son propre rapport avec les langues.

En ce qui concerne les interviews radiodiffusées ou télévisées, nous pourrions encore en signaler un certain nombre, situées à l'intérieur de diverses émissions. Entre autres, remarquons celles que Calvino accorda à des émissions radiophoniques en 1969

⁷¹ M. Craipeau, « Entretien avec Italo Calvino », *France Observateur*, n. 526, 2 juin 1960, pp.21-22.

⁷² P. Joly, « Interview express avec IC auteur du *Baron Perché* », *Paris-Normandie*, 9 juin 1960.

⁷³ P. Ms, « Italo Calvino parle du *Baron perché* », *Le Figaro littéraire*, année n.15, n.734, 14 mai, p.2

⁷⁴ I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, cit., pp. 655-656.

⁷⁵ M. Orcel, « Entretien avec Italo Calvino », *Vogue*, n. 628, août 1982.

et 1970 pour la diffusion de *Cosmicomics* et *Temps zéro*⁷⁶, ou le dialogue d'octobre 1978 avec Roland Barthes à « France Culture » sur *Les mécaniques du charme* (dont le texte sera inséré en ouverture de la version française du *Chevalier inexistant*) ou encore la présentation, au cours de l'émission « La littérature » du recueil des *Villes invisibles*, ou enfin le dernier entretien, de juillet 1985, où l'auteur présente avec Mario Fusco (à l'heure actuelle son réviseur) le texte de *Palomar*.

Bien qu'ils puissent paraître nombreux, ces entretiens ne sont que très peu de chose si on les compare avec la production de Calvino et si on réfléchit au nombre d'années pendant lesquelles les œuvres de cet auteur furent traduites sans arrêt. En tout cas, le fil conducteur de bon nombre de ces conversations est le désir, bien difficile à satisfaire, de rester anonyme. Cet aspect réapparaîtra même dans des interviews plus importantes, notamment dans celles enregistrées avec son traducteur et ami, l'écrivain J. Thibaudeau.

1.3.1.2. Les « Entretiens » thibalduciens : Calvino en français sur «Radio France»

Nonobstant les réticences de Calvino à parler de lui-même, J. Thibaudeau réussit, en 1976, à le convaincre de discuter de ses œuvres à la radiodiffusion, française à l'intérieur d'une série d'émissions consacrées à l'écriture et à la poétique de l'auteur italien. Ces entretiens en français, dont nous avons eu une copie de l'enregistrement par « l'intervieweur » et que nous avons pu insérer dans un 'Cd audio' qui enrichit les Annexes de la thèse, nous ont paru un exemple capital de l'activité de médiation effectuée par le traducteur français.

Dans le détail, il s'agit de cinq entretiens radiophoniques de trente minutes chacun, diffusés pour la première fois du 6 au 10 décembre 1976 sur France Culture. Selon l'agenda de J. Thibaudeau, ils avaient été préparés le 4 octobre et enregistrés les 11 et 12 de ce mois, au domicile parisien de Calvino, Villa d'Alésia.

À l'époque (en 1976), les lecteurs français connaissaient déjà une grande partie des ouvrages calviniens. Ils avaient pu lire en traduction les contes fantastiques de la trilogie *Nos ancêtres* (soit *Le vicomte pourfendu*, *Le baron perché* et *Le chevalier inexistant*) et les histoires contenues dans le recueil des *Aventures*. Ils s'étaient approchés de la science-fiction en lisant *Cosmicomics* et *Temps zéro* et avaient reparu

⁷⁶ Notamment le 8 avril 1969 (« Paris à l'heure du monde ») lorsqu'il présenta avec J. Thibaudeau la traduction que celui-ci avait fait de *Cosmicomics*, le 5 juin 1970 (« Notre temps ») quand il fut interrogé par B. Jérôme au sujet de *Temps zéro* et le 15 juillet 1970 (« Temps zéro », coll. *Un livre, des voix*) lorsqu'il s'entretint avec J.-P. Nicolas pour la lecture et présentation de *Temps zéro*.

par un des livres liés au courant réaliste de l'écriture : *La journée d'un scrutateur*. Et le lectorat francophone avait enfin eu la possibilité de feuilleter deux des trois livres composant la « trilogie sémiotique »⁷⁷ : *Les villes invisibles*, et *Le château des destins croisés*. Ce dernier ouvrage, paru au cours de cette année 1976, avait même été à l'origine de la mésentente entre l'auteur et le traducteur dont nous avons pu traiter dans la partie précédente. Toutefois, nonobstant le ressentiment lié au texte qu'il avait transposé⁷⁸, l'écrivain français avait décidé de travailler à la médiation de Calvino dans son pays. En particulier, il souhaitait faire connaître aux lecteurs de l'Hexagone une partie de l'œuvre calvinienne réaliste, ou mieux néo-réaliste, encore inconnue du public français, les ouvrages liés à l'expérience de la Résistance, par lesquels l'auteur italien avait fait ses débuts en Italie. L'écoute des « Entretiens » ou la lecture de leurs transcriptions en témoignent.

En effet, les cinq conversations de I. Calvino et J. Thibaudeau se déroulent selon un ordre chronologique croissant et s'ouvrent, justement, sur les exordes de l'auteur en italien. Dans son introduction à la première émission, le ligurien, qui entreprend le récit de sa vie sans aucune présentation de la part de son intervieweur⁷⁹, affirme vouloir commencer « ab ovo », à partir de l'œuf, c'est-à-dire par le commencement de son activité d'écrivain. Mais étant donné que « l'œuf de l'écriture est toujours contenu dans un autre œuf »⁸⁰, il faut qu'il remonte jusqu'aux années 1940, et notamment à 1945, quand Elio Vittorini publie dans un hebdomadaire qu'il dirige (*Il Politecnico*) un article calvinien (« Liguria magra e ossuta ») et le locuteur remonte à 1946, date qui marque le début de la collaboration entre le jeune écrivain et le quotidien communiste *L'Unità*. Ainsi, en partant de ces données biographiques précises, il parvient à parler de ses premières expériences d'écriture littéraire (« mon premier roman je l'ai écrit en '46 quand j'avais 23 ans et il a été publié en 1947 ») et il déclare avec une pointe d'amertume : « de cette première production rien n'est connu en France. Parce que ce n'est qu'une dizaine d'années plus tard qu'on a commencé à traduire mes livres en français ».⁸¹

⁷⁷ G. Bonsaver, *Il mondo scritto. Forme e ideologia nella narrativa di Calvino*, op.cit., p. 61.

⁷⁸ Cf. 2^e partie, § 2.3.1.1.

⁷⁹ C'est justement cet incipit qui nous a permis de supposer l'existence de ce que nous avons défini comme le « degré zéro de la médiation ». Cette absence de médiation s'avèrera également par la suite : dans le dernier entretien, l'écrivain sera laissé tout seul par son médiateur qui n'interviendra pas. Par surcroît, les interventions de Calvino sont très longues et font songer à des récits effectués en toute autonomie.

⁸⁰ Cf. Annexes, p. 543.

⁸¹ *Ibid.*

Après avoir donné des dates précises de ses débuts, l'auteur passe à la description de ce qui l'a poussé à écrire, de sa source d'inspiration qui à l'époque était : « l'expérience toute fraîche de la vie des maquisards, de la Résistance des partisans des Alpes Maritimes, du côté italien dans les arrières du front Allemand-Français ». ⁸² Cette expérience était surtout caractérisée par l'atrocité de la mort : « j'avais vécu la mort de plusieurs de mes camarades, et ma propre mort aussi plusieurs fois, parce que je m'étais trouvé plusieurs fois dans l'incertitude de la mort proche ». ⁸³ À partir de cette vie de maquisard, il avoue avoir eu l'inspiration pour ses premiers ouvrages :

L'expérience de l'Occupation, les mois passés cachés chez des paysans, après avec les partisans, toutes les aventures d'une période bouleversante comme celle-là m'avaient donné une matière aventureuse, picaresque à conter et aussi le souci d'avoir été le témoin de quelque chose qui n'était pas une expérience commune à toutes les gens. Surtout j'avais été dans le maquis qui était formé par des ouvriers, des gens du peuple. Il y avait peu d'étudiants, il y avait peu de gens cultivés qui avaient fait la Résistance sur la montagne. Et alors je me sentais, disons, autorisé à être le témoin de cette expérience. ⁸⁴

Parmi les œuvres nées dans le courant des mois passés dans les Alpes Maritimes, Calvino cite à ses auditeurs français son premier texte littéraire retenu par une maison d'édition, la nouvelle intitulée *Ultimo viene il corvo*:

Je parlais des données de mon expérience et j'aboutissais tout de suite à une transfiguration, à une formalisation, par exemple, j'avais connu un garçon montagnard qui était un coureur formidable. Et il avait... en italien on dit '*avere mira*', avoir mire, en français mire c'est seulement la ligne du tir, mais en italien c'est aussi la qualité de quelqu'un qui fait toujours mouche. Je suis parti de ce personnage que j'avais connu et j'ai commencé une nouvelle en évoquant le personnage qui était presque un enfant [...]. Je commence à le faire promener dans son paysage [...] Après je fais apparaître un Allemand, un soldat allemand égaré [...]. Alors ce soldat sent des coups de fusil, il se sauve, il voit qu'il y a là cet enfant qui le poursuit, mais l'enfant ne tire pas sur l'homme, il tire aux oiseaux, au vol et il les tue tous. Le soldat se cache derrière un rocher et dans le ciel volent des oiseaux de toutes espèces. [...] À un certain moment, le soldat voit un corbeau, mais le jeune homme ne tire pas sur le corbeau, le corbeau tourne, tourne au-dessus du soldat qui ne peut pas comprendre pourquoi l'enfant ne tue pas le corbeau, son angoisse croît, devient insoutenable. Le soldat se lève débout, pointe sa main vers l'oiseau et crie « là il y a le corbeau ». À ce moment, le garçon tire et tue le soldat. La balle transperce l'aigle qui est cousue sur son uniforme à la hauteur du cœur. ⁸⁵

Le résumé de l'histoire permet enfin à l'écrivain italien de faire connaître au public francophone une partie de sa première production inconnue en France. Relevons le détail du titre de cette nouvelle qui, n'ayant pas encore été transposé, est traduit littéralement par l'auteur (*Dernier vient le corbeau* [sic]). La version officielle du texte,

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*, p.544.

⁸⁵ Cf. Annexes, p. 546.

transposée par R. Stragliati en 1980 et parue aux éditions Julliard aura par titre *Le corbeau vient le dernier*.

Bien qu'elle soit son travail initial, comme l'auteur l'explique, cette nouvelle sera publiée par la suite, en 1949, lors de la composition du recueil auquel elle donne son titre⁸⁶. Avant cette rédaction, Calvino raconte avoir tenté de composer des petites histoires, des satires politiques pessimistes et stylisées, inspirées de la mode de l'époque, surtout de Vittorini et renvoyant à des romans comme *Conversation en Sicile*, ou à Pavese, mais sans succès. Ensuite, ce sera encore une fois l'expérience de la Résistance qui lui permettra d'écrire son premier roman publié avant son premier recueil : *Il sentiero dei nidi di ragno (Le sentier des nids d'araignée)*⁸⁷ dont il traitera dans le deuxième entretien.

Mais avant la conclusion de l'émission, l'auteur interrogé par son intervieweur, pourra parler encore un peu de ses écrits néoréalistes, en expliquant pour quelles raisons ils ont été considérés comme des œuvres de rupture. Calvino dit que ses livres se différencient des autres parce qu'il a voulu sortir des schémas tracés par les mémoires de guerre et que, par conséquent, il avait dû éviter les témoignages racontés à la première personne :

Je savais que la seule façon de raconter cela était d'éviter tout pathétisme, faire un reportage neutre, d'effet. [...] Donc, j'ai compris assez vite que je devais éviter l'autobiographisme, et j'arrivais à ça par ma propre insatisfaction sur ce que j'écrivais et par le jugement tour à tour négatif que je recevais par les gens d'expérience littéraire qui avaient la grande patience de lire les manuscrits de ce jeune débutant que j'étais, notamment Cesare Pavese et Elio Vittorini...⁸⁸

Comme nous l'avons annoncé, le deuxième entretien sera entièrement consacré au *Sentier des nids d'araignée*, roman que Calvino avait écrit en 1947 et qui ne sera traduit que deux ans après ces conversations, en 1978, par R. Stragliati pour les éditions Julliard. Comme pour la nouvelle citée dans l'émission précédente, la médiation de cet ouvrage calvinien aura donc lieu bien avant sa traduction.

Pour présenter son texte au public français, l'auteur le résume en partant de la description de Pin, jeune héros du roman et personnage réel de la vie de Calvino : « ce gamin était le portrait d'un enfant qui était une sorte de mascotte de la bande de partisans de laquelle j'avais fait partie. Je le connaissais très bien, il avait une

⁸⁶ I. Calvino, *Ultimo viene il corvo*, éd. Einaudi, 1949 et *Le corbeau vient le dernier*, trad. R. Stragliati, éd. Julliard, 1980.

⁸⁷ I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, éd. Einaudi, 1947 et *Le sentier des nids d'araignée*, trad. R. Stragliati, éd. Julliard, 1978.

⁸⁸ Cf. Annexes, p. 543.

personnalité très forte, il avait une vitalité aussi comme personnage écrit ». ⁸⁹ Et l'enfant que l'auteur choisit comme protagoniste est, d'après le ligurien :

comme un symbole de ma condition, parce que moi aussi j'étais à un état d'infériorité envers le monde populaire, violent aussi, qui était celui des maquisards. Ma distance était faite par ma condition bourgeoise ; j'étais un garçon d'une famille bourgeoise qui avait vécu jusqu'alors une vie très commode et qui n'était pas préparé à la dureté de la vue de la guérilla. Et alors il y avait une sorte de parallélisme entre le rapport de ce gamin avec les adultes et de moi face aux partisans. C'est pour ça que j'ai pu m'identifier dans un personnage si loin de moi. ⁹⁰

Par la suite, l'écrivain explique la signification du titre en dévoilant que le « nid d'araignée », l'endroit secret où Pin cache son pistolet, était un lieu qu'il avait vu dans son enfance où les araignées faisaient vraiment leur nid. Les « ingrédients du roman » sont donc à la fois le « réalisme d'actualité » et une « atmosphère fabuleuse ».

Or, comme il le remarque lui-même, ses descriptions consistent en une évocation de la Résistance qui se situe loin de toute célébration. En tant qu'écrivain, il n'avait eu aucune intention de réaliser un récit héroïque. Au contraire, il souhaitait d'une part lancer une provocation envers « l'opinion réactionnaire qui en ce moment-là commençait à prendre force et à commenter l'atmosphère de l'après guerre, la recrudescence de la criminalité » en leur montrant, d'une manière ironique que « les partisans [...] n'étaient que des bandits ». ⁹¹ Et d'autre part, il voulait s'opposer à la tendance communiste de l'époque qui commençait à imposer le réalisme socialiste soviétique. Ainsi qu'il l'explique à son public français – sans doute pour le préparer à comprendre le sens de son opération et pour créer une sorte d'horizon d'attente – son *Sentier* avait le but d'être :

Une discussion historique et sociale et éthique sur la Résistance. Mais je m'étais interdit l'emploi de tout commentaire dans la narration. Alors j'ai fait recours à un compromis. Le roman se déroule comme un récit objectif dans toutes ses parties, mais vers la moitié j'ai inséré un chapitre où le commandant de la brigade et le commissaire politique [...] discutent sur ce qui rend différents ceux qui combattent pour la libération et ceux qui combattent contre. ⁹²

Pour insister sur la valeur de cet ouvrage – et peut-être aussi pour rassurer les éditeurs potentiels – J. Thibaudeau demande à l'auteur du *Sentier* de lui expliquer quel type d'accueil ce roman a eu en Italie, de la part du grand public en général et des intellectuel communistes en particulier. Et Calvino répond que, même si quelqu'un lui

⁸⁹ Cf. Annexes, p. 547.

⁹⁰ *Idem*, pp. 547-548.

⁹¹ *Ibid.*, p. 548.

⁹² *Ibid.*, p. 548.

avait demandé le pourquoi du choix de ces partisans qui ressemblaient plutôt à des bandits, son « opération a été comprise ».

Avant de conclure, les deux ‘causeurs’, traitent d’un dernier aspect lié au roman, c’est-à-dire de la postface que l’auteur du *Sentier* rédigea au moment de la réédition du livre. À ce sujet, l’intervieweur remarque que, dans cet écrit, le ligurien paraît considérer le *Sentier* d’une part comme le seul livre qu’il aurait profondément écrit et d’autre part comme un travail ‘raté’, comparé aux œuvres de Fenoglio. Calvino réplique que le roman en question est un texte qu’il écrivit à vingt ans et en vingt jours et que, comme les écrivains ses aînés le lui avaient conseillé, il avait ensuite choisi de tourner la page :

je me souviens que Vittorini me disait : « mais assez de parler de Résistance, maintenant il faut écrire le Robinson Crusoé. Nous avons tout à reconstruire, il faut partir de zéro. Tu dois écrire le Robinson Crusoé. Tu est fait pour écrire le Robinson Crusoé.⁹³

Comme J. Thibaudeau le remarque à la fin du deuxième entretien, c’est sans doute pour cette raison qu’à partir de ce moment, l’auteur italien s’est intéressé au conte fantastique, un domaine qui est pris en compte dans le troisième entretien. Là, Calvino décrit d’abord comment il a pu parvenir à rédiger la trilogie *Nos Ancêtres* et passe ensuite à son travail sur les *Fables italiennes*, un autre livre qui, publié en 1956, devra attendre les années 1980 pour être transposé en France. En particulier, l’auteur affirme s’être efforcé d’écrire des romans réalistes pendant des années jusqu’au moment où il a commencé à « écrire comme pour jouer, à composer un récit pour le plaisir d’écrire, comme Stevenson »⁹⁴. Ainsi est né le *Vicomte pourfendu*⁹⁵, premier ouvrage de la trilogie, livre engendré non pas par le flux inconscient des images ou par l’abandon automatique typique de l’écriture de certains auteurs (J. Joyce, V. Woolf), mais né d’une « imagination organisée ». Le *Vicomte* est également le premier texte calvinien transposé en France :

Les lecteurs français ont commencé à me lire avec *Le Vicomte pourfendu*, *Le Baron perché*, *Le Chevalier inexistant* et l’image qu’ils ont eu de mon travail a été plus élitaire et cohérente. Le rapport avec mes lecteurs en Italie a été plus mouvementé : j’ai soumis mes lecteurs à des sursauts assez brusques.⁹⁶

La présentation de l’écrivain italien aux lecteurs français suit un parcours qui se différencie d’une manière très nette de celui auquel les éditeurs ont soumis les italiens. Si les compatriotes de J. Thibaudeau ont connu tout d’abord, et pendant un certain

⁹³ *Ibid.*, p. 549.

⁹⁴ *Idem*, p. 550.

⁹⁵ I. Calvino, *Le Vicomte pourfendu*, trad. Juliette Bertrand, éd. Albin Michel 1955.

⁹⁶ Cf. Annexes, p.550.

temps, uniquement le côté fabuleux de l'écriture calvinienne, le succès de l'auteur du *Sentier* en Italie a sûrement été dû à cet effet de surprise causé par des changements de route tout à fait inattendus :

Dans la fortune d'abord critique de cette production fabuleuse – d'abord critique et puis de plus en plus de public – a certainement compté l'effet de surprise. Surprise pour tous à commencer par moi même de voir paraître en '52, crois, quand le roman italien était, ou se voulait, tout réaliste, un récit comme *Le vicomte pourfendu* signé par un nom qui jusqu'alors était considéré celui d'un réaliste irréductible. Je croyais moi-même d'être réaliste, j'étais sûr que le *Vicomte Pourfendu* n'était qu'un divertissement, une vacance.⁹⁷

Pendant la même période, c'est-à-dire dans les années 1950, Calvino se consacre également à une entreprise ardue : la création d'un « recueil général des contes de fées de la tradition populaire italienne »⁹⁸, les *Fiabe italiane*⁹⁹. Cet énorme travail de classification, révision et réécriture, qui était le résultat d'une commande éditoriale de la maison Einaudi, représente un témoignage de l'intérêt de l'auteur italien pour les contes. Ainsi que l'écrivain le remarque, il était « poussé à m'intéresser à fond aux contes de fées bien avant que ça devienne un thème central des études de poétique avec le structuralisme [...] ».¹⁰⁰ Et c'était pour des raisons littéraires bien précises qu'il s'en approchait :

... je ne perdais jamais de vue les raisons littéraires qui m'avaient attiré vers le conte de fées, c'est-à-dire le dessin linéaire du récit. Une fonctionnalité et une essentialité, une énergie, et le langage lui aussi tout efficacité et économie. C'est-à-dire, je proposais les 'fiabe', les contes de fées, comme un modèle stylistique de récit.¹⁰¹

Pour saisir l'attention de son lectorat français, Calvino précise que son recueil de contes italiens est à la fois un répertoire pour érudits et un livre pour enfants :

Les Fiabe italiane est une œuvre à moitié de recherche érudite et à moitié de création. On a du mal à la considérer comme une œuvre scientifique parce que la création, l'exercice de style, la main de l'écrivain jouent un rôle assez prépondérant, mais, à ce moment, mon livre est couramment employé comme un répertoire par tous ceux qui font des études sur les contes populaires. Et comme livre à lire, on peut oublier l'appareil savant et l'employer pour lire des contes aux enfants.¹⁰²

Et il termine en observant que l'ouvrage a eu beaucoup de succès :

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ Idem, p. 551

⁹⁹ I. Calvino, *Fiabe italiane*, éd. Einaudi 1956.

¹⁰⁰ Cf. Annexes, p. 551.

¹⁰¹ Idem

¹⁰² Cf. Annexes, p.552.

...il a eu une énorme fortune en Italie au long des dernier vingt ans. Il a été republié d'innombrables fois en édition reliée, en livre de poche, ou morcelé en albums illustrés pour enfants.¹⁰³

Et J. Thibaudeau d'ajouter que l'opération mise en pratique par Calvino était une sorte de « travail civique, culturel », un travail important du point de vue linguistique. Voilà de quoi convaincre les éditeurs les plus sceptiques !

Toutefois, ce recueil calvinien restera inconnu des lecteurs français ne connaissant pas l'italien jusqu'au moment où Nino Frank sera chargé par les éditions Denoël de le transposer. Remarquons ici, encore une fois, l'activité de médiation de J. Thibaudeau qui permet à son confrère italien de parler de ses travaux inconnus en France et qui lui permet ainsi de franchir le barrage engendré par la résolution de F. Wahl, aux éditions du Seuil (qui avaient publié la plupart des traductions calviniennes), de ne pas faire traduire ces ouvrages.

L'avant dernier entretien aura par objet les récits de *Cosmicomics* et de *Temps zéro*, transposés par J. Thibaudeau respectivement en 1968 et 1970. Parmi les aspects principaux que l'auteur et le traducteur mettent en évidence, l'intérêt de Calvino pour la « fabrication de mythes, pour la fabrication de narrations »¹⁰⁴. Mais ils soulignent également son intention de fondre la science (« fondée sur un discours abstrait, sur un discours de logique » et qui « tend à expulser les images du discours »¹⁰⁵) avec les images dans le but de « réinventer des sorts, des mythes cosmogoniques en partant de la science moderne »¹⁰⁶.

Ainsi naissent les récits 'cosmicomiques', dont certains sont également tressés de correspondances avec la littérature antérieure. Notamment le premier, ayant par objet la lune, qui est un « hommage aux 'poètes de la lune' dans la littérature italienne, de Dante à l'Arioste et même à Galileo, qui était un grand savant mais aussi un écrivain d'une grande poésie, jusqu'à Leopardi »¹⁰⁷. Mais en particulier il s'agit d'histoires qui, comme l'auteur le fait remarquer, sont surtout caractérisés par la présence d'un personnage qui est « seulement une voix, un personnage-témoin, qui s'appelle avec un nom qui est imprononçable parce qu'il est fait seulement de

¹⁰³ *Idem*

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.554

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Ibid.*

consonnes »¹⁰⁸ et qui porte un regard humain sur le cosmos avant l'apparition des hommes, des animaux et de la terre.

J. Thibaudeau qui a traduit les recueils observés, ajoute aux explications calviniennes que ces textes cosmiques contiennent également des renvois au monde moderne et au quotidien des italiens et qu'ils lui paraissent parfois représenter une sorte d'allégorie de l'écriture. En effet, I. Calvino explique que le dernier récit de *Temps zéro* est, par exemple, une réécriture du *Comte de Monte-Cristo*. Ici, Edmond Dantès et l'Abbé Faria sont prisonniers du Château d'If et ils « se demandent [la]quelle des variantes possibles de fuite sera la bonne »¹⁰⁹. La conclusion est, comme d'habitude, très 'logique' et, ainsi que l'écrivain l'affirme, la moins pessimiste qu'il ait pu trouver : « il suffira de déterminer le point où la forteresse pensée ne coïncide pas avec la véritable »¹¹⁰ pour apercevoir une possibilité de fuite.

Cet aboutissement se révèle à son tour un point de départ pour une réflexion supplémentaire sur le contenu et la structure des *Cosmicomics* et de la plupart des ouvrages calviniens. Les deux interlocuteurs remarquent en effet la tendance de l'auteur ligurien à organiser son travail par séries. Comme Calvino l'explique :

Quand j'écris un récit, une nouvelle, j'ai toujours envie d'en faire une série, de faire des variations et aussi de couvrir tout un champ. Je peux dire que je tends à l'encyclopédie, une encyclopédie par thèmes. [...] Mes livres sont parfois des livres qui demandent une suite.¹¹¹

Et, dans le cas des récits sur lesquels porte la conversation, le but est très ambitieux : arriver à organiser « une espèce de poème à la Lucrèce, sur les choses de la nature »¹¹². Mais il s'agit d'un objectif très difficile à atteindre, d'autant plus que le flux de l'écriture calvinienne n'est pas continu ni régulier :

... je suis un travailleur très lent. Je dois dire que quand j'ai commencé, quand j'ai pris l'élan, j'écris vite, mais j'ai de longs temps morts. J'ai de la peine à commencer, à me convaincre qu'une chose vaut la peine d'être écrite et me lancer dans cette direction. C'est pour ça que la profession de l'écrivain est très difficile comme profession : il faut toujours penser à ses temps morts. Mon rêve serait que chaque livre soit le premier livre que j'écris et, d'une certaine façon, je regrette de ne pas avoir écrit mes livres sous des noms de plume différents.¹¹³

Comme Shakespeare ou Homère ou bien comme l'auteur des *Mille et une nuits*, l'« écureuil de la plume » aurait souhaité travailler incognito, sans jamais révéler son

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 555.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ Cf. Annexes, p.555.

¹¹² *Idem.*

¹¹³ *Ibid.*, pp. 555-556.

identité véritable. Selon lui, les données biographiques de l'écrivain ne sont qu'un encombrement inutile qui fausse le rapport entre auteur et lecteur :

Un fois il y avait des auteurs très populaires... Peut-être, je crois que c'était la condition de l'auteur populaire qui était seulement un nom sur la couverture. Parfois on ne connaissait même pas le prénom : il y avait des initiales pointées et derrière ça, le lecteur pouvait avoir un rapport plus vrai. Moi j'ai toujours eu du mal à jouer le rôle qu dans notre société l'écrivain doit jouer.¹¹⁴

Pour cette raison, afin d'assouvir au moins en partie sa soif d'anonymat, l'écrivain avoue avoir choisi des personnages généraux ou inconnus, par exemple Qwfwq qui est « une voix anonyme, la voix même du temps, la voix du récit même » et qui pourrait être défini comme « le conteur de tous les temps ». Ou bien il a décidé de faire recours à des héros tellement connus qu'ils sont devenus impersonnels, comme Marco Polo qui, d'après J. Thibaudeau, « est allé dans toutes les villes et qui semble être l'équivalent – à l'intérieur du livre – de l'écrivain anonyme que vous [Calvino] voudriez être ». Et en effet, le rêve de l'auteur italien serait « d'arriver à un 'je', à un 'moi-même' qui soit complètement anonyme ».

Cependant, tout en transgressant ses propres principes, une fois dans sa carrière l'auteur a voulu composer une sorte d'autobiographie, notamment dans le *Château des destins croisés*, où il affirme avoir eu « envie de faire [ses] propres tarots, de raconter [son] histoire ».¹¹⁵ Ainsi, dans le cinquième et dernier entretien, pendant lequel l'écrivain est tout seul devant son public, il retrace oralement le portrait qu'il avait fait dans le chapitre intitulé « Moi aussi je veux raconter la mienne »¹¹⁶. Et c'est un portrait d'autant plus intéressant qu'il est fait par le biais de trois Arcanes majeurs : l'Ermite, le Chevalier d'épée et le Bateleur. Le choix de ces cartes est expliqué en ces termes :

A un certain moment, j'ai choisi comme mes cartes, le chevalier d'épée, pour le rêve de combat de ma jeunesse, l'ermite, comme image de l'homme à livres, de l'homme qui vit dans sa bibliothèque. Et après, je me reconnais dans la carte du Bateleur, c'est-à-dire comme un prestidigitateur, un illusionniste qui dépose sur la table un certain nombre de figures, et les déplace et les réunit, et obtient un certain nombre de faits.¹¹⁷

De la même manière qu'il l'avait fait dans le recueil, Calvino précise sa description en associant à deux des trois cartes mentionnées des images médiévales, celle de Saint Jérôme (l'ermite) et celle de Saint Georges (le chevalier) et ajoute que :

¹¹⁴ *Ibid*, p. 556.

¹¹⁵ *Ibid*. (De même que toutes les citations non numérotées qui précèdent).

¹¹⁶ I. Calvino, *Le château des destins croisés*, *op.cit.*, pp. 109-122.

¹¹⁷ Cf. Annexes, p. 558.

Il faut être en même temps Saint Georges et Saint Jérôme, c'est-à-dire, qu'il faut battre le dragon, un dragon qui est aussi en nous mêmes, et qu'il fait vivre avec lui. Il faut vivre avec la force qui est dans nous mêmes, le lion de Saint Jérôme. Et c'est dans la coexistence contemporaine des ces deux personnages, de ces deux idéaux de vie et de morale que j'ai reconnu mon modèle.¹¹⁸

Après avoir tracé cet autoportrait par les images, Calvino passe à une réflexion plus générale sur la fonction de l'écrivain. Dans cette conclusion double (de l'émission et de la série d'interviews), il nous paraît enfin sortir – du moins en partie – des schémas préétablis pour parler de lui-même et de ses idéaux. En effet, il déclare ici qu'à l'époque où il parle – la seconde moitié des années 1970 – ceux qui écrivent se croient investis d'une fonction civile, une fonction qu'ils n'ont pas et qu'ils devraient en tout cas refuser :

Le langage de la politique est toujours plus abstrait, toujours plus difficile à suivre et alors on sent le besoin de l'écrivain qui dit des choses dans un langage plus direct, plus simple [...]. Et moi, je me méfie de ça, parce que je ne crois pas que ce soit un vrai emploi de la littérature, celui-là. Parce que [...] c'est confirmer un certain rôle de la littérature comme illustration d'éternels sentiments humains. Et je crois que l'écrivain devrait dire quelque chose d'autre à la politique même, c'est-à-dire représenter sa propre rigueur.¹¹⁹

La littérature est, pour l'auteur du *Sentier*, un instrument d'auto-connaissance de la société et son but est triple. Elle doit à la fois « donner une voix à tout ce qui n'a pas encore de voix », « imposer des modèles de langage, des modèles de vision, des modèles d'imagination, des modèles de travail mental » et enfin « apprendre à la politique à se méfier de ses propres instruments, à les analyser, à être consciente de ce[lles] que sont les composantes de son propre discours »¹²⁰.

Sur cette *déffence et illustration* du rôle de l'écrivain et de la littérature dans le monde contemporain s'achève la série d'entretiens que J. Thibaudeau consacra à son confère I. Calvino de son vivant. Mais la valeur de cette première série d'émissions fut telle que, comme les archives de l'INA (Institut national de l'audiovisuel) l'attestent, elles furent rediffusées à plusieurs reprises. D'après nos recherches, les « Entretiens » furent transmis sur France Culture d'une manière isolée le 17 octobre 1988 (un seul entretien non précisé), le 28 mars 1995 (uniquement le troisième entretien). Ils furent ensuite diffusés dans leur intégralité du 14 au 18 octobre 1996, au moment de la réédition de *Pourquoi lire les classiques* (éd. Seuil), sous le titre *Italo Calvino* et dans la collection « A voix nue : grands entretiens d'hier et d'aujourd'hui ». Puis ils 'passèrent' à la radio du 7 au 11 août 2000, année de la

¹¹⁸ *Idem.*

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 559.

¹²⁰ Cf. Annexes, p. 559-560 (De même que toutes les citations non numérotées qui précèdent).

réédition du *Vicomte pourfendu* par Albin Michel, dans la collection « Entretiens » et avec le titre *Italo Calvino*. Plus récemment, le public français put les réécouter du 18 au 22 mars 2002, lorsqu'il furent insérés dans la collection « Entretiens » et présentés sous le titre *Italo Calvino avec Jean Thibaudeau*. Au mois de février 2002, l'éditeur Julliard avait republié *Le Sentier des nids d'araignée* et *Marcovaldo* ; au mois de janvier, la maison du Seuil avait réédité le volume des *Aventures*. Mais les dates de cette dernière rediffusion valent la peine d'être signalées parce que, du 22 au 27 mars de la même année, l'Italie avait été le pays à l'honneur du Salon du livre de Paris. C'est à la lumière de cette dernière précision que nous réussissons à saisir l'importance des entretiens de I. Calvino et J. Thibaudeau.

Et le travail de diffusion de l'œuvre du confrère italien continua même par la suite, au delà de ce premier cycle d'émissions, par une autre série de programmes radiophoniques en hommage à l'écrivain italien Italo Calvino.

1.3.2. Les « Pages arrachées » : une médiation plurielle

À l'occasion du dixième anniversaire de la mort d'I. Calvino, au mois d'octobre 1995, J. Thibaudeau eut l'idée de consacrer à son confrère dix nouvelles émissions pour la radio. Cette fois-ci, étant donné que l'auteur italien n'était plus là pour parler de lui-même, le français demanda à dix personnes différentes – écrivains, critiques, acteurs et lecteurs – de choisir un extrait d'une œuvre calvinienne, de le lire et de le commenter en ajoutant éventuellement leurs souvenirs de l'auteur ou de son œuvre. Cela explique la raison du titre : les lecteurs 'arrachaient' des pages de l'œuvre d'I. Calvino et en faisaient lecture à la radio.

Au delà de leur contenu (qui aura toutefois une importance primaire), l'aspect le plus notable de ces émissions réside dans leur 'statut', soit dans le fait qu'ils représentent d'une part, une sorte de miroir de la réception de l'auteur italien en France (ou en Italie) et, d'autre part, un exemple de 'médiation plurielle'. En effet, la médiation de l'écrivain italien est premièrement assurée par J. Thibaudeau qui a créé l'émission, choisi les lecteurs et intervient parfois pour leur poser des questions, mais elle est également mise en pratique par les commentateurs qui ont choisi des œuvres calviniennes, ou des thématiques, et les illustrent à un public de lecteurs, effectifs ou potentiels.

Dans le détail, ceux qui prêtèrent leur voix à cette évocation furent Paolo Fabbri, ancien directeur de l'Institut Italien de Culture de Paris, deux étudiantes, Aira Sasso et Emmanuelle Trombe, les écrivains Paul Fournel (Ou.Li.Po.), Jacques Jouet (Ou.Li.Po.), Claude Ollier et Françoise Bouillot, le chercheur et professeur émérite de Paris III Mario Fusco, Sylvie Lacroix et le créateur des émissions, Jean Thibaudeau.

Cette énumération est très 'calvinienne' : la sensation que nous avons en observant les noms qui la composent et leur statut, est qu'en choisissant ses participants, J.Thibaudeau s'inspire des critères régissant l'écriture de l'auteur italien, à savoir sa volonté de donner la parole à toutes les catégories d'individus ayant eu affaire à I.Calvino ou à son œuvre. Ainsi, en parcourant à nouveau la liste citée, nous constaterons qu'elle inclut deux étudiantes et lectrices qui sont l'une italienne (A.Sasso) et l'autre française (E. Trombe), deux professeurs universitaires dont l'un est italien (P. Fabbri) et l'autre français (M.Fusco), deux écrivains oulipiens (P.Fournel et J. Jouet), deux écrivains non oulipiens (C. Ollier, J. Thibaudeau), une femme écrivain (F. Bouillot), un traducteur calvinien (J.Thibaudeau) et un futur réviseur (M. Fusco). Pour compléter le tableau, il ne manquerait peut-être plus que deux écrivains italiens, un homme et une femme, et un étudiant, français ou italien. Toutefois, en lisant les remarques de l'auteur à propos des dix émissions, les règles à la base du jeu se révèlent beaucoup plus simples :

J'ai fait pour la radio, pour le 10^e anniversaire de la mort de Calvino, dix émissions d'une demi-heure chacune. Des personnes lisaient un texte de Calvino. Ils racontaient pourquoi ils l'avaient choisi et ensuite ils le lisaient. J'avais demandé à des gens connus qui avaient connu Calvino ou alors à des gens totalement anonymes de lire¹²¹

En considérant ensuite les titres des dix rendez-vous radiophoniques, que nous avons transcrits et insérés dans une section spécifique de nos Annexes, il est facile de s'apercevoir des ouvrages abordés par chaque personne. Pour des raisons qui seront tout de suite évidentes lorsque nous procéderons à l'examen détaillé des émissions, le premier lecteur, le sémiologue P. Fabbri, se consacre surtout au *Château des destins croisés*. L'étudiante italienne A. Sasso lit des chapitres des *Villes invisibles* en étendant ses réflexions à d'autres textes – y compris les *Cosmicomics* – et son amie française, E.Trombe, s'occupe principalement de lire et de commenter quelques passages du *Baron Perché*. Les écrivains 'oulipiens', qui interviennent dans la quatrième et cinquième émissions, confirment leur penchant pour les œuvres liées au

¹²¹ Cf. Annexes, p.519.

courant expérimental ou sémiotique : P. Fournel choisit de lire des extraits de *Palomar*, des *Villes invisibles* et de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* et Jacques Jouet, fait une lecture presque intégrale de l'essai *De l'opaque*. L'écrivain C. Ollier présente les récits fantastiques de *Cosmicomics*, et la femme écrivain, F. Bouillot, s'occupe d'illustrer le premier ouvrage de Calvino, *Le Sentier des nids d'araignée*. Parmi les trois derniers l'italianiste M. Fusco se consacre au *Roland Furieux* de l'Arioste réécrit par I. Calvino ; la neuvième lectrice, S. Lacroix, reprend des récits des *Cosmicomics* et enfin J. Thibaudeau conclut par son ouvrage préféré, les *Villes invisibles*.

L'observation analytique de nos transcriptions des *Pages arrachée* révèle ensuite que les participants n'ont pas tous choisi de structurer les demi-heures qu'ils ont consacrées à l'auteur italien de la même manière. Certains ont préféré lire des extraits d'un ou deux livres et n'ajouter que quelques mots de commentaire, d'autres ont traité d'un sujet particulier lié à l'œuvre ou à la vie de l'auteur et ont 'employé' les textes comme des preuves pour leurs raisonnements, d'autres encore ont enrichi leurs interventions par le récit d'une rencontre ou d'un épisode anecdotique.

Malgré leur caractère hétérogène, ces choix présentent parfois des analogies qui nous ont guidée au moment d'établir nos sections. Ainsi, les symétries entre les interventions des deux universitaires, P. Fabbri et M. Fusco, nous ont poussée à réunir leurs émissions sous un même titre et à les analyser ensemble.

1.3.2.1. Universitaires

En partant du professeur universitaire italien P. Fabbri, qui ouvre la série des *Pages arrachées*, nous remarquerons que plus qu'une simple lecture, la sienne est à la fois une véritable intervention critique au sujet du *Château*, mais surtout de son auteur. Au début, l'ancien directeur de l'Institut Italien explique avoir choisi de parler de l'ouvrage sémiotique parce qu'il y est lié personnellement. Comme il le déclare lui-même et ainsi que nous l'avons observé dans le chapitre consacré à l'analyse de la traduction¹²² de ce texte, I. Calvino a eu l'idée d'écrire ce recueil grâce à lui. Toutefois, au lieu d'insister sur ces influences, c'est surtout sur un autre aspect sur lequel il avoue vouloir se concentrer : la manière dont l'auteur fait sa propre

¹²² Cf. II Partie, § 2.

autobiographie par le moyen des emblèmes. P. Fabbri étant un sémiologue, ce choix n'étonne pas.

Les images que celui-ci relève sont les mêmes que celles que l'écrivain cite dans le *Château* et auxquelles il avait fait référence dans un des entretiens observés dans les pages précédentes, celles de Saint Georges et de Saint Jérôme. Ceux-ci sont, pour la critique, deux « petits totems »¹²³ que l'on rencontre dans l'œuvre calvinienne et qui reviennent régulièrement, sous des apparences différentes. Ils alternent dans les contenus : d'une part la science, personnifiée par l'ermite, l'homme qui réfléchit, c'est-à-dire S. Jérôme, et d'autre part la Chanson de Geste qui renvoie au combattant, donc à S. Georges, soit le chevalier qui lutte contre le dragon. Ou bien ils s'incarnent dans des personnages : dans *Les Villes invisibles*, Kublai Kan qui reste enfermé dans son palais serait l'alter ego de S. Jérôme et Marco Polo qui voyage à travers le monde serait S. Georges ; dans la dernière nouvelle de *Temps zéro*, « Edmond Dantès renfermé dans sa cellule » ferait songer à S. Jérôme et Farias qui « essaie véhément [sic] de lutter contre les murailles pour ouvrir l'espace »¹²⁴, personnifierait S. Georges.

Quant à l'influence de ces deux figures dans l'histoire personnelle du ligurien, elle est expliquée par l'auteur dans l'avant dernier chapitre du *Château* : « Moi aussi je veux raconter la mienne ».¹²⁵ Pour permettre de comprendre la valeur de ces deux oppositions, P. Fabbri lit des extraits et donne ensuite son interprétation personnelle :

...l'activité de Calvino est la suivante : il prend saint Georges qui tue le dragon et ensuite il remarque qu'il y a toujours une ville et une femme. Et il privilégie le rôle du dragon et du chevalier dans la ville, donc il va contrôler qu'une fois tué on ramène le dragon dans la ville, tandis que quand il parle de saint Jérôme il insiste énormément sur le fait qu'il y a deux autres protagonistes dans les tableaux des saint Jérôme et ce sont d'un côté le lion et de l'autre la ville. Et alors il essaie d'étudier la relation entre l'ermite – l'homme qui écrit – et la ville – la société, évidemment – et de l'autre côté les dangers ou les risques ou l'intérêt que peut apporter la confrontation avec les fauves : le dragon d'un côté et le lion de l'autre. Et avec son habileté considérable il les inverse. Il montre combien d'inquiétude, de violence et de danger il y a dans les lieux dans lesquels apparemment on écrit – en position d'ermite – et de l'autre côté combien en revanche l'inquiétude du guerrier est finalement déléguée, sur l'inconscient, au dragon et à ses contorsions. Et en même temps, tous les deux, la responsabilité qu'ils ont dans la ville elle-même.¹²⁶

Lorsque J. Thibaudeau lui demande un souvenir de l'auteur italien, l'ancien directeur de l'Institut Italien à Paris fait référence à son sourire, un sourire qu'il définit comme « 'transcendental', un sourire qui venait d'une pensée secrète et qui n'était pas

¹²³ Cf. Annexes, p. 561.

¹²⁴ *Idem*.

¹²⁵ I. Calvino, *Le château des destins croisés*, op.cit., pp. 109-122.

¹²⁶ Cf. Annexes, p. 563.

nécessairement destiné à vous, mais dont vous étiez en même temps un témoin affectueux ».¹²⁷ Mais il se souvient également d'une caractéristique calvinienne très particulière que nous avons pu mettre en évidence lorsque nous parlions du rapport entre I. Calvino et les interviews (§ 1.3.1.1.) : ses difficultés de parole. D'après le narrateur de cette première émission, tout début de discours était pour l'écrivain un moment qui lui causait des hésitations, même lorsqu'il discutait au téléphone : « comme si toute entrée dans la parole était quelque chose qu'on aurait ou bien fêté, ou bien demandait une très grande responsabilité ».¹²⁸ Et, par conséquent, « nous avons de très longues conversations où il y avait beaucoup plus de vides que de pleins ».¹²⁹

Interrogé enfin sur la renommée du créateur du *Château*, P. Fabbri observe qu'à ses débuts, après la guerre, il était très lu, et que par la suite, grâce à ses contes philosophiques, il a même réussi à « rentrer dans la langue »¹³⁰, à engendrer des expressions et des tournures encore employées de nos jours. Mais, comme il l'ajoute, les lecteurs de la trilogie ont eu du mal à lire et à apprécier les « 'calvinos' post-oulipiens ».¹³¹ Malgré cela, la réussite de certains ouvrages a été telle que l'auteur italien s'est parfois même vu reprocher d'écrire des livres pour avoir du succès.

Lié à son confrère italien par une sorte de fil rouge imaginaire, Mario Fusco, professeur émérite à l'Université de Paris III, traducteur et italianiste de renom, traite, dans la huitième émission, de l'ouvrage qui a été la source d'inspiration pour les contenus du *Château* : *Le Roland furieux* de l'Arioste.

Comme il l'explique au début de l'émission, Calvino qui connaissait par cœur le roman chevaleresque, avait été chargé par Einaudi d'en faire une édition abrégée et commentée, en choisissant les épisodes les plus importants. Ainsi, en 1970, l'italien avait choisi les extraits et les avait complétés par une introduction générale et par « des textes de liaison qui permettent au lecteur de passer de la lecture de ce que Calvino peut en dire pour introduire précisément aux personnages ou aux épisodes du roman de l'Arioste, à la lecture proprement dite de ces vers ».¹³² Grâce aux commentaires calviniens, la lecture est sans aucun doute plus aisée. En outre, d'après M. Fusco qui s'est donné beaucoup de peine pour faire publier par les éditions

¹²⁷ *Idem.*

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ Cf. Annexes, p. 564.

¹³⁰ *Idem.*

¹³¹ *Ibidem*

¹³² Cf. Annexes, p. 590

Flammarion cette version de l'Arioste, le choix opéré par l'auteur italien contemporain est «vraiment très astucieux, très pertinent » et « rend très bien compte du livre »¹³³ :

Avec ces introductions et ces commentaires c'est évidemment beaucoup plus facile à faire et il faut dire que l'introduction est un régal, que les textes de liaison sont extraordinairement à la fois justes, pétillants de malice, d'une vérité extraordinaire par rapport à ce livre dont on sent bien qu'il le connaissait par cœur...¹³⁴

Le seul regret manifesté par ce critique est que la version française ne soit pas en vers mais en prose. Mais cela est compréhensible : toute traduction en vers aurait demandé beaucoup plus de travail et n'aurait peut-être pas atteint le but espéré.

À la suite de cette introduction, le professeur français, ou mieux franco-italien, choisit de lire quelques extraits de l'introduction au roman, dans la traduction de Nino Frank. En particulier, il cite ces passages où Calvino souligne le caractère mouvementé de l'intrigue (où il dit qu'il s'agit d'un « poème du mouvement », un « mouvement zigzagant en lignes brisées »), où il parle de la strophe de l'Arioste (qui suit « le rythme divers du langage parlé », qui est parfois « d'une concision admirable » et dont la structure, basée sur le huitain, « est fondée sur quelques discontinuités de rythme »), et où il décrit le rapport changeant (d'abord le refus, puis le succès) entre les intellectuels et les « productions artistiques populaires ».¹³⁵ Ensuite, il passe à la lecture en italien de quelques uns parmi les huitains les plus célèbres (la lecture est faite par A. Sasso), alternés avec le commentaire calvinien en français.

Cette émission se clôt sur la lecture de la conclusion du poème, le 46^e chant où revient – comme pour insister sur le lien entre cette intervention et la précédente – la problématique des emblèmes :

Le poème s'évade de ce qu'il est, il se définit à travers ses destinataires et à son tour c'est le poème lui-même qui sert de définition ou d'emblème à la société de ses lecteurs présents et futurs, à l'ensemble de ceux qui entreront dans son jeu et s'y reconnaîtront.¹³⁶

De même que les cartes des tarots avaient été des emblèmes de la vie de Calvino, le poème est ici considéré comme l'emblème de la société.

¹³³ *Idem*

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ Cf. Annexes, p. 591 (ainsi que toutes les citations non numérotées qui précèdent).

¹³⁶ *Idem*

1.3.2.2. Chercheurs en devenir

La deuxième et la troisième émission des *Pages arrachées* ont pour protagonistes deux étudiantes, une italienne et une française, ayant fait la connaissance de l'auteur italien et de ses œuvres de deux manières diamétralement opposées.

La première, Aira Sasso, commence son témoignage en racontant comment elle s'est approchée des livres d'I. Calvino. Son expérience personnelle est, de fait, notable. Elle a connu les œuvres de son compatriote à l'âge de douze ans, par son père, un critique littéraire qui avait travaillé sur un texte calvinien et à qui l'auteur avait écrit, en novembre 1982, pour le remercier et pour commenter son travail de recherche.¹³⁷ Ainsi, pour cette lectrice, l'écrivain avait un jour cessé « d'être un personnage abstrait et mythique » pour devenir « quelqu'un de très humain et en même temps très humble, parce qu'il s'était [sic] daigné écrire à [son] père qui était à sa première expérience littéraire ». ¹³⁸ Le premier livre que le père avait offert à sa fille avait été celui des *Contes italiens*. Ensuite, vers les treize à quatorze ans, l'adolescente avait lu la « Trilogie », pour passer ensuite aux *Villes invisibles* vers quinze ans et aux *Leçons américaines* plus récemment. Une initiation dont l'évolution nous paraît tout à fait appropriée : d'abord les *Contes*, ensuite la trilogie, puis le recueil plus abstrait et enfin les ouvrages critiques. De ces lectures, Mlle Sasso garde un souvenir particulier :

J'avais une sensation, mais après l'histoire se dérobaient un peu à la lecture et c'est ce que je ressens encore aujourd'hui : cette idée de quelque chose de très défini mais en même temps très imprécis. Et donc les images qui à la fin se dérobaient à la vue.¹³⁹

Mais elle a également retenu un autre aspect de l'écriture de Calvino, notamment sa précision, qui lui paraît posséder le pouvoir de créer des images qui d'une part se figent dans la mémoire et d'autre part se dérobaient à la vue. Ce phénomène ressortirait par exemple dans un recueil tel que les *Villes invisibles*. Dans les récits qui décrivent les villes, on perçoit très nettement l'image des cités racontées, une image qui frappe pour sa précision mais qui, à son avis, finit par échapper à la vue : « cette ville, Diomira, pourrait donc être n'importe quelle ville et donc finalement disparaît à cause de cette vision hyper-réaliste ». ¹⁴⁰

¹³⁷ Cf. à ce propos la lettre contenue dans le volume de la correspondance calvinienne, I. Calvino, *Lettere. 1940-1985, op. cit.*, pp.1490-1493.

¹³⁸ Cf. Annexes, p.565. A ce propos, cf. également notre entretien avec J. Thibaudeau, où l'écrivain raconte l'histoire de sa rencontre avec Mlle Sasso et son amie, Mlle Trombe (p.519).

¹³⁹ Cf. Annexes, p.565.

¹⁴⁰ *Idem.*

Comme elle l'ajoute, cette caractéristique rapprocherait l'écriture calvinienne plus de celle d'un poète que de celle d'un romancier. Un aspect qui serait confirmé par le fait que la plupart des écrits de cet auteur consistent en des textes brefs (contes, récits et nouvelles) dont la densité poétique les rapproche souvent des écrits lyriques. Et ce lyrisme se cacherait également dans les nouvelles qui, par leur contenu, ne feraient pas songer à cela, par exemple les *Cosmicomics*. Là, remarque-t-elle, en partant de faits et théories scientifiques, I. Calvino met en scène une sorte de monde onirique. Cela serait particulièrement évident dans le premier récit, « La distance de la lune » – dont la commentatrice lira un extrait en italien – où le fait de science laisse sa place à une histoire d'amour bien compliquée : « un homme qui aime la lune, une femme qui aime cet homme qui aime la lune et un autre homme qui aime cette femme qui aime cet homme qui aime la lune ». ¹⁴¹ Mais ce « côté pictural » ne serait pas particulier aux récits cosmiques ou à ceux qui concernent les villes invisibles. Outre les ouvrages cités, *Marcovaldo* paraît fournir « un des exemples les plus précis de ce déploiement d'images », notamment au moment où l'auteur décrit une scène que la lectrice compare à une séquence du film de F. Fellini, *Amarcord* :

Il y a une ville sous la neige, et une nouvelle ville qui se superpose sur la ville précédente. Et donc Marcovaldo qui se promène dans la vielle a l'impression de se promener dans une ville créée par lui et pour lui. ¹⁴²

Même si l'intervention de A. Sasso se conclut ici, sur une citation extraite du volume *Marcovaldo*, cette italienne sera encore présente dans la troisième émission où elle sera chargée de lire quelques passages du *Barone rampante* lu et commenté en français par sa copine, Emmanuelle Trombe. Cette dernière, étudiante en Droit, incarne un autre de type de lectrice : celle qui fait la connaissance d'un écrivain étranger en furetant dans une librairie et en lisant les résumés des livres qui l'attirent. Pour cette raison, son témoignage est, lui aussi, tout à fait digne d'attention.

Parmi les aspects à signaler au sujet de cette *Page arrachée*, relevons tout d'abord une caractéristique structurelle, à savoir la présence d'une quantité de textes calviniens plus ample par rapport à la précédente. La lecture des extraits en version originale à la suite de la traduction en français permet en effet de donner plus de place au roman d'I. Calvino. Du point de vue du contenu, le commentaire d'E. Trombe pourrait être subdivisé en plusieurs étapes. En premier lieu, l'étudiante constate que si Cosimo, le personnage principal du *Baron perché*, reste dans les arbres « c'est pour s'éloigner de la

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 566.

¹⁴² *Ibid.*, p. 567.

terre et pour avoir un autre point de vue sur la terre ». ¹⁴³ En regardant le monde d'en haut, le baron découvre beaucoup de choses dont il n'aurait autrement pas eu connaissance. Parmi celles-ci, le fait que son oncle, un homme somme toute assez morne, est passionné d'apiculture. Mais aussi – ce qui est encore plus important – sa montée dans les arbres lui permet de rencontrer sa voisine, la belle Violette, dont il tombe amoureux. L'amour pour la jeune fille, interrompu par le départ de celle-ci au pensionnat et vécu physiquement dans les arbres à son retour, est – selon la protagoniste de cette troisième émission – la caractéristique qui témoigne du fait que « Cosimo n'est pas une abstraction, mais un personnage humain ». ¹⁴⁴ Et son humanité se teinte d'un optimisme qui lui permet de faire le bien aux autres : son état d'homme éloigné des autres n'empêche pas Cosimo de se rendre utile à la société dans laquelle il vit. Ainsi qu'E. Trombe le souligne :

Il a besoin autant de l'amour que de la vie en société et même, il a besoin de se sentir utile à la société et il travaille, il aide les paysans à couper les arbres. Dans l'esprit du XVIII^e siècle, il guidera les gens d'Ombreuse à se révolter contre la République de Gênes qui leur imposait un lourd impôt et ainsi il participera à son siècle et à la vie des gens du village, tout en restant sur son arbre, sans perdre ce point de vue, cet éloignement, cette distanciation par rapport au monde. ¹⁴⁵

Vu sous cet angle, le baron perché sur les branches des arbres, ressemble beaucoup à Calvino qui, de son côté « prône cette distanciation » et « utilise l'ironie pour s'éloigner du monde » ¹⁴⁶, pour relativiser. La conclusion du roman calvinien, citée par la jeune femme, lui permet enfin d'établir un dernier parallèle entre Cosimo et Calvino, entre la vie du baron et celle de l'écrivain. Ce dernier, ici représenté par Blaise, le frère du héros du roman, qui – dans la fiction romanesque – est celui qui a rédigé l'histoire, achève son travail sur une comparaison entre la vie dans les arbres et l'écriture :

Ombreuse n'existe plus [...] ; tout cela existait peut-être pour que mon frère y circulât de son léger pas d'écureuil. C'était une broderie faite sur du néant, comme ce filet d'encre que je viens de laisser couler, page après page, bourré de ratures, de renvois, de pâtés nerveux, de taches, de lacunes, ce filet qui parfois égrène de nos pépins clairs, parfois se resserre en signes minuscules, en semis fins comme des points, tantôt revient sur lui-même, tantôt bifurque, tantôt assemble des grumeaux de phrases sur lit de feuilles ou de nuages, qui achoppe, qui recommence aussitôt à s'entortiller et court, court, se déroule, pour envelopper une dernière grappe insensée de mots, d'idées, de rêves – et c'est fini. ¹⁴⁷

¹⁴³ Cf. Annexes, p. 569.

¹⁴⁴ *Idem*, p. 570.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 571.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 564.

¹⁴⁷ I. Calvino, *Le baron perché*, trad. J. Bertrand, éd. Seuil 1959, rééd. Le Seuil « Points » n° 232, 1996, p.283.

Après cette troisième émission centrée sur l'un des contes fantastiques de la trilogie *Nos Ancêtres*, viendra le tour de deux écrivains liés à l'Ou.Li.Po., Paul Fournel et Jacques Jouet, qui interviendront respectivement dans l'émission du 5 et 6 octobre.

1.3.2.3. Écrivains 'oulipiens'

En partant du premier des deux écrivains oulipiens interviewés par J. Thibaudeau au sujet d'I. Calvino, P. Fournel, nous mettrons tout d'abord en évidence la structure de son intervention, elle-même remarquable. Ses lectures des extraits calviniens sont concentrées au début et à la fin du programme, comme si l'œuvre était une sorte de cadre entourant tout discours sur l'auteur. En effet, celui-ci ouvre son intervention en lisant un chapitre du dernier livre paru du vivant de l'auteur, *Palomar* (« Le sein nu »), et la clôt par le récit d'une des *Villes invisibles*, la ville effilée numéro trois, la ville d'Armille¹⁴⁸.

À la suite de la lecture de l'extrait de *Palomar*, le premier aspect de la poétique calvinienne auquel l'auteur se consacre est une qualité qui ressort de l'ouvrage en question mais également d'autres ouvrages, la « qualité du regard sur les êtres et sur les choses » :

Cette façon de voir de manière très transparente, très nette des objets et puis de voir au delà, c'est-à-dire d'aller voir quelque chose qui est un peu invisible. [...] Calvino est un témoin de son temps, c'est un être dans la société, c'est un être dans le monde qui s'est beaucoup impliqué, qui a vu. Rien de ce qui se passait autour de lui ne lui était étranger, et en même temps il avait cette sorte d'œil radiographique qui lui permettait de réduire une ville à ses tuyauteries (dans *Les villes invisibles*), qui lui permettait de voir à travers le sein de la jeune fille.¹⁴⁹

Ainsi que P. Fournel l'ajoute et comme de nombreux critiques ont pu le constater, I. Calvino n'a pas choisi le titre de *Palomar* par hasard : le nom du plus grand télescope qui existe au monde convient parfaitement à la fois au personnage du roman et à l'auteur du texte dont le commentateur saisit le « regard d'aigle, regard très aigu, très intense et d'autant plus intense que c'était un homme de peu de mots ». ¹⁵⁰ Questionné par J. Thibaudeau, l'orateur de cette émission réfléchit ensuite à la position de son confrère italien vis-à-vis de la « réalité historique de l'époque ». Il affirme que celui-ci a toujours été extrêmement engagé et que même pendant les années parisiennes, il était dans un « état de très grande vigilance par rapport à ce qui se passait [...] dans son pays ». Et par ailleurs, contrairement à ce que beaucoup

¹⁴⁸ I. Calvino, *Les Villes invisibles*, trad. J. Thibaudeau, éd. Seuil 1974, rééd Le Seuil « Points » n° 273, 1996, pp.62-63.

¹⁴⁹ Cf. Annexes, p. 564

¹⁵⁰ *Idem*

d'italiens croient, I. Calvino « n'était pas du tout un exilé [...]. Il n'avait pas du tout de stratégie de fuite »¹⁵¹

La caractéristique de l'œuvre calvinienne qui frappe le plus l'auteur français est le fait qu'elle « ressemble, par bien des côtés, à une œuvre de peintre. On y voit des manières successives, des périodes très faciles à délimiter esthétiquement » :

Il y a toute cette période des récits engagés, puis il y a la période de la trilogie des *Ancêtres* – toute la période autour d'un vieux fond historique italien : *Le Vicônte*, *Le Baron* et *Le Chevalier* – puis, ensuite il y a des choses plus abstraites, plus scientifiques et puis il y a ses longues réflexions sur le roman.¹⁵²

Compte tenu de leur caractère novateur, ces observations nous paraissent tout à fait remarquables. En effet, si bon nombre des commentaires que nous avons pu lire jusqu'à présent font état d'observations qui se résument à des évidences, la dernière remarque citée sort des schémas existants et propose une lecture originale de l'œuvre de Calvino. Parmi les autres remarques de P. Fournel, la mise en relief de la raison pour laquelle l'auteur italien n'écrivait que des histoires brèves, celle-ci est illustrée par des citations extraites d'un passage de l'œuvre oulipienne *Si par une nuit d'hiver un voyageur* inséré dans nos Annexes.¹⁵³ Selon l'auteur italien, observe son confère français, le problème qui se pose à l'auteur contemporain est de « rendre compte d'un temps éclaté, d'un temps où on nous présente sans cesse et [où] on nous propose sans cesse des histoires qui sont des débuts d'histoires dont on ne saura jamais la fin ».¹⁵⁴ Et la réponse à cette interrogation n'est rien d'autre que le roman qui la contient. Mais, comme le 'speaker' de cette quatrième émission le souligne, il y a aussi un autre petit livret calvinien qui sert d'exemple à cette tendance. C'est *La forêt-racine-labyrinthe*, un texte court qui raconte l'histoire d'un roi qui rentre de guerre et découvre que dans son village tout est à l'envers :

Il rentre dans son pays et ne sait plus exactement dans quel temps il se trouve et il est dans une forêt dans laquelle il se rend compte très vite que les arbres ont leurs racines dans le ciel et que ce sont leurs feuilles qui s'enfoncent dans la terre. Et que le temps qu'il a passé à la guerre, tout à changé dans son pays : il ne reconnaît plus ni le sud, [ni] le nord, ni l'orientation.¹⁵⁵

Le paragraphe ci-dessus est une conclusion que, comme nous pouvons l'ajouter, l'écrivain avait déjà inséré à la fin de l'« Histoire du Roland fou d'amour », dans le

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ Cf. p. 575

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ Cf. Annexes, p.575

Château, où Roland déclarait : «Laissez-moi comme ça. Le monde se lit à l'envers. Tout est clair.»¹⁵⁶

Avant d'achever, P.Fournel fait une dernière remarque au sujet de son confrère. Il affirme qu'il lui donne l'impression d'être un « esprit voyageur dans toutes les dimensions de l'imaginaire ». Et il termine en revenant au début de son intervention, à ce « regard radiographique », typique de Calvino, qui se décline également dans des récits des *Villes invisibles*, notamment dans la troisième ville effilée.

Dans la cinquième émission, J. Jouet lira le texte intitulé « De l'opaque », un essai très complexe qui, encore une fois, rapproche l'écriture calvinienne de celle des oulipiens dont le 'lecteur' fait partie. Pour introduire cet ouvrage, il l'encadre en introduisant ses données bibliographiques et relève la parenté entre celui-ci et un tableau de Matisse, *La terrasse à Saint Tropez*. Étant donné que la lecture du texte occupe toute l'émission, il nous paraît vain de nous y attarder. Nous observerons donc directement la fin de l'émission où l'écrivain se souvient d'une réunion de l'Ou.Li.Po. pendant laquelle l'auteur italien avait présenté son projet de réécrire l'histoire d'Hamlet à l'envers, en commençant par la fin. Il conclut en constatant que l'image centrale de la poétique de l'italien serait donc celle du palindrome.

Une dernière remarque au sujet de cette émission : comme si c'était fait exprès, la structure de cette *Page arrachée* est intervertie par rapport à la précédente. Auparavant, dans la présentation de P. Fournel, les textes entouraient la réflexion sur l'auteur ; ici, dans le cas de la lecture de J. Jouet, le peu d'observations sur l'œuvre de Calvino sont placées en ouverture et à la fin du programme. Du moment que les deux intervenants sont des oulipiens, on pourrait presque supposer que cette construction en chiasme soit le fruit d'un choix volontaire... Tâchons de voir si le même phénomène se reproduit dans le cas des écrivains n'ayant rien à voir avec le groupe d'écriture expérimentale.

1.3.2.4. Les écrivains non-'oulipiens'

Parmi les écrivains non-oulipiens faisant fonction de médiateurs de la poétique calvinienne par leur intervention dans ces *Pages arrachées*, retenons les noms de C.Ollier et F. Bouillot.

¹⁵⁶ I. Calvino, *Le château des destins croisés*

Le premier des deux, contemporain de l'auteur italien, fournit un témoignage extrêmement intéressant au sujet d'une période de la vie de Calvino pendant laquelle il a vécu côte à côte avec lui et n'emploie le texte qu'en tant que lecture de conclusion de l'émission. La deuxième choisit en revanche de consacrer ses vingt minutes entièrement à l'œuvre de l'italien, notamment à son premier roman, *Le Sentier des nids d'araignée*. Mais procédons par ordre, en commençant par les souvenirs de C.Ollier qui, ainsi qu'il le rappelle lui-même au début de l'émission, fit en 1959, un voyage aux États Unis avec son confère :

En 1959, on avait été invités quelques-uns, par la fondation Ford, à passer 6 mois aux États Unis sans aucune obligation et c'était vraiment une chance extraordinaire.¹⁵⁷

Les deux intellectuels voyagent dans un bateau nommé le « United States », un navire employé pour le transport des troupes et partagent la même cabine, « une grande cabine prévue pour une vingtaine de soldats ». Cette condition permet à C.Ollier d'observer le comportement de son confère, qu'il retrace en soulignant quelques aspects humoristiques. Il rappelle notamment le fait que, pendant une tempête, alors que les autres étaient tous « ficelés aux couchettes par des sangles », Calvino était descendu nager à la piscine et était revenu « avec plaies et bosses parce que quand il voulait plonger, l'eau avait disparu, elle était sur le plafond, quand elle revenait, il était un peu tard et il s'était fait très mal ». Mais au-delà de ces épisodes anecdotiques, le partenaire français se souvient du fait que pendant le voyage, le jeune auteur tapait des lettres pour Einaudi. En outre, après leur arrivée aux États Unis, ils avaient souvent discuté des mouvements littéraires français de l'époque (le Nouveau Roman, la Nouvelle Critique) ainsi que de « tout ce qui avait été fait en France juste avant la guerre et après la guerre »¹⁵⁸ et de ce que les auteurs écrivaient à cette époque bien précise.

L'ouvrage calvinien dont l'intervenant de cette sixième émission décide de lire un extrait est le recueil *Cosmicomics*. À ce propos, il raconte qu'une fois « France Culture » lui avait demandé de réunir quelques textes et lui, il avait choisi le même texte, « Un signe dans l'espace ». Pour l'émission qu'il avait créée, il avait également rédigé une introduction qu'il relit. De celle-ci, mettons en évidence qu'elle était très positive et que l'auteur y affirmait avoir découvert en Calvino l'inventeur de quelques nouveaux genres : « la science-fiction préhistorique », la « science-fiction sémantique »

¹⁵⁷ Cf. Annexes, p. 584.

¹⁵⁸ Ibidem (ainsi que les autres citations non numérotées).

et la « science-fiction statistique ». Lors de son émission, C. Ollier avait également observé que les récits de ce « narrateur infatigable et imprononçable », de cet « immortel porteur du feu du récit », qui parvenaient à « l'humour par la logique », dérivait du « croisement du conte philosophique avec la bande dessinée ». ¹⁵⁹

Avant de passer à l'émission suivante, observons que les intervenants ayant choisi des textes extraits des *Cosmicomics* sont au nombre de trois : C. Ollier, A.Sasso qui a lu « La distance de la lune » et S. Lacroix dont nous traiterons par la suite, qui lit « Sans les couleurs ». La préférence donnée à ce recueil par trois lecteurs sur dix, est sans doute à voir comme un signe du succès de cet ouvrage.

Dans l'émission suivante, la septième, F. Bouillot présente le *Sentier des destins croisés*. Son exposition fait référence en partie au roman mais surtout à la préface que Calvino ajouta à l'édition italienne de 1964 (et qui n'avait pas été insérée dans la première traduction française du volume, en 1978). Après avoir lu le début de la préface, où l'auteur explique les raisons qui l'ont poussé à écrire cet ouvrage, elle fait une sorte de résumé de l'histoire : elle part du portrait du personnage de Pin et de ses aventures (qu'elle esquisse rapidement et dont elle insère ensuite la description calvinienne) et peint ensuite le monde d'antihéros partisans représentés dans ce texte. Il s'agit d'aspects dont l'écrivain avait déjà parlé lors de ses « Entretiens » avec J.Thibaudeau. Sans doute, la médiatrice insiste sur ces caractéristiques pour faire comprendre la différence entre le livre en question et les autres sur le même sujet et afin d'inciter le public qui écoute le programme à le lire. Parmi les autres temps forts de son intervention, remarquons la mise en lumière des ressemblances entre Calvino et Pin qui, tout en provenant de milieux différents, ont vécu une même expérience de jeunes partisans. À ne pas négliger, enfin, la reprise de la comparaison entre le *Sentier* et *Une question personnelle* de B. Fenoglio, à son tour extraite de la préface du roman, mais complétée par un résumé de l'ouvrage du Piémontais par l'intervenante. La *Page arrachée* s'achève sur la lecture du dernier paragraphe de la préface de Calvino, celle où l'auteur exprime son regret d'avoir écrit ce premier livre.

Les deux dernières émissions ont par narrateurs S. Lacroix et J. Thibaudeau.

¹⁵⁹ Cf. Annexes, p. 585 (ainsi que les autres citations non numérotées).

1.3.2.5. J. Thibaudeau et S. Lacroix

Si nous avons associé ces deux narrateurs c'est parce que, bien que J.Thibaudeau ait été le traducteur de Calvino et son médiateur, ainsi que l'inventeur du programme en question, son témoignage – très succinct, à vrai dire – a dévoilé des parallèles avec celui de son amie S. Lacroix. En particulier, le point commun qui permettrait de regrouper ces deux émissions est le fait qu'elles débutent par un même rapprochement, d'un livre calvinien à un lieu, une ville. En outre, les scènes décrites par les deux sont en quelque sorte très 'visuelles'. C'est-à-dire que, par les récits de ces intervenants, nous parvenons à reconstruire les images des moments qu'ils racontent.

Le témoignage de S. Lacroix s'ouvre sur le souvenir de la nouvelle de la mort de Calvino qu'elle a appris en regardant la télévision, lors d'un séjour en Toscane :

J'étais en Toscane, en pleine campagne, au dessus d'une écurie. Il y avait des chevaux en dessous. J'étais très seule et j'ai allumé la télé pour regarder les informations et on a dit que Calvino était mort, qu'il avait eu une congestion cérébrale, comme mon grand-père... mais lui n'était pas mort. Cela m'a fait un choc. J'ai dit à mon ami qui était dans la cuisine: « L'écrivain Calvino est mort ». Et c'était toute une époque qui était morte en fin de compte. Tout un amour en fait.¹⁶⁰

De ce premier tableau en surgissent d'autres et le temps vole en arrière, aux années 1970. À l'époque, cette lectrice était en Italie ; elle vivait dans une « communauté » et elle parlait beaucoup de Calvino avec ses amis. Le livre dont ils discutaient était le même qu'elle lit pour cette émission : *Cosmicomics*. De cet ouvrage, elle souligne surtout le fait qu'il exprimait un sentiment de fraternité universelle. Et le récit qui, plus que tous les autres, pouvait bien représenter leur émotions est, à son avis, « Tutto in un punto ». Ces textes, qui se vendaient en édition de poche, étaient par ailleurs à bon marché (un facteur qu'il ne faudrait pas négliger en étudiant la fortune d'un auteur) :

C'était un écrivain on ne peut plus contemporain et que l'on pouvait lire d'ailleurs à peu de frais, puisque les livres de Calvino, et pas seulement les siens, étaient bon marché. Nous n'avions pratiquement pas un rond, pratiquement rien à bouffer, on mangeait très exactement des carottes et des spaghettis, mais on s'achetait quand même les livres de Calvino qui coûtaient très peu chers et que l'on trouvait dans les kiosques à journaux, dans les gares.¹⁶¹

Comme elle l'ajoute, la mort de l'écrivain ligurien avait coïncidé avec des années sombres, des années où cette saison d'amour et de fraternité s'achevait, en dévoilant des vérités désagréables :

¹⁶⁰ Cf. Annexes, p. 595.

¹⁶¹ *Idem*.

Quand il est mort, nous nous sommes rappelés que tout cela était terminé, très brutalement. C'était l'époque des occupations d'immeubles, à Florence. C'était l'époque Berlinguer, l'économiste et gauchiste, des démochrétiens de gauche. Je me souviens également que cela avait pris fin, très exactement, avec l'assassinat d'Aldo Moro et nous, qui étions tous ensemble, qui vivions ensemble, nous nous sommes tous séparés et nous avons appris des choses épouvantables : que certains de nos copains étaient soit des brigatistes rouges, soit des dealers, etc.¹⁶²

Après les événements cités, toutes ces lectures avaient été mises de côté : « la fable était terminée [...] et on s'est trouvé chacun dans son petit coin ». ¹⁶³

Ce témoignage, qui se termine avec la lecture du récit intitulé « Sans les couleurs » nous paraît, avec celui de C. Ollier, l'un des plus beaux et plus touchants. D'une part il sert à retracer le profil d'une époque, d'une société, et d'une génération qui a vécu dans cette société et à cette époque et, d'autre part, il a le mérite d'éclaircir la valeur des œuvres de Calvino dans ce contexte.

L'émission qui a par protagoniste J.Thibaudeau se révèle, contrairement à toute attente, très dépouillée du point de vue des mémoires personnelles. Avant de se consacrer à la lecture d'un certain nombre de textes calviniens – une lecture qui occupera presque toute sa demi-heure –, l'écrivain introduit l'ouvrage qu'il a choisi (son préféré : *Les villes invisibles*) par la description de l'ambiance dans laquelle il l'a traduit :

C'est un très beau souvenir, très calme, des années 70, en été, au mois d'août, en Dordogne. Chaque matin, très tôt, une heure durant, à ma montre, je m'installais au soleil, à une petite table, au milieu de la cour d'une ferme à l'abandon. Je m'asseyais à cette table, j'avais à main gauche un vieux dictionnaire et un grand bol de café, à main droite *Le città invisibili*. Et devant moi un cahier grand format...¹⁶⁴

Il s'agit d'une belle image, très bucolique, et qui témoigne de la paix qui a dû entourer l'écrivain au moment de sa transposition. Maintenant il est sans aucun doute plus facile de comprendre d'une part la réussite du travail de traduction, analysé dans la première partie de cette thèse, et, d'autre part les bons souvenirs thibalduciens. Ce même récit nous avait par ailleurs été fait par J.Thibaudeau lui-même quand, en 2001, nous lui avons demandé de nous expliquer pourquoi il avait tant aimé de travailler sur les *Villes invisibles*.¹⁶⁵ Or, nonobstant la curiosité que ces mots peuvent engendrer, le témoignage du traducteur s'arrête là. Le créateur du programme passe ensuite à la lecture des extraits. Parmi les villes racontées par Calvino, il choisit de réciter les chapitres consacrés à Isidora, la ville des désirs, où les vieux, assis sur un mur,

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ Cf. Annexes, p. 596

¹⁶⁵ Cf. Partie I, §1.

regardent passer les jeunes, Tamara, Adelma, ville de mer où Marco Polo débarque un jour, au coucher, et Léonie, ville entourée par les résidus.¹⁶⁶

Une caractéristique supplémentaire de cette émission est la présence de la voix de Calvino, obtenue par l'insertion de deux extraits des « Entretiens » de 1976. En effet, l'écrivain italien prend la relève une première fois à la suite de la lecture des deux premières villes (Isidora et Tamara) et une deuxième fois en conclusion du programme. Le premier extrait cité correspond à l'incipit de la première interview dans lequel le ligurien parle de ses débuts littéraires¹⁶⁷ ; le deuxième reproduit une partie du quatrième entretien, contenant une déclaration de l'auteur au sujet de ses villes.¹⁶⁸

Nous souhaiterions conclure cette analyse des *Pages arrachées* par une remarque de J. Thibaudeau qui témoigne de l'importance que cet hommage posthume a eu en premier lieu pour l'écrivain français qui, grâce à ce travail, a pu s'apercevoir de la fortune de son ancien ami ainsi que de du caractère hétérogène du lectorat calvinien :

Au moment de cette émission, je me suis rendu compte que Calvino était un écrivain qui avait beaucoup de lecteurs, et des lecteurs très différents les uns des autres.¹⁶⁹

Si la médiation De J. Thibaudeau s'est surtout exprimée par le moyen de la radio, celle de J.-P. Manganaro s'est *traduite* éminemment en deux articles parus dans des revues littéraires et en un livre, entièrement consacré à l'œuvre de l'écrivain italien. Les pages qui suivent approfondiront ce sujet. Toutefois, avant de traiter de l'activité de médiateur de ce dernier, nous souhaiterions observer de près son activité principale.

¹⁶⁶ Nous avons étudié des extraits de ces villes lorsque, dans la première partie (§1), nous avons comparé le texte italien et la version française des *Villes invisibles*.

¹⁶⁷ Cf. Annexes, p. 543

¹⁶⁸ *Idem*, p. 555

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 519

Pages arrachées à Italo Calvino

France Culture
octobre 95.

- 1 Paolo Fabiani
- 2 Attilio Sangro (étudiant, inconnu)
- 3 Emmanuelle Tronche (étudiante) ^{le drapeau} ~~le drapeau~~
- 4 Paul Fournel (écrivain - OULIPO) ^{Polseron}
- 5 Jacques Jouet (écrivain - OULIPO)
- 6 Claude Ollier (écrivain) ^{un volume}
- 7 Françoise Rouillet (romancière) ^{Résistance} ~~ami~~
- 8 Mario Fusco (^{le drapeau de nos} ~~prose?~~) ^{J. Jouet}
- 9 Sylvie Lécuyer (une amie) ^{les amis}
- 10 Jean Thibaut ^{les amis}

CHAPITRE 2

JEAN PAUL MANGANARO : LA TRADUCTION COMME METIER, LA MEDIATION COMME PASSION

Il Signor Palomar pensa che ogni traduzione richiede un'altra traduzione e così via. Si domanda: « cosa voleva dire morte, vita, continuità, passaggio, per gli antichi Toltechi? E cosa può voler dire per questi ragazzi? E per me? » Eppure sa che non potrebbe mai soffocare in sé il bisogno di tradurre, di passare da un linguaggio all'altro, da figure concrete a parole astratte, da simboli astratti a esperienze concrete, di tessere e ritessere una tela d'analogie. Non interpretare è impossibile, come è impossibile trattenersi dal pensare.

I. Calvino, Palomar

2.1. UN TRADUCTEUR PROFESSIONNEL

Comme nous l'avons fait pour J. Thibaudeau, il nous paraît important de dessiner un portrait du second traducteur calvinien dont nous avons étudié les transpositions. Cette démarche permettra tout d'abord de mieux comprendre le rôle de

J.-P. Manganaro dans le domaine de la littérature italienne en France et ensuite de définir la position occupée par les ouvrages calviniens à l'intérieur de son parcours de traducteur professionnel. Enfin, cela nous conduira à esquisser un tableau des caractéristiques qui différencient ce dernier médiateur de son prédécesseur et qui ont – à notre avis – fait en sorte que les travaux des deux traducteurs sont aussi dissemblables.

2.1.1. Un quart de siècle de traductions : le traducteur et « son » œuvre

Jean-Paul Manganaro est d'origine italienne, parfaitement bilingue. Il vit en France, enseigne à l'Université de Lille et traduit de l'italien en français et vice-versa depuis désormais vingt-huit ans. Quant à son expérience de traducteur, voici son explication de la manière dont il est parvenu à cette activité :

Je dirais que c'est le fruit du hasard. Je crois qu'on fait toujours ce qu'on n'a pas envie de faire et que c'est peut-être là qu'on réussit le mieux. Maintenant, pourquoi la traduction italienne ? Parce que je suis bilingue et que je crois qu'il y a dans l'espace de la traduction quelque chose à résoudre... Ce serait presque, sur un certain plan, le fruit d'une « analyse » et je serais alors bien en peine de répondre à votre question. Mais disons que dans un monde où il vaut mieux ne pas penser, le métier de la traduction est le seul qui puisse permettre cette absence de pensée. Quand on traduit, on ne pense pas, on se glisse dans quelque chose qui n'a rien à voir avec la pensée. C'est un terrain ambigu et qui me convient naturellement. Par ailleurs, j'ai eu indirectement une certaine chance. Moi, comme d'autres, nous sommes arrivés à un moment où il a fallu choisir une nouvelle façon de traduire. J'ai commencé au début des années 70 et le dernier phénomène littéraire italien avait été *Le Guépard* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Il y avait à ce moment-là quelque chose à faire avec la traduction et j'ai eu la chance que Dyonis Mascolo me propose, comme première épreuve publique, de traduire un très beau livre de Ferdinando Camon, *Figure humaine*, qui posait de réels problèmes de structure, de langue et d'écriture. Plus tard, François Wahl m'a demandé de traduire Gadda et Calvino. Je me souviens avoir pleuré en voyant le temps qu'il fallait pour traduire une seule page de Gadda.¹

Les données précises concernant les traductions de ce professionnel sont classées, parmi d'autres, dans la précieuse *Bibliographie des traductions françaises de la littérature italienne du 20^e siècle*², rédigée par Danièle Valin et publiée dans la revue *Chroniques italiennes* en 2001. Ce document nous apprend également que J.-P. Manganaro est l'un des traducteurs de la littérature italienne les plus prolifiques. Il suffit de parcourir du regard la liste de noms qui clôt la Bibliographie de Mme Valin, pour

¹ L. Destremau, *Entretien avec Jean-Paul Manganaro*, Prétexte 14/15, <http://perso.club-internet.fr/pretexte/revue/presentation/index.htm>

² D. Valin, « Bibliographie des traductions françaises de la littérature italienne du 20^e siècle », *Chroniques italiennes*, Revue de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, n.66/67, 2001

remarquer qu'en vingt-huit ans d'activité il a transposé presque autant d'ouvrages que des traducteurs tels que Juliette Bertrand – qui l'a précédé dans la traduction des ouvrages calviniens – ou René de Ceccatty. Mais les remarques ne s'arrêtent pas là. En effet, cette publication nous apprend également que J.-P. Manganaro a commencé son travail de traduction de la littérature italienne en France en 1976, en collaborant avec Pierre Lespine à la transposition du premier roman de Ferdinando Camon, *Il quinto stato* (éd. Garzanti, 1970). Ce livre dont le titre français est *Figure humaine* (et auquel le traducteur faisait référence dans la citation insérée au début de cette section) fait partie des « romanzi contadini » de F. Camon et il brosse un tableau très réaliste de la vie de la population de la campagne où l'écrivain est né (un petit village à côté de Padoue), à l'époque de la seconde guerre mondiale. Dans le texte paru en Italie avec une significative préface de Pier Paolo Pasolini, l'auteur décrit l'épopée d'un 'cinquième état' peuplé de personnages réels ou possibles qui vivent une vie dominée par la famine, la foi, la peur, les amours et les massacres. L'impact du roman sur les intellectuels fut tellement retentissant que sa traduction en France, publiée chez Gallimard, fut sollicitée par Jean Paul Sartre.

Des débuts décidément considérables pour notre traducteur qui, deux ans après (en 1978), abordera un autre auteur, Carmelo Bene, en publiant aux éditions Dramaturgie la version française de *S.A.D.E.*, pièce théâtrale qui suit les impératifs de « la fantaisie au pouvoir » et où « abondent les jeunes filles nues »³. Personnage situé à l'opposé de F. Camon pour son extrême narcissisme, mais également pour le contenu de ses œuvres, C. Bene (1937-2002), acteur, scénariste et écrivain, fut sûrement l'une des figures les plus importantes du théâtre italien de la seconde moitié du siècle dernier, ainsi qu'une « personnalité à part »⁴. Rebelle à toute contrainte, il se consacra à partir des années 1970 à ses « variazioni »⁵, réécriture – ou mieux véritable dépouillement – de quelques pièces 'classiques' comme *Dom Juan*, *Hamlet*, *Salomé*, *Richard III* et *Macbeth*. Parmi celles-ci, les deux dernières (des remaniements des tragédies shakespeariennes homonymes) seront transposées en français par le médiateur auquel est consacré ce chapitre. En particulier, le texte de *Richard III* sera publié en 1979 par les éditions de Minuit dans *Superpositions*, un ouvrage contenant également une quarantaine de pages signées Gilles Deleuze et intitulées *Un manifeste de moins*. Quant à *Macbeth*, sa traduction paraîtra en 1996 aux éditions Dramaturgie.

³ cf. l'article sur la mort de Carmelo Bene dans le site : <http://www.cnnitalia.it/2002/SOCIETA/03/16/bene/>

⁴ Jean-Louis Perrier, « Mort de l'acteur italien Carmelo Bene », dans *Le Monde*, 20 mars 2002.

⁵ C'est C. Bene qui les appelle ainsi.

L'expérience de J.-P. Manganaro passe donc par la transposition d'un auteur aussi atypique que C. Bene, dont il ne traduira cependant que les trois textes mentionnés ci-dessus. Quant aux œuvres de F. Camon, il en transposera bien des autres : *Occident* (1979, avec Pierre Lespine), *Apothéose* (1981, avec Pierre Lespine), *La femme aux liens* (1987, avec Danielle Dubroca), *Jamais vu soleil ni lune* (1996) et *La terre est à tous*. Pour donner quelques indications sur les écrits de F. Camon que J.-P. Manganaro a traduits, nous pourrions ajouter qu'*Occident* (*Occidente*, 1975) fait partie du « cycle de la terreur », axé sur le problème du terrorisme. *Apothéose* (*Un altare per la madre*, 1978), n'est rien d'autre qu'une exaltation de la mère de l'écrivain (rédigée à la mort de cette dernière) et fut signalé à sa sortie dans l'Express par le sous-titre « Attention : chef-d'œuvre ». *La femme aux liens* (*La donna dei fili*, 1986) fait partie du « cycle de la famille » et traite des problèmes posés par la psychanalyse. *Jamais vu soleil ni lune* (*Mai visti sole e luna*, 1994) est une évocation de la guerre qui vise à dénoncer les meurtriers qui se 'sont refaits une vie' en essayant d'effacer leurs fautes. *La terre est à tous* (*La terra è di tutti*, 1996) porte sur le thème des accrochages entre les populations d'ethnies différentes qui ont lieu dans les pays occidentaux à la suite des fortes vagues d'immigration de l'Asie et de l'Afrique.

Afin de donner un indice supplémentaire qui, au delà du contenu de ses œuvres, pourrait permettre de comprendre la position F. Camon vis-à-vis de son écriture, nous signalons un article paru dans le quotidien *Libération*, en 1985⁶, dans lequel plusieurs écrivains ont répondu à la question « pourquoi écrivez-vous ? ». Dans cet article, F. Camon affirmait considérer l'écriture comme un instrument qui a toujours été dans les mains des gens au pouvoir, et dont il a voulu prendre possession afin de l'utiliser pour venger ceux qui ne la maîtrisaient pas. Désir de vengeance donc, sans doute également exprimé par une autre activité de F. Camon, celle de journaliste ; en effet, cet écrivain collabore régulièrement à plusieurs quotidiens italiens ainsi que, de temps en temps, avec le journal *Le Monde*. Cette activité pourrait rapprocher l'auteur en question de Calvino qui, durant toute sa vie, écrivit dans de nombreux journaux tels que l'*Unità*, le *Corriere della Sera* (cf. les articles rassemblés dans *Collection de sable*) et *La Repubblica* (où parurent pour la première fois les aventures de M. Palomar) et dans de nombreuses revues.

Outre l'expérience de C. Bene et de F. Camon, J.-P. Manganaro commence à traduire, vers la fin des années 1980, pour les éditions du Seuil et s'approche en la

⁶ « Pourquoi écrivez vous ? », dans *Libération*, numéro spécial, éditions de Libération, Paris, 1988, pp.247-248.

même année (1987) de deux écrivains italiens appartenant à des générations très différentes mais dont les écritures peuvent poser, qui plus qui moins, un certain nombre de problèmes au moment de la transposition en une autre langue: Daniele Del Giudice et Carlo Emilio Gadda. Les ouvrages des auteurs en question, publiés en 1987, sont *Atlas Occidental* (*Atlante occidentale*, 1985) et *L'Adalgisa: croquis milanais* (*L'Adalgisa, disegni milanesi*, 1944). *Atlas occidental*, qui témoigne d'une volonté de recherche au niveau de la narration, se déroule dans un laboratoire scientifique de Genève et raconte, par le biais d'une langue essentielle, sèche, l'histoire de la rencontre d'un jeune physicien et d'un écrivain âgé : le physicien explore les particules élémentaires qui composent la matière tandis que l'écrivain se consacre à une recherche qui va au delà de la forme et des choses, vers ce qui a disparu. À propos de cet ouvrage, I. Calvino – qui, en 1983, avait rédigé la présentation du *stade de Wimbledon* – avait écrit qu'il s'agissait d'une manière toute neuve d'approcher les récits.

L'Adalgisa du fameux ingénieur C. E. Gadda, n'est rien d'autre qu'une série de récits qui esquissent, en partant de la société milanaise, un portrait de la classe bourgeoise des années 1940. À travers une écriture incisive, satirique, mélangeant les tons érudits aux expressions populaires, le dialecte au jargon bureaucratique, ainsi qu'aux langages scientifiques et techniques, l'auteur vise à briser les stéréotypes d'un milieu bourgeois submergé par les lieux communs et incapable de prendre conscience du vide qui le caractérise au niveau culturel et spirituel. Les problèmes posés par la transposition des œuvres de C. E. Gadda sont évidents : si l'écrivain peut évoluer à l'intérieur de la gamme des nuances de la langue italienne, en employant tous les langages sectoriels, en créant des néologismes, etc., le traducteur aura une quantité innombrable de problèmes – ou du moins il se posera de nombreuses questions – au moment de la transposition. Relisons le dernier passage de la citation située au début de cette section :

Je me souviens avoir pleuré en voyant le temps qu'il fallait pour traduire une seule page de Gadda.⁷

Et ces problèmes, reviendront sans doute à plusieurs reprises, car J.-P. Manganaro traduira d'autres textes de C.E. Gadda : les récits de *La madone des philosophes* (*La madonna dei filosofi*, 1931), publiés en 1993 par Le Seuil, l'essai critique contre Foscolo, *Le guerrier, l'amazone et l'esprit de la poésie dans les vers immortels de Foscolo* (*Il guerriero, l'amazzone e lo spirito della poesia nel verso*

⁷ L. Destremau, *Entretien avec Jean-Paul Manganaro*, op.cit.

immortale del Foscolo, 1967), qui paraîtra la même année aux éditions Bourgois et les proses journalistiques intitulées *Les merveilles d'Italie* (*Le meraviglie d'Italia*, 1939), publiées par le même éditeur en 1998.

Parmi les ouvrages de D. Del Giudice, le traducteur J.-P. Manganaro transposera également, en 1996 et encore pour les éditions du Seuil, *Quand l'ombre se détache du sol* (*Staccando l'ombra da terra*, 1994), récit qui a obtenu le prix Bagutta en 1994 et dans lequel, l'auteur – qui dans sa vie réelle est également pilote d'avion – raconte des aventures en vol, vécues et transmises en tant que « dimension extrême des probabilités ». ⁸ Le même 'opérateur' traduit et *L'oreille absolue* (*L'orecchio assoluto*, 1997), un récit contenu dans le recueil *Manie* et qui raconte une histoire mystérieuse (Le Seuil, 1998). Les difficultés présentées par les œuvres de Del Giudice sont liées au fait que cet écrivain explore « à la fois les possibilités de la parole et notre rapport visuel et acoustique au monde, jetant des passerelles entre l'univers de la science et le monde de l'art » ⁹.

Pendant ces mêmes années, J.-P. Manganaro continuera sa collaboration avec l'éditeur Gallimard, en traduisant en français pour ce groupe presque tous les ouvrages de Roberto Calasso (écrivain et responsable de la maison d'édition Adelphi). Il commencera en 1987, par *La ruine de Kasch* traduit avec Jean-Baptiste Michel (*La rovina di Kasch*), qui accompagne le lecteur à travers les mystères d'une ancienne légende africaine et à propos duquel I. Calvino observait : « ce livre a deux sujets : l'un c'est Talleyrand ; l'autre c'est tout le reste » ¹⁰. Suivront *Les noces de Cadmos et Harmonie* (*Le nozze di Cadmo e Armonia*, 1988), traduit en 1991, avec Camille Dumoulié, où en plus de quatre cent cinquante pages R. Calasso fait revivre les dieux de l'Olympe et reconstruit les événements qui caractérisèrent la dernière fois où ils s'assirent à la table des hommes pour une fête. Viendront ensuite *Les 49 Degrés* (*I 49 gradini*, 1991), livre traduit en 1995 et composé d'essais et d'articles rédigés par R. Calasso en plus de vingt ans d'activité et enfin *Ka* (*Id.*, 1996) qui, transposé en 2000, est l'une des traductions les plus récentes effectuées par J.-P. Manganaro.

Toujours pour Gallimard, ce 'passeur' transposera les ouvrages de Fleur Jaeggy, femme écrivain suisse écrivant en italien, traductrice à son tour (de Thomas de Quincey et de Marcel Schwob), et dont l'œuvre romanesque « se caractérise par sa tension

⁸ Cf le site <http://www.fucine.com/archivio/fm26/delgiudice-light.htm>

⁹ Citation tirée du site Internet du Salon du livre de Paris, édition 2002, section consacrée à D. Del Giudice.

¹⁰ Idem, section consacrée à R. Calasso.

extrême et son âpre laconisme »¹¹. Parmi ses livres, les seuls disponibles en France seront ceux que traduisit J.-P. Manganaro: *Les années bienheureuses du châtime* (*I beati anni del castigo*, 1989), publié en 1992, qui raconte l'expérience d'un groupe de jeunes filles à l'intérieur d'un pensionnat suisse et *La peur du ciel* (*La paura del ciel*), paru en 1997, un recueil où F. Jaeggy rassemble sept récits rapides et dépouillés empreints de terreur et de violence.

Entre 1987 et 1990, le nom de J.-P. Manganaro sera associé à celui d'autres écrivains italiens très connus : Giovanni Testori, Alberto Cavallari, Fruttero & Lucentini, Gianpaolo Rugarli, Giovanni Macchia. En particulier, J.-P. Manganaro traduira deux pièces théâtrales de G. Testori, *Hérodiade* (*Erodiade*, 1987) et *L'Hamblette* (*L'Ambleto*, 1972) qui seront publiées en France respectivement en 1987 et 1990 ; il transposera, avec Camille Dumoulié, *La fuite de Tolstoï* (*La fuga di Tolstoj*, 1986) de A. Cavallari en 1988, *Le silence de Molière* (*Il silenzio di Molière*) du célèbre critique littéraire et spécialiste de littérature française, G. Macchia, en 1989 ; il fera 'passer' en France, pendant la même année (1989) *La chose en soi* (*La cosa in sé*, 1982) de Fruttero & Lucentini, avec Danielle Dubroca, et il traduira tout seul *La trogue* (*La troga*, 1988) de G. Rugarli. En 1988 J.-P. Manganaro transposera également *La véritable histoire de la bibliothèque d'Alexandrie* (*La vera storia della biblioteca d'Alessandria*) de Luciano Canfora – écrivain à qui il revient ensuite en transposant ses *Histoires d'oligarques* – et *La jeune-fille au turban* de Marta Morazzoni. Pendant les années 1990, J.-P. Manganaro se consacrera à d'autres écrivains, tels que Enzo Moscato (*Rasoirs*, 1992, avec C. Dumoulié) Aurelio Grimaldi (*Les putes*, 1992, avec C. Dumoulié), Gilberto Forti (*A Sarajevo, le 28 juin*, 1993) et Vincenzo Consolo (*Ruine immortelle*, 1996 ; *Le Palmier de Palerme*, 2000).

Mais le nom mis en évidence lorsqu'on parcourt du regard la bibliographie de ce professionnel est celui de Umberto Eco dont Manganaro a transposé *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne* (*La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*), en 1994, pour les éditions du Seuil.

La longue liste des textes transposés par J.-P. Manganaro ne s'achève pas là. Elle inclut, bien évidemment, de nombreux ouvrages d'I. Calvino que nous n'avons pas insérés dans la chronologie ci-dessus, préférant plutôt – compte tenu de leur importance pour notre travail – leur consacrer une section spécifique. Dans les pages qui suivent,

¹¹ Idem, section consacrée à F. Jaeggy.

nous passerons en revue les étapes de la traduction des ouvrages calviniens par ce spécialiste, de la première 'rencontre', aux derniers textes traduits.

2.1.2. Traduire Calvino ? L'épisodique du quotidien

Aussi bien la liste des livres de l'écrivain italien traduits en France que la « Bibliographie des traductions françaises de la littérature italienne » – à laquelle nous avons fait référence ci-dessus – nous indiquent que J.-P. Manganaro a commencé à traduire les textes de I. Calvino en 1985 en transposant *Palomar*. En réalité, la date de parution de cet ouvrage, ainsi que celle de tout texte, ne nous fournit qu'une indication sur la sortie du livre ; elle nous dit quand le livre a paru dans les librairies, mais elle se révèle inutile si l'on veut savoir quand un traducteur a commencé à travailler sur un texte, ou pendant combien de temps il y a travaillé. Si nous nous étions limitée à une observation de ces données, nous n'aurions jamais deviné tout ce que, par contre, nous avons pu découvrir grâce à J.-P. Manganaro lui-même. En effet, c'est le traducteur en personne qui nous a parlé de son activité, lorsqu'en 1999 il nous a accordé un entretien. En cette occasion, nous lui avons demandé des précisions à propos de son activité et, entre autre, nous lui avons demandé quand et comment il avait commencé à traduire les ouvrages calviniens.

Voici ce qu'il a répondu à la première question que nous lui avons posée : « comment avez-vous commencé à traduire Calvino »...

Parce qu'on m'a presque imposé de le traduire, tout simplement. C'est l'épisodique du quotidien. Ensuite, je m'y suis attaché. Au départ, je devais dépanner l'éditeur : F. Wahl m'avait demandé de traduire le dernier texte de Calvino, *Palomar*. À ce moment-là je traduisais Gadda pour le Seuil. Ce qui m'intéressait, c'est qu'il s'agissait d'une œuvre assez belle dans le parcours de Calvino, une œuvre de rupture. J'ai donc commencé par *Palomar* et ensuite j'ai traduit tout ce qui ne l'avait pas encore été. Voilà donc : Ce n'était pas, au départ, un choix délibéré.

J.-P. Manganaro n'a donc pas choisi Calvino. Il a peut-être choisi de travailler sur les œuvres d'autres écrivains, mais la transposition des livres de l'auteur italien auquel nous avons consacré notre recherche lui a été imposée à la même époque où il était en train de traduire *L'Adalgisa* de C.E. Gadda et *l'Atlas Occidental*, ses premiers textes destinés à la maison d'édition Le Seuil (les textes précédents avaient été publiés par les éditions de Gallimard et les éditions de Minuit). Comme nous le lisons dans l'extrait de l'entretien évoqué, c'est pour 'dépanner' F. Wahl qu'il avait accepté cette traduction,

mais également parce que l'ouvrage qu'on lui proposait lui avait plu. À la différence de J. Thibaudeau, ce médiateur ne commence pas son travail sur les textes calviniens à la suite d'une rencontre avec l'auteur : il est choisi par le responsable éditorial qui a sans doute pu apprécier ses transpositions antérieures.

Pourtant, malgré l'intérêt éprouvé envers ce premier travail, tous les ouvrages calviniens n'ont pas intéressé son dernier traducteur officiel qui a cependant continué son travail pour Le Seuil, en transposant tous les textes de l'écrivain italien que la maison d'édition décidait de publier. J.-P. Manganaro n'a pas éprouvé pour le corpus littéraire calvinien les mêmes sentiments qu'il a eus pour d'autres œuvres :

Il y a des auteurs qu'on souhaite beaucoup traduire, et puis d'autres avec qui, pour des tas de raisons, on n'est pas en accord. Je ne peux pas dire que tout ce que j'ai traduit de Calvino m'ait vraiment intéressé. [...]

D'autre part il y a un autre problème important : quelle que soit l'importance ou la valeur du traducteur, un bon traducteur ne peut pas tout traduire. Chacun a des auteurs qu'il *sent* plus ou moins - j'utilise ce verbe plutôt stupide -, avec qui il a une aisance physique, corporelle, une aisance même pas mentale, parce que le mot, la phrase, la parole ce sont autant d'entités physiques qui frappent votre sensibilité, votre perception, la nature enchaînée de vos concepts, etc. Donc, ce n'est pas vrai qu'étant un bon traducteur je pourrais traduire n'importe quel auteur.¹²

Mais nous demeurons convaincue qu'il a quand même dû *sentir* (nous utilisons le verbe qu'il a lui-même utilisé) l'œuvre de Calvino beaucoup plus que celle d'autres écrivains. La preuve de cela réside dans le fait que ce traducteur a refusé de traduire certains textes mais non pas ceux de l'auteur objet de notre recherche : en effet, s'il a accepté de continuer avec la transposition des ouvrages de l'écrivain italien, il n'a jamais traduit d'écrits poétiques. C'est lui qui nous a fait remarquer cela pendant l'entretien de 1998 :

Je n'ai [...] jamais fait de poésie. Je ne dirais pas que cela ne m'intéresse pas, je dirais que je ne suis pas apte à *sentir* un discours poétique. Par contre, ce qu'on appelle 'la prose' m'intéresse beaucoup. Il y a une manière de modeler les choses qui me paraît plus proche de ma sensibilité que d'autres possibilités linguistiques. Je n'aime pas traduire les essais, je n'aime pas traduire certaines propositions parce que cela ne m'intéresse pas. Je n'aime que cette matière qui est romanesque d'emblée, quelle que soit la forme qu'elle prend, mais il faut que ce soit romanesque, au sens le plus large du mot.¹³

Seuls les romans – ou mieux les ouvrages « romanesques d'emblée », pour utiliser ses mêmes mots – paraissent intéresser le traducteur en question. Cela dit, la liste des ouvrages qu'il a transposés en français nous révèle qu'il a également eu à faire à des textes de théâtre, surtout au début de sa carrière, lorsqu'il a traduit deux textes de

¹² Cf. Annexes, p.525.

¹³ *Idem*, p. 527.

Carmelo Bene, *S.A.D.E.* et *Richard III* ou encore lorsqu'il a traduit les pièces de G. Testori (*Hérodiade* et *L'Hamblette*).

Étant donné l'intérêt de ce professionnel envers la prose, cela n'étonnera pas de découvrir que c'est par un recueil de récits que débute son aventure calvinienne.

2.1.3. J.-P. Manganaro et ses transpositions calviniennes

Quand J. P. Manganaro commence à traduire les ouvrages d'I. Calvino, autour de 1983-84, l'écrivain est encore vivant. En effet, cet auteur meurt en septembre 1985 et, au moment de sa disparition le traducteur français qui avait entre-temps déjà rendu son premier travail, était en train de transposer un second texte, le recueil *Collection de sable* :

... j'ai commencé avec *Palomar* ... Calvino meurt en 1985 et à ce moment là j'étais sur la traduction de *Collection de sable*.¹⁴

Palomar (*Palomar*, éd. Einaudi, 1983) et *Collection de sable* (*Collezione di sabbia*, éd. Garzanti, 1984) sont deux ouvrages à la fois différents et semblables. Le premier livre est un recueil de récits assez particuliers ayant pour thème les aventures d'un même personnage, Monsieur Palomar (« qui renvoie aux télescopes de l'observatoire de Mount Palomar, aux États Unis »¹⁵), qui regarde le monde et essaie de le décrire dans sa totalité pour se l'approprier et se sentir ainsi partie intégrante du tout, jusqu'au moment de sa mort. C'est un ouvrage que le traducteur lui même définit dans son livre *Italo Calvino* : « une interprétation des signes à travers les sensations »¹⁶ et dont il nous avait dit, au cours de notre entretien avec lui :

Il y a [...] une unité stylistique dans *Palomar* même s'il y a une diversité sérielle des formulations de la réflexion que l'auteur fait, mais il y a une très grande unité à l'intérieur de ce livre.¹⁷

Le second texte est un recueil d'articles disparates (qui comprend également des chroniques n'ayant pas été insérées dans le recueil précédent) dont nous avons pu décrire le contenu dans la deuxième partie de cette thèse¹⁸. Là, nous avons comparé la transposition du premier texte, l'article « *Collezione di sabbia* », effectuée à dix ans de distance par ce traducteur et par son prédécesseur, J. Thibaudeau. Bien que nous ayons

¹⁴ Cf. Annexes, p. 525.

¹⁵ J.-P. Manganaro, *Italo Calvino. Romancier et conteur*, éd. Seuil, Paris, coll. "Les contemporains", 2000, p.149.

¹⁶ *Idem*, p. 125.

¹⁷ Cf. Annexes, p. 528.

¹⁸ Cf. Partie II, § 1.1.1.

déjà traité de ce recueil d'une manière approfondie, reprenons toutefois, très rapidement, les remarques de l'auteur qui, au sujet de son propre texte, avait écrit qu'il :

... raccoglie [...] pagine di 'cose viste' o che, anche se nate da lettura di libri, hanno come oggetto il visibile o l'atto stesso di vedere (compreso il vedere dell'immaginazione)

[rassemble [...] des pages de 'choses vues' ou qui, bien qu'elles soient nées de la lecture de livres, ont pour objet le visible ou l'acte même de voir (y compris la vision de l'imagination)]¹⁹

La vision, en tant qu'action de voir et de décrire le monde dans ses détails les plus menus demeure donc la caractéristique principale des deux premiers ouvrages transposés par J.-P. Manganaro ; ces ouvrages évoquent la vue de Calvino-Palomar qui scrute la réalité et la raconte à la troisième personne, par le biais d'un personnage fictif mais très autobiographique, ou bien à la première personne, en tant que spectateur-narrateur des événements dont il est témoin.

Le fait d'avoir commencé son travail sur *Palomar* avant la disparition de l'auteur permet au traducteur de lui poser des questions à propos de son texte, mais seulement lorsque cela se révèle nécessaire, voire indispensable :

J'évite d'ennuyer les auteurs avec ce genre de questions. J'ai toujours évité. C'est une morale très stricte. C'est quand même un travail. Pourquoi renchérir sur la cruauté de ce travail en plus en écrivant à l'auteur. Pour moi c'est un triomphe si je n'ai aucune question à poser.²⁰

Les interrogations toutefois surgissent et elles sont souvent engendrées par des problèmes de rythme ou bien les questions de précision lexicale, deux aspects fondamentaux de l'écriture calvinienne sur lesquels nous avons longuement insisté dans les parties précédentes de notre étude consacrées à l'étude traductologique²¹:

Quand je rencontrais Calvino pour les relectures, souvent [...] c'est que mon 'phrasé' pouvait ne pas avoir de rythme, ou c'est parce que j'ai trouvé des mots... et vous trouverez dans *Palomar* un mot qui n'est pas italien. Si quelqu'un arrive et dit : « ce n'est pas le même mot » ... Oui, mais il a été choisi avec l'auteur. C'est moi qui lui ai proposé un mot qui lui a tellement plu qu'il a voulu qu'on mette cela plutôt qu'un autre mot. Cela peut arriver. Et ce n'est pas un échange : c'est un travail ensemble.²²

Au delà de l'aide matérielle que l'auteur donne à son traducteur et de ce « travail ensemble », J.-P. Manganaro aura une série de feed-back l'assurant de la pertinence de sa transposition et de la considération de Calvino. Parmi ces signaux, citons les nombreux

¹⁹ I. Calvino, *Collection de sable*, éd. Seuil, 1986, p. 13.

²⁰ Cf. Annexes, p. 534.

²¹ Pour le lexique, cf. Partie I, § 1.3., § 2.2.1., § 2.3.1. et Partie II, § 1.3.2., § 2.1.3 ; pour le rythme, cf. Partie I § 1.2. et Partie II § 1.2.2. § 2.2.1.

²² Cf. Annexes, p. 534.

appels de l'écrivain, relevons son comportement amical et sa requête de transposer un autre ouvrage sans doute plus complexe que les précédents, un livret d'opéra :

Je crois que Calvino avait beaucoup aimé la traduction de *Palomar*, parce qu'il m'appelait souvent ; il avait un lien amical avec moi, il avait absolument voulu que je traduise son livret d'opéra pour Mozart. C'est un rapport qui s'est instauré de cette manière.²³

À la suite de ces premiers travaux effectués du vivant de l'auteur italien, d'autres transpositions suivront, notamment celle de *La spéculation immobilière*, (*La speculazione edilizia*) publié en Italie en 1963 et enfin paru aux éditions du Seuil en 1987. Ce texte, traduit vingt-quatre ans après sa première publication, est très différent des deux publications qui l'ont précédé. Il s'agit d'un long récit réaliste que l'italien avait « écrit entre 1956 et 1957, une période qui marque un tournant crucial pour les choix personnels de l'auteur [Calvino] puisqu'il quitte le PCI ». ²⁴ Ainsi que le titre l'indique, ce texte autobiographique a pour thème la transformation du paysage de la Riviera de Ponant, où les bois d'oliviers dans lesquels perchait le *Baron* calvinien disparaissent rapidement, sous la poussée des spéculateurs qui n'arrêtent pas de bâtir de nouveaux édifices et des agriculteurs qui, pour leur profit personnel, construisent des serres de plus en plus amples.

D'après le traducteur, qui a eu l'opportunité de réfléchir sur cet ouvrage et de transcrire ses observations dans le livre que nous étudierons par la suite,

La Spéculation immobilière retrace le passage difficile des derniers moments d'une adolescence vers un âge adulte, qui impose une profondeur et une multiplicité de réflexions : le paysage des débuts littéraires, toujours celui de la Riviera de Ponant, défile devant les yeux du protagoniste qui se limite à en parcourir les constantes [...] jusqu'à la scène finale où les derniers rayons du soleil jouent sur les objets d'une pièce, comme dans un regard qui se ferme définitivement sur quelque chose qui fut familier et qui peu à peu devient lointain et étranger.²⁵

Dans ce récit J.-P. Manganaro mettra en évidence l'importance au niveau du « mûrissement du caractère et de la conscience » de l'auteur, « un homme qui se retrouve modifié et bouleversé, au terme d'une expérience dont la portée dépasse la durée objective ». ²⁶ Mais au delà de tout aspect autobiographique, le texte en question a une valeur fondamentale en tant que reflet et image de la société de l'époque :

Représentation lucide d'un grand tournant de la société italienne, bien perçu dans ses lignes générales et particulières, c'est-à-dire dans les heurts entre une conscience individuelle surestimée et une conscience collective de plus en plus bafouée et reléguée au second plan, malgré les projets qui avaient fondé l'héritage

²³ Cf. Annexes, p. 525.

²⁴ J.-P. Manganaro, *Italo Calvino, op.cit.*, p. 95.

²⁵ *Idem.*

²⁶ *Ibid.*

des luttes communes. Très significative à cet égard est la tentative de faire glisser les évidences autobiographiques vers un récit démonstratif à la troisième personne, de telle sorte que la transcription historique évolue vers un ton passionnel au second degré, en arrière plan par rapport aux psychologies qui y interfèrent, évitant ainsi toute prise de position frontale.²⁷

Ce récit réaliste sera suivi d'un recueil posthume, *Sous le soleil jaguar*, (*Sotto il sole giaguaro*) publié en Italie en 1986 et transposé en 1990. Cet ouvrage dont le titre original, *I Cinque sensi*, explique le contenu, aurait dû être composé de cinq récits. Au moment de la mort de l'auteur, les textes rédigés par Calvino entre 1972 et 1984, n'étaient que trois : un sur l'odorat, un sur le goût et un sur l'ouïe. Le premier intitulé « Le Nom, le nez », avait pour but de « donner un nom à une émotion de l'odorat qu'on ne parvient ni à oublier, ni à fixer dans la mémoire avant qu'elle ne pâlisce lentement et ne meure »²⁸. Dans le deuxième texte, « Saveur savoir », « le thème du récit naît d'une liaison sentimentale au cours d'un voyage au Mexique à la découverte des civilisations aztèques et maya, civilisations sacrificielles et anthropophages. La lecture de Calvino opère une véritable remontée anthropologique et archéologique de la fonction du goût ».²⁹ Le troisième texte, ayant pour titre « Un roi à l'écoute », peint un roi-tyran « qui écoute pour contrôler et punir ».³⁰ Mais le personnage principal de ce texte est en fin de compte une voix, la voix du narrateur, qui

parcourt les méandres du palais royal comme s'il revisitait pièce par pièce les labyrinthes d'une oreille ; l'ouïe devient alors un véhicule mental qui permet à l'esprit les déplacements que le corps n'a plus la possibilité d'accomplir. La voix narratrice devient ainsi la conscience mnémonique intérieure qui se superpose à l'ouïe, et qui finit par faire corps avec elle... »³¹

Après avoir travaillé à la transposition de cet ouvrage inachevé sur les sens, J.-P. Manganaro travaillera à un autre recueil posthume dont un texte, « De l'opaque », pourrait à son avis (et nous sommes tout à fait d'accord avec lui) correspondre au récit sur la faculté de la vue qui manque dans *I Cinque sensi*. Le livre en question est *La Route de San Giovanni* (*La strada di San Giovanni*) paru en Italie en 1990 et en France en 1991. Étant donné que ce recueil a été amplement analysé dans la première partie de cette thèse, passons tout de suite à l'œuvre qui lui succède chronologiquement, *Pourquoi lire les classiques* (*Perché leggere i classici*). Transposé en français en 1993, deux ans après sa publication italienne (1991), il s'agit d'un ensemble de textes critiques, réunis par la veuve de l'écrivain. Ainsi qu'elle l'explique dans la brève préface qui ouvre le recueil,

²⁷ J.-P. Manganaro, *Italo Calvino, op.cit.*, p. 96.

²⁸ *Idem*, p.143.

²⁹ *Ibid.*, p. 144.

³⁰ *Ibid.*, p. 145.

³¹ *Ibid.*

les « classiques » cités dans le titre sont en réalité les auteurs que Calvino appréciait, ses préférés, et qui ont eu une certaine importance dans sa formation d'écrivain et dans sa vie³². Et comme l'on s'y attendrait facilement, le recueil inclut un texte intitulé « La struttura dell'*Orlando* » (où cet '*Orlando*' est clairement celui de l'Arioste), un autre sur *Robinson Crusoe*, un autre encore sur *Candide* dont le titre (« *Candide* o la velocità ») pourrait – à la lumière des *Leçons Américaines* – être considéré comme l'un des manifestes de la poétique calvinienne. Quant aux noms des auteurs objets des articles, s'ils ne dévoilent rien de nouveau, ils ont le mérite de confirmer un certain nombre de théories, d'hypothèses, de suppositions. Dans cette liste, citons les Français Diderot, Balzac, Flaubert, Stendhal, Ponge, Queneau, les Anglais Dickens, James, Stevenson, Conrad, l'Américain Hemingway et les Italiens Montale, Gadda, Pavese.

Le livre suivant, *La Grande Bonace des Antilles (Prima che tu dica pronto)* consiste en une série de textes épars, édités et inédits, écrits par Calvino entre 1943 et 1984. Parmi ceux-ci figurent un certain nombre de « raccontini »³³, des récits brefs, et des apologues que l'auteur avait écrits en sa jeunesse (section « Apologues et récits 1943-1958 ») ainsi que des récits et des dialogues publiés dans des périodiques ou des journaux jusqu'à sa mort (section « Récits et dialogues 1968-1984 »). Le recueil, publié en 1993 chez Mondadori, fut transposé en français l'année suivante. À propos des apologues, l'écrivain avait écrit dans sa jeunesse :

L'apologue naît dans les périodes d'oppression. Quand l'homme ne peut donner une forme claire à sa pensée, il l'exprime au moyen des fables. Ces *raccontini* correspondent à une série d'expériences politiques et sociales faites par un jeune homme au moment de l'agonie du fascisme.³⁴

Comme sa femme, Chichita, l'ajoute, même si l'auteur affirmait qu'il aurait cessé d'écrire des apologues à la fin de la guerre et du fascisme, « en dépit de sa réflexion de jeunesse, Calvino a continué à écrire des apologues de nombreuses années après ».³⁵

Le dernier ouvrage calvinien transposé par le professionnel à qui est consacré ce chapitre est *Ermite à Paris (Eremita a Parigi)*. Publié en Italie en 1995 et paru en France, aux éditions du Seuil en 2000, ce livre contient une série d'écrits autobiographiques épars rédigés par Calvino tout au long de sa carrière d'écrivain et de journaliste. Parmi les textes qui le composent, les pages du « Diario americano » rédigées en 1959-1960, pendant le voyage de l'écrivain aux États Unis et auxquelles

³² E. Calvino, « Presentazione », in I. Calvino, *Perché leggere i classici*, éd. Mondadori, 1991, p.7.

³³ E. Calvino, « Prologue », in I. Calvino, *La Grande Bonace des Antilles*, trad. J.-P. Manganaro, éd. Seuil, p.8

³⁴ *Idem*.

³⁵ *Ibid*, p.9.

Claude Ollier faisait référence dans sa *Page arrachée*, mais aussi celles, appartenant au texte éponyme, qui se réfèrent aux « Années parisiennes ». Mis à part ces discours sur les villes de l'écrivain italien (y compris Turin, qui ouvre le recueil), les pages de ce livre contiennent également des réflexions politiques (« Autobiografia politica giovanile », « Sono stato stalinista anch'io ? », « I ritratti del Duce ») et de précieuses méditations sur sa poétique et sa vie (cf. l'interview avec Maria Corti d'une part, celle avec Carlo Bo d'autre part, qui se termine sur des questions liées à la politique, ou celle avec Daniele Del Giudice).

Ce panorama des œuvres traduites par J.-P. Manganaro, nous permet de comprendre qu'il a pu, ou peut-être dû, se mesurer à des écrits abordant des thématiques bien différentes. Il a traduit des ouvrages calviniens liés au « domaine des sensations »³⁶, notamment les recueils de *Palomar* et *Sous le soleil jaguar* et l'essai *De l'opaque*. Il a également travaillé à des chroniques, articles et récits plus ou moins descriptifs, comme les textes de *Collection de sable* ou les récits et apologues de *La Grande Bonace des Antilles*, mais aussi à des écrits de critique littéraire tels que ceux qui ont été rassemblés sous le titre de *Pourquoi lire les classiques*. Et enfin, il a transposé un long récit réaliste en partie autobiographique, *La Spéculation immobilière*, ainsi que des textes de longueur variable plus proprement autobiographiques, comme ceux de *La Route de San Giovanni* ou bien d'*Ermite à Paris*.

Toutes ces variations au niveau des sujets abordés impliquent – nous croyons en avoir témoigné dans la première et deuxième partie – un travail énorme sur la langue. Mais elles demandent également au traducteur de se documenter sur l'auteur qu'il transpose afin qu'il puisse être en syntonie avec lui et en saisir le sérieux, l'humour, l'ironie. Parfois, de ce travail de recherche, de documentation et de lecture auquel tous ces intermédiaires sont soumis naît un intérêt supplémentaire, sinon une passion, au moins une certaine affection, qui pousse ces professionnels à se consacrer à 'leurs' écrivains en se faisant médiateurs.

Ainsi, au delà de son activité de traducteur, J.-P. Manganaro s'est également consacré à l'écriture critique, et par conséquent à la médiation, notamment des auteurs qu'il a traduits et sur lesquels il a fait ses recherches. Parmi les ouvrages qu'il a écrits, figurent donc des textes sur Gadda (l'écrivain pour qui il a une passion) et des travaux sur l'œuvre d'I. Calvino (l'auteur qu'il a particulièrement est affectionné). Au sujet de ce dernier, il a écrit deux articles parus dans le courant des années 1990 dans des

³⁶ J.-P. Manganaro, *op.cit*, p. 142.

revues littéraires prestigieuses, et un livre publié aux éditions du Seuil en 2000. Nous les aborderons dans les deux sections qui suivent.

2.2. LA MEDIATION CALVINIENNE PAR LES ARTICLES

Les deux revues qui ont consacré un de leurs numéros à l'auteur contemporain et dans lesquelles J.-P. Manganaro est intervenu sont notamment le *Magazine littéraire* et *Europe*, qui ont traité de Calvino respectivement en 1990 et en 1997, soit cinq et douze ans après sa disparition.

C'est sans doute pour sa profonde préparation en matière de littérature italienne, mais surtout pour sa connaissance de l'œuvre de Calvino, que son traducteur a été interpellé lorsque des revues françaises ont voulu rendre hommage au plus français des écrivains italiens. Et les observations de ce médiateur ne font qu'attester de la valeur de ce professionnel qui a su comprendre l'auteur qu'il a traduit et son œuvre, mais qui a en même temps été capable de saisir l'homme qui se cachait derrière tous les livres.

2.2.1 Le numéro spécial du Magazine littéraire³⁷

Au mois de février 1990, cinq ans après la disparition de l'un des auteurs italiens les plus appréciés par le lectorat français, le *Magazine littéraire* fait paraître un dossier intitulé « Italo Calvino ». Parmi les écrivains et critiques participant à cet hommage posthume, des italiens et des français : Maria Corti, Giuseppe Bonaviri, Franco Lucentini, Daniele Del Giudice, Giorgio Manganelli, Mario Fusco, Philippe Daros, Marcel Benabou, Pietro Citati, Ferdinando Camon et J.-P. Manganaro. Ce dernier, en particulier, qui vient de traduire *Sous le soleil jaguar* et qui est à l'époque à sa quatrième transposition calvinienne, s'occupe de la présentation du dossier en question, de la rédaction des repères bio-bibliographiques, ainsi que d'un article ayant pour titre « Les signes et les rêves ».

³⁷ Dossier « Italo Calvino », *Le magazine littéraire*, n° 274, février 1990, pp.16-51

2.2.1.1. Entre biographie et critique : présentation et repères

Dans sa présentation³⁸, le médiateur calvinien objet de nos recherches amène d'abord le lecteur francophone à réfléchir sur la « signification spécifique » du nom et du prénom de l'écrivain. Il explique que le premier, Italo, met en évidence le caractère national de l'auteur et l'autre, Calvino (homonyme italien du nom du réformateur qui créa le protestantisme en France), illustre son aspect révolutionnaire. Mais l'écrivain Calvino est surtout, à son avis, un « regard », une « intelligence curieuse et malicieuse », un « vicomte pourfendu » partagé entre la littérature et la science, à la recherche de « nouveaux territoires ». D'autres caractéristiques de l'écrivain sont mises en évidence dans cette introduction brève mais intense. Parmi celles-ci, son extrême éclectisme qui l'amenait à s'intéresser à tous les arts et à suivre les « débats intellectuels » les plus importants de son époque, ainsi que son amour du prochain, qui lui inspirait uniquement des critiques constructives. Comme J.-P. Manganaro le souligne, il s'agissait de quelqu'un qui – à la différence de certains qui avaient dû maintenir leurs professions d'ingénieurs ou de médecins (Gadda, Levi, et ainsi de suite) – avait pu transformer sa passion, son plaisir en son métier, redécouvrant ainsi l'« *otium* fécond de 'penser' ».

Le traducteur tisse enfin un dernier parallèle – non plus par opposition, comme ci-dessus, mais par ressemblance – entre l'auteur italien et les philosophes grecs. Selon lui, Calvino a su dessiner « une parole nouvelle », proche de celle des dialogues de Platon ; il a su unir le tragique à l'humour et à la dérision, en se révélant digne de siéger « le doigt levé vers le ciel et le regard pointé vers le sol », à l'école d'Athènes.

En ce qui concerne ensuite la chronologie³⁹, nous remarquerons qu'elle parcourt d'une manière très fidèle toutes les étapes essentielles de la vie de l'auteur italien, en ajoutant parfois quelques détails inconnus qui constituent une agréable surprise. Tous ses voyages y sont : de ses déplacements d'enfant et d'adolescent de Cuba à Sanremo et ensuite à Turin à son expérience de maquisard dans les Alpes maritimes, de son voyage aux États Unis à son séjour parisien, de son retour à Rome jusqu'à sa mort à Sienne. Il en est de même pour son activité d'écrivain. Toutes les œuvres de Calvino sont citées, des textes néoréalistes (*Sentier, Corbeau*) à ses ouvrages posthumes (*Sous le soleil jaguar, Leçons américaines*), en passant par les romans fantastiques (*Vicomte, Baron, Chevalier*), les œuvres qui marquent la fin de la saison néoréaliste (*Spéculation, Scrutateur*), celles de

³⁸ J.-P. Manganaro, « Présentation », *op. cit.*, p.16 (ainsi que toutes les citations entre guillemets).

³⁹ J.-P. Manganaro, « Repères biographiques », *op. cit.*, p.19 (ainsi que toutes les citations entre guillemets).

la « nouvelle phase » 'cosmicomique' (*Cosmicomics*, *Temps zéro*), les expérimentations des mécanismes de la narration (*Château*, *Villes*, *Si par une nuit...*), les essais (*La Machine littérature*) et l'autobiographie de *Palomar*.

Étant donné l'importance qu'elle a eue dans la vie de Calvino, le médiateur cite également la collaboration à l'*Unità*. Il signale qu'au début l'auteur se limitait à envoyer quelques uns de ses récits au quotidien communiste, qu'il devint ensuite rédacteur de la page culturelle et qu'il abandonna ce poste en 1956, lorsqu'il se mit à écrire pour d'autres journaux et revues. Parmi les autres 'milieux qui eurent une valeur essentielle au niveau de la formation de l'écrivain, le médiateur signale la fréquentation du groupe de *Tel Quel* et de l'*Oulipo*, qui caractérisèrent la période parisienne (des années 1960 à 1980) de celui que nous définirions finalement comme l'un des liguriens les plus cosmopolites.

À la Suite de ces deux belles pages permettant au lecteur français d'encadrer l'œuvre de Calvino, en saisissant son évolution et ses rapports avec la France, J.-P. Manganaro signera une remarquable recherche contenue dans la même revue, dans laquelle il établit une comparaison renvoyant à l'opposition terre/ciel dont il avait été question dans la présentation du « Dossier Calvino ».

2.2.1.2. La critique : « Les signes et les rêves »⁴⁰

Comme ce titre aux échos renvoyant à la poétique de G. Durand le laisse supposer, l'intérêt de l'article que le traducteur et médiateur calvinien rédige pour le *Magazine littéraire* réside en premier lieu dans la problématique qu'il introduit, à savoir la comparaison entre les derniers ouvrages de l'auteur italien et le monde onirique.

D'après ce que le chercheur postule au début de son étude, ces textes auraient une « structure alvéolaire et fragmentaire, à l'image même des rêves »⁴¹. Or, pour éclaircir la signification de cette « structure alvéolaire », nous avons eu recours au dictionnaire *Le Robert* qui explique qu'il s'agirait de la structure « d'une roche qui présente de petits creux, des alvéoles »⁴². Et les « alvéoles » sont à leur tour, d'une part les cellules des abeilles et d'autre part les cavités où sont implantées les racines des dents. Donc, pour revenir à notre sujet, de la même façon que les images oniriques, les recueils et romans du dernier Calvino seraient caractérisés par une structure qui présente des vides. Essayons maintenant de 'reparcourir' la progression du raisonnement du critique.

⁴⁰ J.-P. Manganaro, « Les signes et les rêves », *op. cit.*, pp.47-48.

⁴¹ *Idem*, p.47.

⁴² Dictionnaire *Le Robert*, voix « alvéolaire ».

J.-P. Manganaro part du principe que Calvino abandonne progressivement la forme du roman. Son « effort singulier pour s'inscrire dans une révision du réalisme »⁴³ commence à s'estomper vers la fin des années 1950. Pendant ce temps, nonobstant l'emploi de la structure romanesque, ses contenus se dirigent vers une « dimension fantastique ». Autre caractéristique de ces romans, l'humour est par ailleurs destiné à mettre en cause la structure employée jusque là. De fait, celui-ci se manifeste « par le biais d'effacements successifs, de relativisations, plutôt que d'écriture en relief ».⁴⁴ Cet allègement amène l'auteur à « préférer la précipitation chimique des nouvelles qui cristallisent un point de nécessité ».⁴⁵

Au delà de la forme, cet effet d'humour, de relativisation, serait obtenu par la création d'espaces fictifs remplaçant tout repère géographique réel. Ainsi, dans un recueil tel que *Palomar* – que le critique considère comme le point culminant du parcours calvinien – les lieux se multiplient et « le personnage évolue entraîné par la nécessité constante de changer de décor, de point de vue ».⁴⁶ Cette multiplicité de lieux correspond à une multiplicité de signes que Palomar lit dans leurs réseaux et dans leurs renvois⁴⁷. Mais ces signes étant à décrypter, leur interprétation entraînera des possibilités, soit, affirme le traducteur, des rêves. Et c'est justement ce passage, cette dichotomie entre le savoir et le rêve que Calvino met en évidence dans ses derniers ouvrages, notamment dans *Les villes invisibles*, qui sont « le fruit d'une imagination à l'œuvre » qui n'en décrit pas la vie mais « l'enchantement invisible ».⁴⁸ À cette structure « alvéolaire » où alternent les 'pleins' du savoir avec les 'vides' de l'invisible, de l'inconnu, n'échappent pas non plus les textes de *Collection de sable* ou ceux de *Sous le soleil jaguar*. Cette alternance est enfin, comme J.-P. Manganaro l'affirme, « un parcours nécessaire de notre connaissance d'hommes ».⁴⁹ Or, nonobstant le tragique de cette condition déchirée, le critique observe que Calvino réussit à dépsychologiser ses personnages et les événements. Et ce n'est que grâce à cette posture ironique, que nous pourrions rapprocher de l'ironie socratique, car elle détruit toute fausse certitude pour

⁴³ J.-P. Manganaro, « Les signes et les rêves », *op. cit.*, p.47.

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Jusque là, l'évolution du raisonnement du critique paraît assez claire, mais à ce point son développement devient obscur.

⁴⁸ J.-P. Manganaro, « Les signes et les rêves », *op. cit.*, p.48.

⁴⁹ *Idem.*

pouvoir parvenir au véritable savoir, que l'écrivain italien nous amène à « sourire de nous-mêmes et de nos destins croisés ». ⁵⁰

Une petite remarque, ou mieux une comparaison, s'impose avant de passer outre : évidemment, cet article et les 'radios' thibalduciennes visent des publics différents. Si les émissions radiodiffusées présentées dans le premier chapitre étaient très accessibles à la fois du point de vue des contenus, des raisonnements et de la langue des intervenants et pouvaient donc intéresser même ceux qui n'étaient pas des lecteurs calviniens, la recherche que nous venons de parcourir nous paraît s'adresser à un public plus restreint, composé par des lecteurs connaissant l'œuvre de l'auteur italien et les directions dans lesquelles elle s'est développée.

2.2.2 « Le regard du conte » (Revue Europe) ⁵¹

Le deuxième article que J.-P. Manganaro écrit au sujet de Calvino et de ses œuvres paraît en 1997, à l'intérieur d'un numéro spécial que la revue *Europe* consacre à l'auteur ligurien. Encore une fois, le nom de ce médiateur côtoie celui d'autres personnalités : écrivains, journalistes, universitaires. En parcourant la liste de ces noms illustres, nous serons étonnés d'apercevoir la présence de Salman Rushdie, qui, dans un texte de deux pages, raconte sa première rencontre avec Calvino. Parmi les autres, relevons la présence de Gianni Celati, celle de Mario Fusco, Philippe Daros, Daniele Del Giudice, Giorgio Manganelli et Pietro Citati (présents aussi dans le dossier du *Magazine littéraire*), celle de Jacques Jouet (qui avait participé aux émissions de J.Thibaudeau enregistrées deux ans auparavant), celle des critiques italiens Alberto Asor Rosa, Mario Lavagetto, Marco Belpoliti ainsi que celle de Mario Barenghi et Claudio Milanini, responsables des œuvres complètes de Calvino pour les éditions Mondadori.

En revenant ensuite au traducteur objet de notre étude, nous observerons que sa recherche examine une série d'extraits du récit néoréaliste *Le corbeau vient le dernier*. Or, avant de passer au texte, commençons, encore une fois, par observer le titre de l'article. Dans ce cas, ce qui frappe est l'association du nom 'regard' à un sujet inanimé (le 'conte'), alors que celui-ci est d'habitude associé à un sujet animé (par exemple, pour demeurer dans le même champ lexical, le 'conteur'). Cette formulation est d'autant

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ J.-P. Manganaro, « Le regard du conte », *Revue Europe*, 75, n°815, «Italo Calvino», mars 1997, pp.101-107.

plus remarquable qu'elle produit une ambiguïté : est-ce du regard de l'auteur dans le conte que le critique va traiter ? Ou va-t-il aborder le sujet du regard que le conte porte sur la réalité extérieure ? Les interrogations engendrées par ce titre étant nombreuses, il ne nous reste qu'à passer au texte pour en décrypter la signification.

Le présupposé à partir duquel se développe la réflexion du critique est qu'à la base de la poétique de Calvino il existe une « image fondatrice »⁵² (voici donc l'explication du 'regard') et cette image correspond à la « pullulation de la masse »⁵³. Les caractéristiques qui font que cette image est « fondatrice » sont multiples. Tout d'abord, elle est « primordiale »⁵⁴, soit – ainsi que Calvino a pu l'expliquer dans de nombreuses occasions⁵⁵ – elle précède tout récit. Deuxièmement, elle « structure une image affective, phénoménologique et rationnelle du monde »⁵⁶, c'est-à-dire qu'elle est en même temps la représentation rationnelle de la réalité et son appréhension, sa perception subjective. Mais elle est en même temps « point de départ et mise en discussion du réel »⁵⁷. Image 'ironique', au sens où nous avons employé ce terme dans la section précédente, elle met en cause la réalité et se pose comme point de départ de toute spéculation théorique. Son évolution est, à ce point évidente : elle « se transforme en idée », mais en une « idée pessimiste », parce que – ainsi que le médiateur le remarquait dans l'article précédent – la réalité est multiple et en devenir.

Ce qui permet de fixer ce devenir, « ces avancées de la connaissance », ce sont les énumérations et les séries qui reviennent incessamment dans les œuvres de Calvino, notamment dans le *Corbeau*, dont le traducteur cite un extrait. Ici, le devenir du réel est transmis par ce « mouvement de pullulation » d'abord de l'eau ('friselis', 'frétillement') et ensuite de l'air (où se trace la trajectoire du fusil), autre élément « insaisissable » par les mots que l'auteur tente « de fixer par la parole »⁵⁸. Et ce fusil ferait songer au télescope de Palomar, parce que ce qui compte n'est pas l'objet en soi mais sa portée métaphorique. Ainsi, l'arme est importante pour sa trajectoire, pour le regard sur les choses et pour le regard qu'à travers elle, le « gosse » représenté par l'auteur porte sur le monde. Mais le sien est un regard de jeu. L'extrait suivant en témoigne : « la scène initiale, qui était celle d'un espace de la connaissance s'est transformée en scène de

⁵² *Idem*, p. 101.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Cf. notamment l'entretien avec Paul Fournel où Calvino parle de la création de Palomar et de la priorité de toute image : P. Fournel, « Italo Calvino : cahiers d'exercice », *Le Magazine littéraire*, n.220, juin 1985, pp. 84-89.

⁵⁶ J.-P. Manganaro, « Le regard du conte », *op.cit.*, p.101.

⁵⁷ *Idem*.

⁵⁸ *Ibid.*, p.104.

jeu »⁵⁹, en une « table de jeu », où l'enfant tire sur les animaux : sur les poissons, sur l'aigle, sur l'uniforme du soldat, mais pas sur le corbeau. Comme l'observe C. Benussi, citée par J.-P. Manganaro, « le corbeau, symbole anthropologique de mort, significativement n'est pas visé ni abattu »⁶⁰ par l'enfant. Cela signifierait finir de jouer. Pour cette raison, au lieu d'achever son jeu, l'enfant tire sur l'aigle dessiné sur l'uniforme de l'homme.

Dans le récit observé, où « les signes élémentaires du vivre et du mourir se sont confondus »⁶¹, Calvino paraît décrire le destin de l'humanité qui ne peut pas abattre la mort. Toutefois, conclut le médiateur « rien ne vient atténuer l'antagonisme entre l'appréhension rationnelle du diviser, compter évaluer [...] et les données non prises en compte [...] qui constituent une trajectoire, une visée, un destin – toutes les 'possibilités' d'une victoire possible »⁶²

La valeur de cet article est telle que le critique l'insérera dans le beau livre qu'il consacrera à Calvino et à son œuvre trois ans plus tard.

2.3. L'ŒUVRE DE L'ÉCRIVAIN : ITALO CALVINO. ROMANCIER ET CONTEUR

En 2000, quinze ans après la disparition de Calvino, les éditions du Seuil rendent hommage à l'écrivain italien en publiant un long essai entièrement consacré à son œuvre : *Italo Calvino. Romancier et conteur*⁶³. L'auteur de cet ouvrage étant le traducteur objet de nos recherches, il nous paraît essentiel de lui consacrer toute notre attention. Avant d'entrer dans le vif du sujet par l'analyse des contenus de cette étude, abordons un premier aspect ayant retenu notre attention : sa structure.

Si le dispositif textuel de cet essai nous semble mériter d'être pris en compte c'est parce qu'il sort du cadre conventionnel des études universitaires divisées en chapitres, sous-chapitres, et ainsi de suite. À la différence de la majorité, sinon de la totalité, des ouvrages consacrés à Calvino que nous avons pu consulter, le texte en question se

⁵⁹ J.-P. Manganaro, « Le regard du conte », *op. cit.*, p.106.

⁶⁰ *Idem.*, p.107.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

⁶³ J.-P. Manganaro, *Italo Calvino. Romancier et conteur*, éd. Seuil, Paris, 2000.

développe en respectant la progression chronologique de la vie de l'auteur, sans être divisé en parties ou chapitres. Ainsi, le fil ininterrompu de l'écriture paraît vouloir reproduire la continuité de la vie de l'auteur, dans sa compénétration avec l'œuvre, de sa naissance à sa mort. Un agencement structurel qui semble relever d'un choix stylistique bien précis ayant pour but de rendre la lecture de l'œuvre plus plaisante et aisée et, par conséquent, abordable par tout public. Par ailleurs, le style de J.-P. Manganaro est ici beaucoup plus linéaire et simple que dans son premier article sur Calvino : son écriture devient limpide, désinvolte, naturelle. Le caractère non académique de cet essai est également attesté par la présence d'un certain nombre de belles photos de l'auteur, par des « Repères biographiques » très succincts et facilement accessibles, de même que par une bibliographie simple, schématique, rédigée pour tout lecteur souhaitant s'approcher des principales monographies consacrées à l'écrivain italien.

Passant ensuite au contenu, nous pensons pouvoir diviser cet ouvrage en trois grandes parties 'virtuelles' dont la première s'étalerait de la naissance de Calvino à ses débuts néoréalistes, la deuxième prendrait en compte la vie et l'œuvre de l'écrivain dans les années 1950 et la troisième se concentrerait sur la production calvinienne depuis *Marcovaldo*, c'est-à-dire à partir de l'introduction du procédé de la série.

2.3.1 Les débuts de Calvino, romancier et conteur réaliste

La partie initiale de l'étude que J.-P. Manganaro consacre à I. Calvino a pour objet les premières années de la vie privée et artistique, de celui-ci. Ainsi, tout en partant du portrait des parents de l'auteur, retracé à partir de quelques passages de *La Route de San Giovanni* et de *La Spéculation immobilière*, le biographe passe rapidement à la description de sa formation de jeune homme et d'écrivain qui, elle, n'est contenue que partiellement dans les œuvres. En effet, les événements qui ont contribué à fonder l'imaginaire et la veine littéraire de Calvino – ses expériences, ses lectures et ses amitiés – sont, d'après le médiateur, difficilement saisissables dans les ouvrages de l'auteur qui préférerait au contraire s'effacer derrière son œuvre. Dans les récits qui se prêteraient à une lecture orientée en une direction autobiographique, la dimension plus personnelle de la vie de l'auteur finit par passer au second plan. L'écrivain lui-même le souhaitait fortement. Pour le ligurien, l'écriture était un métier qui nécessitait d'un

« investissement intellectuel et moral » et qui supposait un « engagement radical »⁶⁴, raison pour laquelle il devait traiter de problèmes et thématiques autres que sa propre vie. Par ailleurs, chaque fois qu'on lui demandait sa biographie personnelle, il refusait de répondre ou bien il redisait « les mêmes choses avec d'autres mots »⁶⁵.

Toutefois, certains aspects de l'enfance, de l'adolescence et ensuite de la jeunesse de n'importe quel auteur ne sont-ils pas essentiels pour comprendre son œuvre et ses développements ? Ainsi, J.-P. Manganaro souligne l'importance de « l'aura morale et idéologique » de la famille Calvino qui donne à l'enfant une « éducation sévère, laïque, plutôt scientifique ».⁶⁶ Et la rigueur des parents de l'écrivain est démontrée par le fait que, comme il ne sont pas religieux, le futur écrivain est « dispensé des cours de religion, pratiquement obligatoires, au moment où il entre au *ginnasio-liceo* en 1934 ».⁶⁷ Toutefois, bien qu'ils soient antifascistes, ils ne s'imposent pas pour que leur enfant ne devienne pas Balilla. Un choix qui est défini comme « facile »⁶⁸ par le critique mais qui a du être pénible pour une famille aussi solide.

Parmi les autres étapes de la vie de l'auteur reparcourues par son médiateur, relevons celle que le critique définit comme « l'apprentissage » et qui correspond à la période des lectures (R. Kipling, R.L. Stevenson, J. Conrad, C. Collodi, I. Nievo, F. Kafka, E. Montale, l'Arioste), du cinéma, de l'amitié de I. Calvino avec Eugenio Scalfari. Ce dernier aura notamment pour fonction de développer chez le futur écrivain « les prémices d'intérêts culturels et politiques plus précis »⁶⁹ Comme l'extrait d'une de ses lettres en témoigne, à travers ses discussions avec E. Scalfari, il lit Montale, Vittorini, Pisacane et commence à s'intéresser aux lectures antifascistes.

La même époque est également celle des études universitaires (en 1942 le jeune ligurien s'inscrit à la faculté d'agronomie de Turin, puis s'inscrit à Florence) subitement interrompues par l'engagement dans les brigades des partisans dans les Alpes maritimes. Ici, le traducteur met en lumière une caractéristique de la vie de l'auteur qui devra marquer toute sa vie, ainsi que son œuvre :

Les alternances qui ont jusque là embarrassé sa vie, ces ensembles de structures duales, parfois oppositionnelles, où l'on devine une friction plus ou moins accentuée avec le système parental, prennent une tournure définitive dès lors que la possibilité de

⁶⁴ *Idem*, p.11 (ainsi que la citation non numérotée qui précède).

⁶⁵ *Ibid.*, p.11.

⁶⁶ *Ibid.*, p.16 (ainsi que la citation non numérotée qui précède).

⁶⁷ *Ibid.*, p.17.

⁶⁸ *Ibid.*, p.18.

⁶⁹ *Ibid.*, p.26.

l'action – action dans l'histoire en commun avec les autres, action plus personnelle dans l'écriture – se dessine et se déploie comme une certitude incontournable.⁷⁰

Et les « alternances » dont parle J.-P. Manganaro se déclinent d'une part dans l'activité de maquisard, et d'autre part dans l'écriture des premiers apologues (recueillis dans le volume posthume *Prima che tu dica « Pronto »*), sans exclure la profession de journaliste, l'inscription à la faculté de lettres de Turin (1946).

L'un des autres moments fondamentaux de la vie de l'auteur italien soulignés par son traducteur correspond à sa rencontre avec C. Pavese (1945). Ce dernier aura une fonction essentielle dans la vie d'I. Calvino : avec N. Ginzburg et Ferrata, il l'incitera à rédiger son premier roman, *Le Sentier des nids d'araignée*, qu'il écrira – ainsi dit-il – en vingt jours. Au sujet de cet ouvrage, le biographe précise qu'il

...révèle les clés constantes de la composition chez Calvino. S'il est vrai que d'un texte à l'autre, ou plutôt ensemble – souvent chronologique – à l'autre, il a pu faire varier quelques composantes de l'inspiration et du style, on peut aussi remarquer que cette structure de mélodie-monodie homérique pour raconter une petite épopée dont le protagoniste es un enfant est une constante dans le temps récitatif plus que narratif de l'auteur.⁷¹

Ces tendances seraient attestées par une série de traits stylistiques, notamment par des « cadences rythmiques répétées » et par une « adhésion [...] à une structure liée plus aux modes de la poésie qu'au mode narratif classique ». Autre aspect à ne pas négliger : dans le *Sentier* « l'action ne progresse en rien ». ⁷² Par le biais d'une technique narrative que le critique compare à celle de *Paisà* de Rossellini ou à *La Storia* d'E. Morante, le jeune écrivain paraît fondre les aventures de Tom Sawyer à celles d'Oliver Twist en y ajoutant l'expérience de la Résistance et inventant ainsi son modèle de héros, un personnage fait d'hilarité et d'humour qui caractérisera toute l'œuvre calvinienne jusqu'à *Palomar*. Ce texte révèle par ailleurs une autre constante de l'écriture d'I. Calvino, l'importance du regard :

La globalité qu s'exprime encore une fois ici n'est pas l'expression d'une unité totalisante ; elle ne peut être saisie que par le *regard* que l'on jette à ce toute qui est fait de myriades de riens, de choses minuscules et fugaces. Regard de près, regard de loin, analyse et synthèse, jeu démontrant qu'il n'y a pas à choisir entre esprit analytique et esprit synthétique pour une solution dialectique, car ces deux voies amène au même résultat cognitif et expressif.⁷³

Quant aux contenus, J.-P. Manganaro ajoute que cet écrit calvinien s'écarte de tout schéma préexistant. Il est à la fois loin du « monde hautement poétique de Pavese, monde fatal mélancoliquement étouffé dans les plis d'un psychologisme qui essaie de

⁷⁰ *Ibid*, p.29.

⁷¹ J.-P. Manganaro, *Italo Calvino. Romancier et conteur*, op.cit., p.46.

⁷² *Idem*, p.47 (ainsi que les citations non numérotées qui précèdent).

⁷³ *Ibid*, p.44.

dénouer vainement les cercles du destin » et éloigné du monde de Vittorini « fait de questions sans réponses, enfermé dans une écriture mystérieuse et apologétique ». D'après le critique, Calvino ne s'adapte pas non plus aux canons manzoniens, dont *Les Fiancés* représentent la référence en matière d'écriture romanesque. Sa production est d'une part le résultat d'un « travail de *mimésis* » et d'autre part une « transformation des modèles filtrés par l'expérience de la vie et l'expérience intellectuelle »⁷⁴.

Après avoir présenté la première publication calvinienne, le biographe illustre le fait que dans les mêmes années, l'écrivain ligurien participe activement à la rédaction du quotidien du parti communiste *L'Unità* et à *Rinascita* (son supplément hebdomadaire) et qu'il est en même temps responsable du service de presse de la maison d'édition Einaudi. Cette dernière activité lui permettra de rencontrer de nombreuses personnalités du panorama littéraire de l'époque ainsi que des historiens et des philosophes qui auront un poids notable dans sa formation d'homme, mais surtout dans la genèse des idées de l'écrivain.

En conclusion de cette première partie virtuelle, les lecteurs français découvrent qu'à la suite du *Sentier*, le collaborateur d'Einaudi fera paraître chez le même éditeur ses premiers *racconti*, un ensemble de contes et récits rassemblés dans le volume intitulé *Le Corbeau vient le dernier*. La deuxième publication calvinienne marque le passage de l'écrivain au conte qu'il choisira comme la base de la plupart de ses ouvrages. Cette démarche atteste de son adhésion à la « grande tradition italienne qui est celle de la nouvelle » :

De toute évidence, Calvino aime raconter des histoires, il s'investit entièrement dans cette forme de la fable ; on peut dire qu'il n'a jamais arrêté d'écrire des fables ou jamais arrêté de dire sur un ton fabuleux, de fabuliste. C'est par ce choix qu'il répond à la question – politique – de son insertion dans la tradition classique, en faisant en sorte de devenir un « grand artiste », suivant l'axiome de Gramsci, et en redonnant vitalité à un genre qui, de toute façon, n'a pas cessé d'exister dans la culture italienne.⁷⁵

Comme le médiateur l'explique, à ses débuts le jeune auteur ligurien est donc à la fois romancier et conteur. Et les thématiques des deux ouvrages initiaux sont les mêmes (la Résistance, la nature et les hommes). D'autant plus que, comme l'écrivain l'a annoncé dans ses *Entretiens* avec J. Thibaudeau⁷⁶, les nouvelles du *Corbeau* avaient été rédigées avant le *Sentier*.

⁷⁴ *Ibid.*, pp.48-49 (ainsi que les citations non numérotées qui précèdent).

⁷⁵ *Ibid.*, p.56.

⁷⁶ Cf. Annexes, p.99.

Les précisions fournies jusqu'ici sont essentielles pour que les lecteurs francophones puissent comprendre les détails de la formation de Calvino ainsi que son acheminement vers le métier d'écrivain. Elles sont également indispensables pour que ce lectorat puisse comprendre les nouveautés que son style et ses contenus représentaient dans le panorama littéraire de l'époque. Or, étant donné que le texte dans lequel le traducteur explique la composition des nouvelles du *Corbeau*, notamment de la nouvelle éponyme, correspond exactement à celui qui avait été publié dans la revue *Europe* et que nous avons observé dans la section 2.2.2., nous passerons tout de suite à l'étude de la deuxième partie 'virtuelle' du livre biographique.

2.3.2 Les années 1950 ou les « déplacements » apparents

Si nous avons donné ce titre à celle que nous croyons être la deuxième grande partie de la biographie calvinienne par J.-P. Manganaro c'est parce que nous partageons l'avis de l'auteur du volume, selon lequel

Il y a un effet de grande continuité intérieure dans l'œuvre de Calvino, perceptible sous les séries de thèmes, sous la succession des motifs ; d'autre part, on trouvait déjà l'amorce de ce renouvellement dans les textes de la « Trilogie ». Ainsi, en l'espace de dix ans, ces œuvres ne cessent de se côtoyer, de se faire face, de se constituer en strates, à l'intérieur d'un même mode d'inspiration. Et la dimension « politique » des récits fabuleux n'est pas moins explicite que celle des textes plus précisément réalistes⁷⁷

En effet, bien que les créations de l'écrivain ligurien écrites entre 1950 et 1960 paraissent diamétralement opposées à tout point de vue, en parcourant la production de ces années, le médiateur éclaircit le fait que les changements, les déplacements que le lecteur perçoit ne sont qu'apparents. Ainsi des ouvrages tels que *I Giovani del Po*, *L'Entrée en guerre*, *La Spéculation immobilière* et les romans qui composent la « Trilogie » *Nos ancêtres* sont en réalité liés les uns aux autres par un fil qui n'est point imaginaire mais tout à fait concret. Tâchons donc de reparcourir le raisonnement du médiateur qui, après avoir brièvement illustré le roman *I Giovani del Po*, une œuvre mineure, dans sa structure (romanesque, épistolaire) et son contenu (la tension du moi partagé entre politique et sentiment), entame la description de *L'Entrée en guerre*. Dans ce recueil, composé de trois récits rédigés en 1953, le médiateur met en évidence le fait qu'il s'agit d'un ensemble de textes néoréalistes qui représentent une sorte d'hommage au père d'I. Calvino. De cet homme, mort deux ans auparavant lorsque le fils était en URSS

⁷⁷ J.-P. Manganaro, *Italo Calvino. Romancier et conteur*, op. cit., p.105.

envoyé par *L'Unità*, l'auteur met en lumière son refus de « toute attitude fasciste »⁷⁸ et de toute guerre :

Peu à peu émerge la condamnation globale de la guerre elle-même, des effets dégradants qui en découlent ; la mémoire revient aussi sur des écritures précédemment tracées soit dans *Le Sentier*, soit dans *Le Corbeau*, évoquant un climat qui, sans être encore fébrile, laisse pointer de façon épidermique l'insatisfaction.⁷⁹

Mais, le médiateur calvinien observe que, parallèlement à ces travaux néoréalistes, l'écrivain commence à écrire pour son propre plaisir, des livres qu'il aurait aimé en tant que lecteur, en mettant de côté son sens du devoir. Naissent ainsi *Le Vicomte pourfendu*, *Le Baron perché* et *Le Chevalier inexistant*. Comme l'auteur ligurien l'explique à son public anglais dans la préface à l'édition anglaise de sa « Trilogie » :

Au lieu de m'efforcer de construire le livre que je *devais* écrire, le roman qu'on attendait de moi, j'ai préféré imaginer le livre que j'aurais aimé lire, un livre trouvé dans un grenier, d'un auteur inconnu, d'une autre époque et d'un autre pays.⁸⁰

Bien que ces publications fantastiques semblent s'éloigner des volumes précédents, le premier de ces romans, *Le Vicomte pourfendu*, correspondrait en réalité à la transcription métaphorique des dichotomies, des clivages que l'écrivain ressent depuis son enfance. À ce sujet, J.-P. Manganaro, à qui l'on doit cette théorie non négligeable, souligne que

... la division, le partage, la cassure irrémédiable sont une des sources qui ont alimenté l'inspiration de l'auteur, parce qu'elle constituait la base d'une « névrose du rationnel » entre deux entités restées obscures dans la vie de l'auteur – la volonté narrative et l'aspiration à l'écriture – entre lesquelles se situe à cette époque encore, une incapacité ou une impossibilité de choix.⁸¹

La « cassure », la fracture, avec les ouvrages précédents n'est donc qu'apparente, c'est-à-dire qu'elle est due à des aspects contingents : les personnages, le décor, l'intrigue. L'essence ultime des textes est par contre toujours la même, fondée sur cette problématique de l'homme partagé entre deux postulations. Dans le cas d'I. Calvino, les contrastes les plus évidents sont entre les souhaits de la famille et ses aspirations personnelles, la réflexion spéculative et l'action, l'écriture en tant que devoir et l'écriture comme plaisir. Par le moyen de ces ouvrages, l'écrivain commence également à tracer une « réflexion globalement conceptuelle »⁸² dont il explicite les contenus dans une préface pour la trilogie qui ne sera toutefois jamais publiée. Insérée dans le volume des œuvres complètes, le biographe la cite en entier et commente les interrogations qu'elle introduit :

⁷⁸ *Idem*, p. 72.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ Préface à l'édition anglaise de la trilogie *Our Ancestors* citée et transposée par J.-P. Manganaro, *op.cit.*, p.80.

⁸¹ J.-P. Manganaro, *Italo Calvino. Romancier et conteur*, *op. cit.*, p.78.

⁸² *Idem*, p. 85.

Concrètement il y d'abord l'interrogation sur l'être en général et la tentative d'esquisser des catégories méthodiques et progressives : on passe de l'être comme conquête (*Le Chevalier inexistant*) à l'être comme plénitude (*Le Vicomte pourfendu*), pour aboutir au combat de l'être qui essaie de se réaliser collectivement tout en sauvegardant sa fidélité à l'individualisme (*Le Baron perché*).⁸³

Le questionnement à la base des trois romans s'unit à la valorisation d'éléments qui n'étaient pas considérés comme essentiels par les écrivains de l'époque (en particulier par Pavese, à qui le jeune ligurien avait été particulièrement lié jusqu'à sa mort en 1950), mais qui vont le devenir. Citons notamment « l'allure, le tranchant, le rythme, la rigueur, la tension, à la fois individuels et collectifs, existentiels et rationnels, lyriques et épiques ». ⁸⁴

À ces principes s'ajoutent deux problématiques supplémentaires qui consistent, en l'occurrence, à se demander d'une part comment on pourrait donner un nouvel essor à la littérature populaire et d'autre part à répondre aux interrogations au sujet du roman historique demeurées sans réponse. La solution du romancier contemporain au premier problème est saisie par son médiateur selon lequel, aussi bien la « Trilogie » que d'autres ouvrages contemporains et successifs, contiennent ces « caractères essentiels » répondant aux « définitions qu'une littérature populaire requiert ». Dans le détail, ceux-ci se traduisent premièrement par une « reterritorialisation qui [...] investit l'espace et le temps des événements racontés », ensuite par la mise en valeur de l'individu dans son engagement nullement héroïque et enfin en une énonciation « qui crée des agencements collectifs et qui s'adresse non seulement à ceux qu'elle reconnaît comme siens ». ⁸⁵ En ce qui concerne la deuxième problématique, l'auteur italien gomme toutes les coordonnées spatiales et temporelles, en préférant au temps et à l'espace réels le temps et l'espace de l'écriture. Par ailleurs, au sérieux du roman historique, l'écrivain oppose l'humour, une démarche qui lui permet de mettre 'en discussion' tout « référentiel historique » ⁸⁶ cité dans ses œuvres.

Avant de passer à l'étude des autres travaux que l'auteur italien rédige dans les années 1950-60, J.-P. Manganaro complète ses observations en ajoutant que la déstabilisation observée se retrouve également au niveau de tous les personnages de la trilogie, écartelés entre des réalités antithétiques, par exemple la terre et le ciel pour le baron perché. La même situation binaire serait révélée par le fait que

le personnage principal n'est pas tout à fait celui dont on décrit l'aventure, ou les aventures essentielles ; il est toujours doublé d'une voix qui narre [...]. Le

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ J.-P. Manganaro, *Italo Calvino. Romancier et conteur, op. cit.*, p. 86.

⁸⁵ *Idem*, pp. 87-88 (ainsi que les citations non numérotées qui précèdent).

⁸⁶ *Ibid.*, p. 88.

neveu, le frère, la nonne partagent le rôle de protagonistes pour signifier de manière forte cette impossibilité de l'individu d'être unique dans son propre territoire.⁸⁷

Malgré les innovations qui caractérisent cette période fertile et le succès qui en résulte, l'auteur italien « a du mal à renoncer à la tentation néoréaliste et à ses implications »⁸⁸. Ainsi, pendant les années où il rédige les romans de la « Trilogie », il continue à écrire des œuvres réalistes. Parmi celles-ci, le critique cite *La Spéculation immobilière*, un long récit composé entre 1956 et 1957 (année de parution du *Baron perché*) et auquel nous avons déjà pu faire référence⁸⁹, et *La journée d'un scrutateur* dans laquelle I. Calvino raconte d'une journée de vote, le 7 juin 1953, à l'hospice Cottolengo où vivent des handicapés physiques ou des vieillards séniles. L'élaboration de cette dernière publication fut très ardue : en 1961, afin d'achever son travail – qu'il tâchait de rédiger depuis presque dix ans –, l'auteur s'était fait nommer scrutateur à l'hospice cité dans son texte et ce qu'il avait pu voir l'avait tellement bouleversé qu'il avait dû attendre deux ans, jusqu'en 1963, pour réussir à mettre ses impressions sur papier sans risquer de créer « un très violent pamphlet, un manifeste contre la démocratie chrétienne, une suite d'anathèmes contre un parti dont le pouvoir se soutient par des votes [...] obtenus de la sorte. »⁹⁰

De ces années datent également *La Fourmi argentine* et *Le Nuage de Smog*, deux nouvelles qui paraissent témoigner d'une nouvelle tendance :

Ce climat général désabusé que l'on retrouve dans une nouvelle très importante de cette même époque, où Calvino semble vouloir suivre des chemins différents, sinon mettre un point final à l'expérience de l'écriture néoréaliste ; il s'agit du *Nuage de Smog*, long récit publié en 1958, que l'on peut mettre en parallèle avec *La Fourmi argentine*, écrit entre 1949 et 1952 : même thématique qui s'apparente au fantastique, développement par très courts chapitres et perception du rôle important des problèmes écologiques, qui se substitue au discours révolutionnaire. Il ne s'agit plus de sauver le prolétariat, mais de sauver la planète.⁹¹

Parmi les autres caractéristiques de ces ouvrages illustrées pour le public francophone, soulignons encore la présence d'un personnage principal qui serait plutôt un anti-héros pensif qui réfléchit constamment sur son sort et sur les problèmes de son quotidien. En particulier, les protagonistes des deux textes en question sont torturés par une « idée fixe, une obsession »⁹² : d'une part les fourmis, d'autre part le nuages de poussière, le smog. Cette idée obsessionnelle amène le critique à comparer les

⁸⁷ *Ibid*, p. 91.

⁸⁸ *Ibid*. p. 94.

⁸⁹ Cf. notamment le § 2.1.3. de cette partie.

⁹⁰ J.-P. Manganaro, *Italo Calvino. Romancier et conteur, op. cit.*, p. 98.

⁹¹ *Idem*, p. 101.

⁹² *Ibid*.

écrits analysés aux ouvrages de Kafka, de Camus ou encore de d'Elsa Morante et Anna Maria Ortese :

C'est l'affirmation de la peur ancestrale du monde dans lequel nous vivons, notre incapacité à lire les signes que nous envoyons nous-mêmes vers la terre ou le ciel de notre existence, l'impuissance de la raison et des affects à vivre avec la masse des signes souvent illisibles qui nous entourent, notre inaptitude à gérer les lois de notre destin.⁹³

Toutefois, ces peurs peuvent être combattues. La conclusion de *La Fourmi argentine* et du *Nuage de smog* citées dans les dernières pages de celle que nous avons définie comme la deuxième partie 'virtuelle' de cette biographie calvinienne en attestent⁹⁴.

Si les dix ans que nous avons parcourus dans ces quelques pages ont révélé d'une part des grandes nouveautés (le passage du réel au fantastique, la primauté de la spéculation sur l'action) et d'autre part des constantes (le clivage du moi, la présence d'un protagoniste qui n'est pas un héros) de l'écriture calvinienne, la période que J.-P. Manganaro analyse dans la troisième partie 'virtuelle' de son ouvrage présentera des ressemblances avec la précédente.

2.3.3 La série entre spéculation rationnelle et sensations

Le moment qui nous a semblé marquer le passage d'une partie à l'autre de ce travail biographique sur I. Calvino correspond la parution de *Marcovaldo*, publié en 1963. En effet, bien que ce texte reprenne un certain nombre de caractéristiques présentes dans l'œuvre calvinienne antérieure, il est également vrai que, par le fait qu'il introduit de nouvelles constantes, il marque un tournant dans la production de l'auteur italien.

Ainsi, si le personnage principal Marcovaldo, ressemble en quelque sorte à Pin, le protagoniste du *Sentier*, et s'il est perçu comme le « double inversé du baron perché Cosimo »⁹⁵, ce recueil comporte une nouveauté qui, à partir de cet instant, deviendra l'un des traits distinctifs des œuvres de l'écrivain italien, la réalisation de séries :

C'est dans *Marcovaldo* que la rencontre avec la série a lieu, qu'elle s'affiche doublement : d'abord dans la répétition variée, puis dans sa singularité. La répétition variée est déterminée par l'enchaînement des saisons : printemps, été, automne, hiver ne cessent de revenir dans l'ordre chronologique des saisons, des années et sont ainsi saisis dans une circularité – ici quinquennale, juste pour épuiser à un moment donné la série –, mais dont on voit qu'elle pourrait durer à l'infini. [...] La singularité de la série est signifiées au contraire par la numérotation linéaire de un à vingt, qui débute au printemps et s'achève avec l'hiver, et qui pourrait bien,

⁹³ *Ibid.*, p.103.

⁹⁴ J.-P. Manganaro, *Italo Calvino. Romancier et conteur, op. cit.*, pp. 104-105

⁹⁵ *Idem*, p. 105.

elle aussi, continuer indéfiniment. Ligne et cercle traversé par la ligne ; deux figures idéales constantes dans la vision poétique de Calvino.⁹⁶

Et les énumérations par série reviennent également au niveau des contenus des énoncés :

On peut retrouver dans l'ensemble de ce texte, des séries petites et grandes : le stockage des produits, les différents bureaux qui gèrent les cadeaux de Noël tous les Pères Noël qui défilent, les marchandises que Marcovaldo charge et décharge, le labyrinthe des centaines et des centaines de milliers de paquets...⁹⁷

Comme J.-P. Manganaro le souligne, le recueil analysé marque également le passage aux années 1960. Pendant cette période I. Calvino est de plus en plus occupé par son travail éditorial, il collabore à de nombreuses revues littéraires, il compose des textes pour les *Cantacronache*, un groupe de chansonniers engagés, il écrit des textes pour le compositeur Luciano Berio (*Un re in ascolto, La Vera Storia*). Dans les mêmes années, l'écrivain voyage aux États-Unis et finit par aller vivre à Paris où en 1962 il connaît sa femme, Esther Judith Singer, dite Chichita. Lorsqu'il vit dans la capitale française, qu'il choisit comme sa ville idéale⁹⁸, il pratique les milieux culturels et fréquente, entre autres, François Wahl, des éditions du Seuil, Roland Barthes, Georges Bataille, Maurice Blanchot, les écrivains de l'Ou.Li.Po., mais surtout Raymond Queneau dont – nous l'avons observé dans la deuxième partie de cette étude – l'écrivain italien traduira *Les fleurs bleues* et *Le chant du styrène*.

En revenant ensuite à l'œuvre de l'auteur de *Marcovaldo*, le biographe souligne que, à cette époque I. Calvino tâche d'« organiser un ensemble organique de sa production » en rassemblant ce qui a été édité et ce qui ne l'a pas été, mais il a dû mal. Il a l'idée de composer trois volumes : *Les Idylles difficiles*, *Les Amours difficiles*, *La vie difficile*. Encore une fois, remarque le critique, ces recueils reprennent la structure de la série :

Quelque chose de nouveau se passe dans ces récits ; nous ne parlons pas de reprises, même si souvent elles sont réélaborées, ni des récits que l'auteur lui-même appelle du genre « autobiographique », mais de ces séries dont le fil conducteur est celui d'une « difficulté » qui sous-tend les textes, encore qu'elle ne soit pas toujours la même et ne travaille pas le texte d'une même manière.⁹⁹

À cette structure sérielle il conviendra ensuite d'ajouter ceux que le critique appelle des « régimes nouveaux », et qui correspondent à la tendance de l'écrivain italien de :

⁹⁶ Ibid., p. 108.

⁹⁷ Ibid., p. 109.

⁹⁸ Le biographe cite ici des conversations avec F. Camon citées dans la biographie d'E. Mondello, *Italo Calvino*, Pordenone, Studio Tesi, 1990, p.95, mais pour comprendre le rapport de l'écrivain avec cette ville, il suffira de lire les quelques pages contenues dans I. Calvino, *Ermite à Paris*, trad. J.-P. Manganaro, éd. Seuil, 2000, pp.84-94.

⁹⁹ J.-P. Manganaro, *Italo Calvino. Romancier et conteur*, op. cit., p. 118.

Représenter des situations en tant que telles, non plus intériorisées par une conception dynamique de l'homme et de son histoire ; il s'agit d'analyser les mouvements et les réactions de l'intellect et de l'âme, exprimées à l'intérieur d'une série comprise elle-même dans une autre série. La baigneuse, l'employé, le photographe, le voyageur, le lecteur, le myope, ne valent pas seulement en tant que représentants d'une classe sociale, puisqu'ils sont dépossédés de leurs fonctions, ou en crise par rapport à celles-ci ; désormais ce sont surtout les objets qui les font être ce qu'ils sont.¹⁰⁰

Dans ces récits, on perçoit clairement que les personnages, dépouillés de leurs fonctions de protagonistes, sont employés en tant que simples « véhicules de l'écriture ». Ils n'ont plus, comme dans les romans précédents, une vie à raconter, mais ils deviennent importants du moment que rien que leur présence, ou bien un des objets qu'ils possèdent et qui les définissent, sont à l'origine de la narration.

Or, la série revient également dans tous les ouvrages qui suivent où l'écrivain italien reprend la succession sérielle et l'enferme dans « le cadre rigoureux de la combinatoire » (*Les cosmicomics, Temps zéro, Les Villes invisibles, Le Château des destins croisés, Si par une nuit un voyageur*), ou il l'emploie pour une « interprétation des signes à travers les sensations »¹⁰¹ (*Palomar*).

Les dernières pages de la biographie calvinienne sont consacrées à l'observation de ces travaux. Toutefois, le médiateur ne décrit que rapidement les œuvres en question, sans doute parce que la plupart des lecteurs calviniens en France connaissent mieux ces textes que les précédents. Il analyse d'abord *Les Cosmicomics* et *Temps zéro*, dont il met en évidence entre autres, les sources d'inspiration (*l'Histoire naturelle* de Pline, les *Voyages* de Cyrano de Bergerac, ainsi que Dante, l'*Arioste* et Leopardi) et l'originalité des récits qui les composent, dans lesquels

Calvino ne décrit pas ce que nous voyons ou ce qu'il voit, mais écrit ce que nous ne parvenons pas à voir, et qu'on peut bien finir par voir si l'on transforme la situation en nœud d'embranchements multiples. [...]¹⁰²

Viennent ensuite les œuvres où « l'abstraction devient plus nette et radicale »¹⁰³, c'est-à-dire *Le Château, Les Villes* et *Si par une nuit...*, dans lesquelles l'exercice combinatoire prend la relève. Du premier de ces ouvrages le critique italo-français analyse les deux parties qui le composent, « Le Château » et « La Taverne », en les observant individuellement et en les comparant l'une à l'autre. Ainsi, il met en lumière le « point de départ » des histoires (les images des deux jeux de tarots), le schéma du recueil, le nombre et les contenus des récits, la fonction des cartes et leur interprétation,

¹⁰⁰ *Idem*, p. 119.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 125 (ainsi que les citations non numérotées qui précèdent).

¹⁰² *Ibid.*, p. 126.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 128.

et enfin les problèmes que la rédaction du deuxième volet a posés. Du second, il parcourt la structure (le schéma arithmétique sur lequel il se fonde et sa représentation géométrique), il analyse les contenus (la description des villes virtuelles aux « noms de femmes, noms antiques et purs »¹⁰⁴) et souligne le style de l'écriture d'I. Calvino qui, au lieu de s'intensifier se raréfie. Du dernier il écrit :

Ayant fait le tour de ces ensembles qui racontent le cosmos, château, taverne et ville, il ne restait plus à Calvino qu'à élucider les procédés créatifs des œuvres en tant que système de transmission de signes entre auteur et lecteur. Construit sur la *poiésis* de la narration *Si par une nuit d'hiver un voyageur* semble vouloir apporter sa contribution au débat littéraire sur les mises en forme projectuelles romanesques des années soixante et soixante-dix. Calvino lui-même se met en scène en tant qu'auteur et s'adresse directement au Lecteur en le tutoyant...¹⁰⁵

L'analyse de l'ouvrage calvinien le plus proche de l'écriture oulipienne comporte ensuite, comme pour les œuvres précédentes, l'observation des contenus et de la structure du roman, en s'appuyant également sur d'autres études, notamment celles de Cristina Benussi¹⁰⁶ et Giorgio Baroni.¹⁰⁷

Les pages sur lesquelles s'achève le volume sont enfin consacrées aux derniers écrits calviniens, ceux que le médiateur a traduits et qui sont sans doute ceux qu'il préfère : *Palomar*, *Sous le soleil jaguar* et *De l'opaque*. Ces trois textes, deux recueils et un essai, témoignent à son avis du passage de l'auteur italien des « séries et structures aux domaines des sensations »¹⁰⁸. De cette évolution naissent donc les récits qui composent *Sous le soleil jaguar* qui ne sont que trois (« Le nom, le nez », « Saveur, savoir », « Un roi à l'écoute »), alors que comme les sens ils auraient dû être cinq, et dont *De l'opaque* paraîtrait être un des deux textes manquants, celui qui porte sur la faculté de la vue. La vue justement, ou mieux le regard qui revient en tant que noyau vital du recueil *Palomar*, dont le protagoniste

arpente les mémoires du monde, les expériences du présent, les définitions de l'avenir avec une inquiétude sereine ; placé entre la terre, d'une part, qui le leste de toutes les problématiques à résoudre et de toutes les interrogations de l'univers, et le ciel, d'autre part, de jour comme de nuit, le ciel qui n'est pas ici un point de fuite, mais un point de convergence.¹⁰⁹

De ce chef d'œuvre sorti de la plume de l'écrivain ligurien, le critique illustre également les ressemblances avec les ouvrages précédents, à savoir la permanence de la

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 132.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ C. Benussi, *Introduzione a Calvino*, Rome-Bari, éd. Laterza, 1989.

¹⁰⁷ G. Baroni, *Italo Calvino. Introduzione e guida allo studio dell'opera calviniana*, Florence, éd. Le Monnier, 1988.

¹⁰⁸ J.-P. Manganaro, *Italo Calvino. Romancier et conteur*, op. cit., p. 142.

¹⁰⁹ *Idem*, p. 149.

structure sérielle (moins rigide que dans les ouvrages antérieurs), ainsi que les divergences, parmi lesquelles l'abandon des « combinaisons des jeux pour se livrer à ce jeu du sublime qu'est la méditation écrite »¹¹⁰.

Sur le personnage de Palomar, ou mieux sur la mort de ce héros calvinien, s'achève le récit de la vie d'I. Calvino fait par J.-P. Manganaro.

En conclusion de notre analyse de cette biographie consacrée à l'auteur italien par son traducteur, il nous paraît indispensable de souligner la valeur de ce travail qui s'est révélé non seulement intéressant et riche du point de vue des contenus, mais également aisé à la lecture. Des caractéristiques qui font de ce petit volume de 150 pages une publication dont le but serait double : d'une part nous il nous paraît un très bon ouvrage de vulgarisation. D'autre part, il consiste en un texte de référence pour les chercheurs qui entreprennent des travaux sur la vie ou l'œuvre de l'écrivain italien.

Dans tous les cas, il s'agit d'un exemple d'un très précieux hommage qu'un traducteur peut rendre à un de ses auteurs, et qui atteste du rôle essentiel de ces traducteurs-médiateurs, passeurs (et peseurs) de mots, devenus pivots de la diffusion de l'œuvre d'un auteur dans n'importe quel pays étranger.

¹¹⁰ Ibid., p.150

Conclusion partielle

Afin de tracer un bilan partiel de cette troisième partie, nous pourrions commencer par observer que ainsi que leurs travaux le laissaient présager, les deux médiateurs dont nous avons étudié et comparé les traductions dans la première et la deuxième partie de cette étude, J. Thibaudeau et J.-P. Manganaro, se sont confirmés deux figures extrêmement différentes au moment de la confrontation de leurs activités. Ainsi, tout en respectant la subdivision binaire des sections précédentes, ce dernier volet nous a permis d'étudier les activités personnelles des deux traducteurs objet de notre thèse ainsi que, d'une part, leur travail de traduction de l'œuvre d'I. Calvino et, d'autre part, leur contribution à la médiation de l'auteur italien en France.

Dans le chapitre initial nous avons observé que le premier exégète par ordre chronologique, l'écrivain Jean Thibaudeau, a été et est encore de nos jours un personnage marquant des milieux littéraires français. Auteur ayant découvert dès sa jeunesse son don de l'écriture, il a participé pendant de nombreuses années aux activités de l'avant garde littéraire de *Tel Quel*. Son amour pour la parole écrite ne l'a quand même pas empêché de se consacrer également à la radiodiffusion, pour laquelle il a créé de nombreuses émissions, notamment dans les années 1960-1970. Pendant celles qu'il a lui-même définies comme ses « années *Tel Quel* », et grâce à son amitié avec le poète génois E. Sanguineti dont il était le traducteur (cf. § 1.2.), J. Thibaudeau rencontre I. Calvino. À l'époque, le jeune français venait de transposer un ouvrage de ce confrère italien, le récit 'cosmicomique' intitulé « La Spirale ». Leurs sensibilités, leurs idéaux et leurs expériences de vie étaient tellement proches que leur entente fut immédiate. Comme nous l'avons mis en évidence dans la deuxième section du premier chapitre (§1.2.3.), ce fut l'auteur des *Cosmicomics* qui choisit J. Thibaudeau comme traducteur officiel. Une initiative dictée par le cœur et par des raisons idéologiques. Ainsi, à partir de 1966 et jusqu'en 1977 l'auteur des *Souvenirs de guerre* traduisit tous les textes calviniens publiés par les éditions du Seuil. Par ailleurs, l'intérêt que le Français portait à l'œuvre de l'écrivain italien était tel qu'il s'était « battu »¹ pour la transposition des premiers ouvrages d'I. Calvino : ses écrits néoréalistes (*Le Sentier* et *Le Corbeau*). Une bataille que l'auteur français conduisit

¹ Nous écrivons ce mot entre guillemets parce qu'il est repris d'une citation calvinienne citée dans

par le moyen d'articles publiés dans des périodiques mais également par le biais de ses émissions radiodiffusées.

La troisième partie du premier chapitre, consacrée à l'activité de médiation de J.Thibaudeau a révélé que ce fut notamment en 1976 que le traducteur réussit à enregistrer des « radios » avec I. Calvino, les *Entretiens*. Les cinq interviews de trente minutes qui composent la série dont l'enregistrement fut effectué en décembre 1976 au domicile parisien de l'auteur du *Sentier des nids d'araignée*, eurent le mérite de donner la parole à l'écrivain lui-même. Même s'il n'aimait pas parler de sa vie, ce dernier put ainsi se présenter à son public francophone et raconter quelques détails de son expérience dans le domaine de l'écriture. Parmi les aspects les plus intéressants de ces conversations, notons le fait que l'auteur en profita pour parler de ses débuts, notamment de ses œuvres néoréalistes qui, à cause d'un barrage éditorial², n'avaient à l'époque pas encore été transposées en France. Ce programme qui demeure le seul témoignage radiophonique de Calvino par lui-même, est encore tellement précieux qu'il est de temps en temps rediffusé, surtout à l'occasion de la publication ou de la réédition des ouvrages calviniens.

L'activité de médiation de J. Thibaudeau continua même après la mort de l'écrivain italien. Les *Pages arrachées à Italo Calvino*, analysées en conclusion du premier chapitre, l'attestent. Bien que cette série, enregistrée en 1995, soit moins intéressante que la précédente, elle nous a quand même semblé valoir la peine d'être analysée. Son intérêt réside dans le fait qu'au delà des lectures faites par les intervenants, quelques unes des dix émissions qui la composent représentent de beaux témoignages sur des moments particuliers de la vie de l'auteur italien : sa création des récits sur les *Tarots*, son voyage aux États Unis, son rapport avec les critiques qui écrivaient au sujet de son œuvre, et ainsi de suite.

À la différence de ce que nous avons pu observer pour le premier grand médiateur calvinien, J.-P. Manganaro, le dernier traducteur de l'écrivain ligurien, s'est consacré à 'son' auteur en rédigeant des articles critiques et une biographie sur I.Calvino après la mort de ce dernier. Ce deuxième professionnel dont nous avons analysé les activités principales dans le deuxième chapitre de cette troisième partie, s'est révélé un traducteur extrêmement prolifique. Son activité s'étendant sur plus de vingt-cinq ans, il a pu transposer les œuvres de nombreux auteurs, notamment de F.Camon, D.Del Giudice, R.Calasso et C.E.Gadda. Sa rencontre avec les œuvres d'I.Calvino fut fortuite,

² Cf. à ce propos la présentation de cette troisième partie.

occasionnée, comme il nous l'a dit, par « l'épisodique du quotidien »³. Après avoir observé quelques unes parmi ses transpositions calviniennes dans la première et deuxième partie de cette thèse, nous pouvons préciser que cette coïncidence fut tout à fait heureuse.

Ses travaux sur l'auteur italien et son œuvre, étudiés dans les sections 2.2. et 2.3., se sont révélés à leur tour remarquables. Les articles que J.-P. Manganaro a écrits pour le numéro spécial du *Magazine littéraire* en 1990 (« Les signes et les rêves ») et pour la revue *Europe* en 1997 (« Le regard du conte ») attestent de l'intérêt que ce médiateur porte à l'œuvre de l'auteur ligurien. Dans le premier texte, le critique compare la structure des derniers ouvrages calviniens (*Palomar*, *Les Villes invisibles*, *Collection de sable*, *Sous le soleil jaguar*) à celle des rêves, qu'il définit comme alvéolaire ; dans le deuxième il prend en examen un certain nombre de passages du *Corbeau* pour mettre en évidence le caractère fondateur du regard dans l'œuvre de l'intellectuel italien.

Mais c'est la biographie d'I. Calvino qui, plus qu'autre chose, nous a semblé mériter notre attention. Publiée en 2000, elle nous semble représenter un hommage posthume dont l'intérêt est multiple. D'une part, elle retrace le parcours de la vie de l'auteur (des données essentielles aux curiosités inconnues) et, d'autre part, elle propose une étude profonde, intelligente et stimulante des publications calviniennes. Tout en reparcourant les étapes de l'existence d'I. Calvino sans interruptions (cet ouvrage n'est pas divisé en chapitres), J.-P. Manganaro y dessine l'un des portraits le plus beaux que la critique ait pu consacrer à l'auteur italien.

Compte tenu de la valeur de ce travail, son étude nous a paru constituer la conclusion la meilleure de notre travail de recherche.

³ Cf. § 2.1.2.

CONCLUSION

En conclusion de cette thèse sur la traduction, la retraduction et la médiation de l'œuvre d'Italo Calvino en France par J. Thibaudeau et J.-P. Manganaro, il est maintenant nécessaire que nous établissions un bilan de nos recherches, en tâchant de répondre aux nombreux questionnements ouverts dans la dernière partie de notre introduction.

La première question que nous nous étions posée était de savoir si, dans le monde contemporain, la fonction de la traduction littéraire s'était modifiée. Les traductions des professionnels ayant travaillé aux ouvrages d'I. Calvino en France nous paraissent démontrer cette pratique demeure primaire à l'orée du nouveau millénaire. Les civilisations réunies à l'intérieur de notre grande Nation européenne ont aujourd'hui plus qu'hier besoin des transpositions des œuvres littéraires produites dans les pays de l'Union pour pouvoir comprendre et apprécier les us et les coutumes de leurs anciens voisins et nouveaux 'compatriotes'. Donc, si d'une part la nécessité des traductions augmente, d'autre part, avec le passage du temps, les techniques de traduction évoluent ; elles s'affinent : les traducteurs ne s'improvisent plus mais il se préparent à leur profession, ils étudient, ils sont formés dans les Universités. Si par le passé on avait tendance à parler de 'l'art' de la traduction et si n'importe quel écrivain se sentant 'artiste' pouvait transposer les œuvres d'un confrère sans connaître la langue dans laquelle celui-ci s'exprimait, aujourd'hui cette attitude est refusée et critiquée. Le professionnel du traduire apprend donc, par ses études et par une expérience de plus en plus approfondie, à s'approcher du texte littéraire, à en saisir les sons et les silences mais à en respecter les sens, les significations. Toutefois, un dilemme demeure inchangé : faut-il rester fidèle à la lettre ou à l'esprit ?

Afin d'essayer de donner une réponse à cette question éternelle, lancinante, dans la première partie de notre thèse, nous avons étudié deux transpositions différentes, celle des *Villes invisibles* par l'écrivain J. Thibaudeau et celle de *La Route de San Giovanni* par le traducteur professionnel J.-P. Manganaro. L'étude approfondie des recueils italiens et la comparaison avec les versions françaises nous a permis de mettre en lumière deux attitudes différentes vis-à-vis du texte à traduire. Le texte transposé par le confrère d'I. Calvino, le traducteur choisi par l'auteur lui-même, a dévoilé

l'extrême sensibilité littéraire de l'écrivain français. Toujours en quête de la reproduction fidèle des rythmes sonores et visuels de l'œuvre de départ J. Thibaudeau 'jongle' avec sa propre langue et recrée les mouvements mêmes du texte source : temps forts, temps faibles, allures rapides, rythmes ralentis, allitérations, assonances. Il en est de même pour l'agencement des phrases et pour leur coupure phrastique respectée, sauf quelques petites exceptions, dans les moindres détails. Nonobstant son indéniabilité beauté, le travail de cet auteur présente une faiblesse : la compréhension de l'écriture calvinienne n'étant pas aisée pour ce traducteur, le texte en souffre. Ainsi, les 'tons' des *Villes* et leur sens ne sont pas toujours respectés. Comme les analyses contrastives du premier chapitre l'attestent (§ 1.3), le *Città* et leur version française s'écartent parfois au niveau sémantique. C'est là la seule faille de ce travail qui est perfectible, là où il s'éloigne du sens du texte de départ, mais qui sauvegarde d'une manière excellente la dimension poétique du recueil calvinien.

Quant au recueil transposé par J.-P. Manganaro que nous avons choisi non tant pour son aspect poétique mais plutôt pour sa variété (il réunit des textes hétérogènes et, par conséquent des écritures, des styles et des terminologies différentes), il a mis en évidence que l'habileté du traducteur réside dans sa capacité de ne pas 'aplatir' le texte sous le poids de son écriture ; mais il sait en préserver la pluralité. Comme tout artisan méticuleux, le 'passeur' de *La Route* polit sa langue et la met en consonance avec celle de l'auteur, du point de vue sémantique et stylistique. Par ailleurs, son respect de l'œuvre calvinienne se 'traduit' en l'ajout de quelques notes de bas de page. Refusées par certains traducteurs littéraires qui les considèrent comme un échec¹, J.-P. Manganaro n'en abuse pas, mais il les emploie lorsqu'il considère que la langue de Calvino nécessite d'être préservée ou s'il perçoit la nécessité d'expliquer aux lecteurs français quelques détails dont les destinataires italiens du texte source sont à connaissance, notamment dans le cas des mots en dialecte. Calvino ayant eu un rapport assez complexe avec les parlers locaux italiens, nous avons voulu, avant d'analyser la transposition des passages en dialecte ligurien, ouvrir une parenthèse permettant de comprendre ce lien au dialecte.

Nous sommes consciente que nous n'avons pas encore répondu à la question posée : les deux traducteurs calviniens mis 'en observation' sont-ils fidèles à la lettre ou à son esprit ? La réponse, peut-être escomptée, a été éclaircie par le premier chapitre de la deuxième partie, où nous avons pu comparer le travail de J. Thibaudeau et J.-P.

¹ Cf. à ce propos les remarques de M. Fusco contenues dans le § 2.2.1.

Manganaro sur un texte identique, l'article intitulé « Collection de sable ». Là nous avons découvert que le premier traducteur a souvent fini par suivre l'esprit des mots de 'son' auteur, en négligeant le sens alors que le deuxième, 'chirurgien' de la lettre, a toutefois su en préserver l'esprit. C'est sans doute son bilinguisme, uni à sa sensibilité et à son expérience du traduire qui a conduit ce professionnel à donner naissance à un texte français qui, nonobstant sa fidélité à la chronique originale, paraît avoir été rédigé dans la langue cible. Ces remarques nous ont par ailleurs amenée à comprendre que, dans le cas des deux traducteurs objet de notre étude il est difficile d'appliquer le partage entre 'sourciers' et 'ciblistes'. En effet, bien que J. Thibaudeau paraisse plutôt cibliste – son amour des sonorités de la langue française en témoigne – son respect des sonorités et des rythmes du recueil source pourrait sinon démentir, du moins nuancer cette tendance. La position de J.-P. Manganaro nous semble ensuite encore plus complexe : partagé entre respect du texte source et perfection du texte cible, son attitude pourrait à notre avis être celle du traducteur qui s'efface et cherche un 'juste milieu'. 'Sourcier' dans le sens qu'il préserve toutes les nuances des écrits de départ, il est également 'cibliste' dans son attitude d'élaboration d'un ouvrage qui paraît en tout et pour tout français.

Une dernière remarque s'impose avant de passer outre, la manière dont le premier traducteur a transposé les écrits calviniens diverge de celle du dernier grand *interprète* calvinien par le fait que parfois, J. Thibaudeau semble s'être approché des textes de son confrère plus comme un écrivain que comme un traducteur. Ainsi, dans les œuvres thibalduciennes est en quelque sorte empreinte la marque de ce co-auteur. Une marque n'est pas présente dans les ouvrages de J.-P. Manganaro, véritable 'passeur' qui s'efface derrière les mots sans laisser percevoir sa présence. Toutefois, dans leurs manières de transposer, les deux 'auteurs' observés 'tirent' la traduction du côté de la littérature, en faisant preuve d'une sensibilité littéraire qui justifie notre choix.

Au cours de nos recherches il nous a également été possible de répondre à une autre interrogation posée dans l'introduction de cette thèse, celle concernant le rapport entre chacun des deux traducteurs et l'écrivain I. Calvino. En ce qui concerne J. Thibaudeau, la révision calvinienne de son *Château des destins croisés* a dévoilé des tensions. En effet, comme nous avons pu le mettre en lumière dans le second chapitre de la deuxième partie de l'étude, ce recueil, dont la genèse fut complexe, eut un sort encore plus compliqué. Transposé deux fois par le traducteur, il fut revu et dans le cas de quelques passages réécrit par l'écrivain lui-même. Réécrit. Et non pas transposé comme D. D'Oria a pu le supposer dans ses recherches, étudiées dans la section 2.3.1. Et

l'analyse de l'intervention calvinienne, observée dans la section 2.2., a dévoilé que les interventions de l'auteur-réviseur appliquent les principes fondamentaux de son écriture, c'est-à-dire la recherche de la légèreté de l'architecture phrastique, de la rapidité au niveau du rythme et de l'exactitude sémantique et lexicale. Cette révision nous a amenée à mettre en lumière un autre aspect lié à la fois à l'auteur italien et à la traduction : son lien avec ses traducteurs. Maître absolu de ses ouvrages, I. Calvino a toujours voulu relire les traductions de ses œuvres dans les langues qu'il connaissait. Une attitude qui lui a engendré des problèmes avec J. Thibaudeau qui, une fois le texte corrigé relu, ne voulait plus signer la traduction du *Château* ; mais cette attitude est en même temps rappelée avec ironie et sympathie par un autre médiateur, W. Weaver, traducteur anglais des *Villes invisibles*, entre autre.

Mais I. Calvino avait ses théories en matière de traduction et s'il ne les a pas appliquées à ses propres créations, il a pu les mettre en pratique en traduisant deux ouvrages de son ami et collègue R. Queneau (*Les Fleurs bleues* et *Le Chant du styrène*) où, compte tenu de la complexité des textes en question, son intervention de réécriture est remarquable (cf. §2.3.2.2.). Avant toute application, l'écrivain italien avait également pu écrire ses réflexions en matière de traduction, notamment en défendant A. Motti, la traductrice italienne de *The Catcher in the Rye*, roman de Salinger, lorsqu'elle avait été accusée par un critique d'avoir fait un travail exécrable ainsi que, par la suite, dans des entretiens et lors d'un grand colloque sur la traduction (cf. § 2.3.2.3.).

L'une des dernières questions posées par notre travail était de savoir si les traducteurs sont réellement passifs ou bien s'ils sont, au delà de leur activité de 'passeurs' également des médiateurs. La réponse que nous avons pu donner à ce questionnement est que J. Thibaudeau et de J.-P. Manganaro ont fait beaucoup plus que simplement traduire les ouvrages d'I. Calvino. D'une part par leurs traductions et d'autre part par leurs activités, ils ont été de vrais diffuseurs de l'œuvre d'I. Calvino en France. En particulier le premier, écrivain et auteur pour la radiodiffusion, a permis, entre autres, une sorte d'*auto-médiation* de l'auteur : dans les *Entretiens* observés dans la troisième partie de cette thèse, I. Calvino parle de son œuvre littéraire et se raconte au public francophone. Mais ce médiateur a également consacré à son confrère dix émissions posthumes, enregistrées en 1995, à l'occasion du dixième anniversaire de sa mort. Nous avons pu analyser ces rendez-vous ayant pour protagonistes des amis, des lecteurs et des critiques de l'auteur, et intitulés *Pages Arrachées*. À la suite des

Entretiens, avec lesquels ils nous paraissent constituer un ensemble. De son côté, J.-P. Manganaro, professeur à l'université, a rendu hommage à l'écrivain italien par le biais de deux articles ainsi que par une belle biographie, parue comme indiqué ci-dessus aux éditions du Seuil en 2000 et intitulée *Italo Calvino. Romancier et conteur*. Les œuvres de ce traducteur calvinien témoignent de l'affection de ce dernier pour 'son' auteur, attachement qu'il a souhaité transmettre aux lecteurs francophones.

La dernière partie de notre thèse nous a enfin permis de découvrir que derrière toute traduction, il y a des hommes (ou des femmes) qui ont chacun une formation, des connaissances, bref une vie et une histoire. Cet aspect souvent négligé par les analyses traductologiques nous semble valoir la peine d'être mis en évidence et souligné à plusieurs reprises. Si les résultats auxquels deux professionnels ont abouti sur un même texte sont différents, c'est parce que ces personnes ont chacune sa formation, ses compétences, ses amours et ses haines. Ainsi, l'écrivain J. Thibaudeau n'est pas le traducteur J.-P. Manganaro, il nous semble l'avoir bien démontré.

Étant données les habiletés des deux traducteurs calviniens dont nous avons étudié les travaux, il nous a paru intéressant de rendre à ces professionnels leurs lettres de noblesse en tâchant de les élever au niveau des figures de l'Olympe. Ainsi, nous avons pu, en conclusion de la première partie, consacrée à la traduction, les comparer à Hermès, dieu ailé, antécédent de Mercure, messenger des dieux et passeur des âmes.

Ajouter une dimension mythique au travail du traducteur a pu paraître audacieux, cependant, nous croyons qu'il y a là une dimension de recherche intéressante. Certes, il aurait été possible d'étudier l'œuvre de Calvino à la lumière des régimes diurnes et nocturnes observés par A. Frasson Marin, en complétant son analyse avec l'apport de nos entretiens et des textes publiés ; mais il nous a paru qu'une étude en cette direction nous aurait amenée loin de notre but. Toutefois, il serait intéressant d'approfondir nos intuitions dans nos recherches futures.

La traduction de C.E. Gadda par J.-P. Manganaro nous offre une autre orientation de recherches non dénuée d'intérêt puisque l'écriture complexe de Gadda a dû poser de nombreux problèmes au moment de la transposition.

Notre recherche pourra également un jour être elle-même élargie. Calvino étant mort en 1985, les traductions de ses œuvres ont jusqu'à présent prolongé sa production. En ce moment où le 20^e siècle vient de se terminer et le 21^e est à peine commencé, les révisions ayant eu lieu à l'orée de ce nouveau millénaire méritent, elles aussi, d'être étudiées.



Le Temps

Neuvième carte des Tarots (Morgan Library, New York)

ANNEXES

**TABLEAU DES TRADUCTIONS
DES ŒUVRES D'ITALO CALVINO
EN FRANCE**

TITRE	TRADUCTEUR	EDITEUR	ANNEE
<i>Le vicomte pourfendu</i>	Juliette Bertrand	Albin Michel	1955
<i>Le Baron perché</i>	Juliette Bertrand	Seuil	1959
<i>La baigneuse</i>	Michel Arnaud	« Arts »	1959
<i>L'aventure d'un poète</i>	P. F. Denivelle	« La Revue de Paris »	1960
<i>Le Chevalier inexistant</i>	Maurice Javion	Seuil	1962
<i>Le nuage de smog</i>	Bernard Pingaud	Seuil	non pub.
<i>Aventures</i>	Maurice Javion	Seuil	1964
<i>La Journée d'un scrutateur</i>	Gérard Genot	Seuil	1966
<i>La Spirale</i>	Jean Thibaudeau	Trad. pour la radio	1966
<i>Cosmicomics</i>	Jean Thibaudeau	Seuil	1968
<i>Temps zéro</i>	Jean Thibaudeau	Seuil	1970
<i>L'incendie de la maison abominable</i>	Jean Thibaudeau	IBM	1973
<i>Les villes invisibles</i>	Jean Thibaudeau	Seuil	1974
<i>Tarots</i>	Jean Thibaudeau	F. M. Ricci	1974
<i>Collection de sable (art.)</i>	Jean Thibaudeau	Les Lettres nouvelles	1976
<i>Le Château des destins croisés</i>	Jean Thibaudeau et Italo Calvino	Seuil	1976
<i>De l'opaque</i>	Danièle Sallenave	«Digraphe» n. 10/ Flammarion	1976
<i>Piccolo sillabario illustrato</i>	/	«Bibliothèque oulipienne» n.6	1977
<i>Steinberg</i>	Danièle Sallenave	Maeght, « Derrière le miroir » (recueil coll.)	1977
<i>La plume à la première personne (Steinberg)</i>	Jean Thibaudeau	Maeght, « Derrière le miroir » (recueil coll.)	1977
<i>Le Sentier des nids d'araignée</i>	Roland Stragliati	Julliard	1978
<i>Marcovaldo ou les saisons en ville</i>	Roland Stragliati	Julliard	1979
<i>Lettres à Sciascia</i>	J.-N. Schifano	« L'Arc »	1979
<i>Observations d'après nature</i>	Danièle Sallenave	Trois variations sur le désert, « Traverses »	1980
<i>Le corbeau vient le dernier</i>	Roland Stragliati	Julliard	1980
<i>Contes populaires italiens</i>	Nino Frank	Denoël	1980-1984
<i>Adami</i>		Maeght, « Derrière le miroir » (recueil coll.)	1980
<i>Romarine et autres contes</i>	Traduction reprise de Nino Frank	Poche Nathan	1980
<i>Jean sans peur</i>	Yves-Marie Maquet	Gallimard Jeunesse	1981
<i>Si par une nuit d'hiver un voyageur</i>	Danièle Sallenave et François Wahl		1981
<i>Forêt, racine, labyrinthe</i>	Paul Fournel et Jean-Jacques Roubaud	Slaktine (Genève)	1981
<i>Forêt, racine, labyrinthe</i>	Paul Fournel et Jean-Jacques Roubaud	Seghers	1991
<i>Le palais du sieur mort</i>	Nino Frank	Folio Junior	1982
<i>Roland furieux de Ludovic Arioste raconté par IC</i>	Nino Frank (et Celestin Hippeau pour l'Arioste)	Garnier Flammarion	1982
<i>Le monde regarde le monde</i>	Jacques Roubaud	« C.N.A.C. Magazine »	1982

TITRE	TRADUCTEUR	EDITEUR	ANNEE
<i>La Machine littérature</i>	Michel Orcel et François Wahl	Seuil	1984
<i>Palomar</i>	Jean-Paul Manganaro	Seuil	1985
<i>La Vera storia</i>	Jean-Paul Manganaro	Billaudot	1985
<i>L'entrée en guerre (Nouvelles italiennes d'aujourd'hui)</i>	Éliane Deschamps-Pria	Presses Pocket	1986
<i>Collection de sable</i>	Jean-Paul Manganaro	Seuil	1986
<i>La spéculation immobilière</i>	Jean-Paul Manganaro	Seuil	1987
<i>Leçons américaines</i>	Yves Hersant	Gallimard	1989
<i>Sous le soleil jaguar</i>	Jean-Paul Manganaro	Seuil	1990
<i>La Route de San Giovanni</i>	Jean-Paul Manganaro	Seuil	1991
<i>Pourquoi lire les classiques</i>	Jean-Paul Manganaro	Seuil « La librairie du XXe siècle	1993
<i>La Grande bonace des Antilles</i>	Jean-Paul Manganaro	Seuil	1995
<i>Contes italiens-Fiabe italienne</i>	Traduction reprise de Nino Frank	Folio bilingue	1995
<i>Le pari aux trois colères</i>	Traduction reprise de Nino Frank	La joie de rire	1995
<i>Emite à Paris</i>	Jean-Paul Manganaro	Seuil	2001
<i>Nos Ancêtres</i>	éd. revue par Mario Fusco	Seuil	2001
<i>Cosmicomics, récits anciens et nouveaux</i>	éd. revue par Mario Fusco	Seuil	2001

I TAROCCHI – IL CASTELLO

*Italo Calvino, Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York,
éd. Franco Maria Ricci, 1969*

*Italo Calvino, Il castello dei destini incrociati, éd. Einaudi, coll.
«Supercoralli», octobre 1973*

<p>Italo Calvino, <i>Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York</i>, éd. Franco Maria Ricci, 1969</p>	<p>Italo Calvino, «Il castello», <i>Il castello dei destini incrociati</i>, éd. Einaudi, 1973</p>
<p>In mezzo a un fitto bosco, un castello dava rifugio a quanti la notte aveva sorpreso in viaggio: cavalieri e dame, cortei reali e semplici viandanti.</p> <p>Passai per un ponte levatoio sconnesso. Smontai di sella in una corte buia. Stallieri silenziosi presero in consegna il mio cavallo. Ero senza fiato; le gambe mi reggevano appena: da quando ero entrato nel bosco tali erano state le prove che mi erano occorse, gli incontri, le apparizioni, i duelli, che non riuscivo a ritrovare un ordine né nei movimenti né nei pensieri.</p> <p>Salii una scalinata; mi trovai in una sala alta e spaziosa: molte persone – certamente anch'essi ospiti di passaggio, che mi avevano preceduto per le vie della foresta - sedevano a cena attorno a un desco illuminato da candelieri.</p> <p>Provai, al guardarmi intorno, una sensazione strana, o meglio: erano due sensazioni distinte che si confondevano nella mia mente un po' fluttuante per la stanchezza e turbata. Mi pareva di trovarmi in una ricca corte, quale non ci si poteva attendere in un castello così rustico e fuori mano; e ciò non solo per gli arredi preziosi, e i ceselli del vasellame, ma per la calma, e l'agio che regnava tra i commensali, tutti belli di persona e vestiti con agghindata eleganza. E nello stesso tempo avvertivo un senso di casualità e di disordine, se non addirittura di licenza, come se non d'una magione signorile si trattasse, ma d'una locanda di passo, dove persone tra loro sconosciute, di diversa condizione e paese si trovano a convivere per una notte e nella cui promiscuità forzata ognuno sente allentarsi le regole a cui s'attiene nel proprio ambiente, e – come si rassegna a modi di vita meno confortevoli - così pure indulge a costumanze più libere e diverse. Di fatto, le due impressioni contrastanti potevano ben riferirsi a un unico oggetto: sia che il castello, da molti anni visitato solo come luogo di tappa, si fosse a poco a poco degradato a locanda, e i castellani si fossero visti relegare al rango d'oste e d'ostessa, pur sempre reiterando i gesti della loro ospitalità gentilizia; sia che una taverna, come spesso se ne vedono nei pressi dei castelli per dar da bere a soldati e cavallanti, avesse invaso –</p>	<p>In mezzo a un fitto bosco, un castello dava rifugio a quanti la notte aveva sorpreso in viaggio: cavalieri e dame, cortei reali e semplici viandanti.</p> <p>Passai per un ponte levatoio sconnesso, smontai di sella in una corte buia, stallieri silenziosi presero in consegna il mio cavallo. Ero senza fiato; le gambe mi reggevano appena: da quando ero entrato nel bosco tali erano state le prove che mi erano occorse, gli incontri, le apparizioni, i duelli, che non riuscivo a ridare un ordine né ai movimenti né ai pensieri.</p> <p>Salii una scalinata; mi trovai in una sala alta e spaziosa: molte persone - certamente anch'essi ospiti di passaggio, che m'avevano preceduto per le vie della foresta - sedevano a cena attorno a un desco illuminato da candelieri.</p> <p>Provai, al guardarmi intorno, una sensazione strana, o meglio: erano due sensazioni distinte, che si confondevano nella mia mente un po' fluttuante per la stanchezza e turbata. Mi pareva di trovarmi in una ricca corte, quale non ci si poteva attendere in un castello così rustico e fuori mano; e ciò non solo per gli arredi preziosi e i ceselli del vasellame, ma per la calma e l'agio che regnava tra i commensali, tutti belli di persona e vestiti con agghindata eleganza. E nello stesso tempo avvertivo un senso di casualità e di disordine, se non addirittura di licenza, come se non d'una magione signorile si trattasse, ma d'una locanda di passo, dove persone tra loro sconosciute, di diversa condizione e paese, si trovano a convivere per una notte e nella cui promiscuità forzata ognuno sente allentarsi le regole a cui s'attiene nel proprio ambiente, e - come si rassegna a modi di vita meno confortevoli - così pure indulge a costumanze più libere e diverse. Di fatto, le due impressioni contrastanti potevano ben riferirsi a un unico oggetto: sia che il castello, da molti anni visitato solo come luogo di tappa, si fosse a poco a poco degradato a locanda, e i castellani si fossero visti relegare al rango d'oste e di ostessa, pur sempre reiterando i gesti della loro ospitalità gentilizia; sia che una taverna, come spesso se ne vedono nei pressi dei castelli per dar da bere a soldati e cavallanti, avesse invaso –</p>

<p>Italo Calvino, <i>Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York</i>, éd. Franco Maria Ricci, 1969</p>	<p>Italo Calvino, «Il castello», <i>Il castello dei destini incrociati</i>, éd. Einaudi, 1973</p>
<p>essendo il castello da tempo abbandonato – le antiche sale signorili per installarvi le sue panche e i suoi barili, e il fasto di quegli ambienti – e insieme il va e vieni d'illustri avventori – le avesse conferito un'imprevista dignità, tale da riempire di grilli la testa dell'oste e dell'ostessa, che avevano finito per crederci i sovrani d'una corte sfarzosa.</p> <p>Questi pensieri, a dire il vero, non m'occuparono che per un istante; più forte era il sollievo a ritrovarmi sano e salvo in mezzo a un'eletta compagnia, e l'impazienza d'intrecciare conversazione (a un cenno d'invito di colui che sembrava il castellano - o l'oste - m'ero seduto all'unico posto rimasto libero) e scambiare con i compagni di viaggio i resoconti delle avventure trascorse. Ma a questa mensa, a differenza di ciò che sempre avviene nelle locande, e pure nelle corti, nessuno profferiva parola. Quando uno degli ospiti voleva, chiedere al vicino che gli passasse il sale o lo zenzero, lo faceva con un gesto, e ugualmente con gesti si rivolgeva ai servi perché gli trinciassero una fetta del timballo di fagiano o gli versassero mezza pinta di vino.</p> <p>Deciso a rompere quel che credevo un torpore delle lingue dopo le fatiche, del viaggio, feci per sbottare in un'esclamazione clamorosa come: "Buon pro!", "Alla buon'ora!" "Qual buon vento!": ma dalla mia bocca non uscì alcun suono. Il tambureggiare dei cucchiari e l'acciottolio di coppe e stoviglie bastavano a convincermi che non ero diventato sordo: non mi restava altro che supporre d'essere muto. Me lo confermarono i commensali, muovendo anch'essi le labbra in silenzio con aria graziosamente rassegnata: era chiaro che la traversata del bosco era costata a ciascuno di noi la perdita della favella.</p> <p>Terminata la cena in un mutismo che i rumori della masticazione, e gli schiocchi nel sorbire il vino non rendevano più affabile, restammo seduti a guardarci in viso, con l'assillo di non poterci scambiare le molte esperienze che ognuno di noi aveva da comunicare. A quel punto, sulla tavola appena sparecchiata, colui che pareva essere il castellano posò un mazzo di carte da gioco. Erano tarocchi più grandi di quelli con cui si gioca in partita o con cui le zingare predicono l'avvenire, e vi si poteva riconoscere a un</p>	<p>essendo il castello da tempo abbandonato – le antiche sale signorili per installarvi le sue panche e i suoi barili, e il fasto di quegli ambienti – e insieme il va e vieni d'illustri avventori – le avesse conferito un'imprevista dignità, tale da riempire di grilli la testa dell'oste e dell'ostessa, che avevano finito per crederci i sovrani d'una corte sfarzosa.</p> <p>Questi pensieri, a dire il vero, non m'occuparono che per un istante; più forte era il sollievo a ritrovarmi sano e salvo in mezzo a un'eletta compagnia, e l'impazienza d'intrecciare conversazione (a un cenno d'invito di colui che sembrava il castellano - o l'oste - m'ero seduto all'unico posto rimasto libero) e scambiare con i compagni di viaggio i resoconti delle avventure trascorse. Ma a questa mensa, a differenza di ciò che sempre avviene nelle locande, e pure nelle corti, nessuno profferiva parola. Quando uno degli ospiti voleva chiedere al vicino che gli passasse il sale o lo zenzero, lo faceva con un gesto, e ugualmente con gesti si rivolgeva ai servi perché gli trinciassero una fetta del timballo di fagiano o gli versassero mezza pinta di vino.</p> <p>Deciso a rompere quel che credevo un torpore delle lingue dopo le fatiche del viaggio, feci per sbottare in un'esclamazione clamorosa come: «Buon pro!» «Alla buon'ora!» «Qual buon vento!»: ma dalla mia bocca non uscì alcun suono. Il tambureggiare dei cucchiari e l'acciottolio di coppe e stoviglie bastavano a convincermi che non ero diventato sordo: non mi restava che supporre d'essere muto. Me lo confermarono i commensali, muovendo anch'essi le labbra in silenzio con aria graziosamente rassegnata: era chiaro che la traversata del bosco era costata a ciascuno di noi la perdita della favella.</p> <p>Terminata la cena in un mutismo che i rumori della masticazione e gli schiocchi nel sorbire il vino non rendevano più affabile, restammo seduti a guardarci in viso, con l'assillo di non poterci scambiare le molte esperienze che ognuno di noi aveva da comunicare. A quel punto, sulla tavola appena sparecchiata, colui che pareva essere il castellano posò un mazzo di carte da gioco. Erano tarocchi più grandi di quelli con cui si gioca in partita o con cui le zingare predicono l'avvenire, e vi si potevano riconoscere a un</p>

<p>Italo Calvino, <i>Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York</i>, éd. Franco Maria Ricci, 1969</p>	<p>Italo Calvino, «Il castello», <i>Il castello dei destini incrociati</i>, éd. Einaudi, 1973</p>
<p>dipresso le medesime figure, dipinte con gli smalti delle più preziose miniature. Re regine cavalieri e fanti erano tutti giovani vestiti con sfarzo come per una festa principesca; i ventidue Arcani Maggiori parevano arazzi d'un teatro di corte; e coppe <i>danari</i> spade bastoni splendevano come imprese araldiche ornate da cartigli e fregi.</p> <p>Prendemmo a spargere le carte sul tavolo, scoperte, come per imparare a riconoscerle, e dare loro il giusto valore nei giochi o il vero significato nella lettura del destino. Eppure non sembrava che alcuno di noi avesse voglia d'iniziare una partita, e tanto meno di mettersi a interrogare l'avvenire, dato che d'ogni avvenire sembravamo svuotati, sospesi in un viaggio né terminato né da terminare. Era qualcos'altro che vedevamo in quei tarocchi, qualcosa che non ci lasciava più staccare gli occhi dalle tessere dorate di quel mosaico.</p> <p>Uno dei commensali tirò a sé le carte sparse, lasciando sgombra una larga parte del tavolo; ma non le radunò in mazzo né le mescolò; prese una carta e la posò davanti a sé. Tutti notammo la somiglianza tra il suo viso e quello della figura, e ci parve di capire che con quella carta egli voleva dire "io" e che s'accingeva a raccontare la sua storia.</p> <p style="text-align: center;"><i>Storia dell'ingrato punito</i></p> <p>Presentandosi a noi con la figura del <i>Cavaliere di Coppe</i> - un giovane roseo e biondo che sfoggiava un mantello raggianti di ricami a forma di sole, e offriva con la mano protesa un dono come quelli dei Re Magi - il nostro commensale voleva probabilmente informarci della sua condizione facoltosa, della sua inclinazione al lusso e alla prodigalità, e pure - col mostrarsi a cavallo - d'un suo spirito d'avventura, sia pur mosso - giudicai io, osservando tutti quei ricami fin sulla gualdrappa del destriero - più dal desiderio d'apparire che da una vera vocazione cavalleresca.</p> <p>Il bel giovane fece un gesto come per richiedere tutta la nostra attenzione e cominciò il suo muto racconto disponendo tre carte in fila sul tavolo: il <i>Re di Danari</i>, il <i>Dieci di Danari</i> e il <i>Nove di Bastoni</i>. L'espressione luttuosa con cui aveva depresso la prima di queste tre carte, e quella gioiosa con cui</p>	<p>dipresso le medesime figure, dipinte con gli smalti delle più preziose miniature. Re regine cavalieri e fanti erano giovani vestiti con sfarzo come per una festa principesca; i ventidue Arcani Maggiori parevano arazzi d'un teatro di corte; e coppe <i>denari</i> spade bastoni splendevano come imprese araldiche ornate da cartigli e fregi.</p> <p>Prendemmo a spargere le carte sul tavolo, scoperte, come per imparare a riconoscerle, e dare loro il giusto valore nei giochi, o il vero significato nella lettura del destino. Eppure non sembrava che alcuno di noi avesse voglia d'iniziare una partita, e tanto meno di mettersi a interrogare l'avvenire, dato che d'ogni avvenire sembravamo svuotati, sospesi in un viaggio né terminato né da terminare. Era qualcos'altro che vedevamo in quei tarocchi, qualcosa che non ci lasciava più staccare gli occhi dalle tessere dorate di quel mosaico.</p> <p>Uno dei commensali tirò a sé le carte sparse, lasciando sgombra una larga parte del tavolo; ma non le radunò in mazzo né le mescolò; prese una carta e la posò davanti a sé. Tutti notammo la somiglianza tra il suo viso e quello della figura, e ci parve di capire che con quella carta egli voleva dire «io» e che s'accingeva a raccontare la sua storia.</p> <p style="text-align: center;"><i>Storia dell'ingrato punito</i></p> <p>Presentandosi a noi con la figura del <i>Cavaliere di Coppe</i> - un giovane roseo e biondo che sfoggiava un mantello raggianti di ricami a forma di sole, e offriva con la mano protesa un dono come quelli dei Re Magi - il nostro commensale voleva probabilmente informarci della sua condizione facoltosa, della sua inclinazione al lusso e alla prodigalità, e pure - col mostrarsi a cavallo - d'un suo spirito d'avventura, sia pur mosso - giudicai io, osservando tutti quei ricami fin sulla gualdrappa del destriero - più dal desiderio d'apparire che da una vera vocazione cavalleresca.</p> <p>Il bel giovane fece un gesto come per richiedere tutta la nostra attenzione e cominciò il suo muto racconto disponendo tre carte in fila sul tavolo: il <i>Re di Denari</i>, il <i>Dieci di Denari</i> e il <i>Nove di Bastoni</i>. L'espressione luttuosa con cui aveva depresso la prima di queste tre carte, e quella gioiosa con cui</p>

<p>Italo Calvino, <i>Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York</i>, éd. Franco Maria Ricci, 1969</p>	<p>Italo Calvino, «Il castello», <i>Il castello dei destini incrociati</i>, éd. Einaudi, 1973</p>
<p>mostrò la carta seguente, parevano volerci far comprendere che, suo padre essendo venuto a morte, - il <i>Re di Danari</i> rappresentava un personaggio leggermente più anziano degli altri e dall'aspetto posato e prospero -, egli era entrato in possesso d'una cospicua eredità e subito s'era messo in viaggio. Quest'ultima proposizione la deducemmo dal movimento del braccio nel buttare la carta del <i>Nove di Bastoni</i>, la quale - con l'intrico di rami protesi su una rada vegetazione di foglie e fiorellini selvatici - ci ricordava il bosco che avevamo or è poco attraversato. (Anzi, a chi scrutasse la carta con occhio più acuto, il segmento verticale che incrocia gli altri legni obliqui suggeriva appunto l'idea della strada che penetra nel folto della foresta).</p> <p>Dunque, l'inizio della storia poteva essere questo: il cavaliere, appena seppe d'avere i mezzi per brillare nelle corti più sfarzose, s'affrettò a mettersi in cammino con una borsa colma di monete d'oro, per visitare i più famosi castelli dei dintorni, forse col proposito di conquistarsi una sposa d'alto rango; e accarezzando questi sogni, s'era inoltrato nel bosco.</p> <p>A questa fila di carte, se ne aggiunse una che annunciava certamente un brutto incontro: <i>La Forza</i>. Nel nostro mazzo di tarocchi questo arcano era rappresentato da un energumeno armato, sulle cui malvage intenzioni non lasciavano dubbi l'espressione brutale, la clava mulinata in aria, e la violenza con cui stendeva al suolo un leone con un colpo secco come si fa con i conigli. Il racconto era ahimé chiaro: nel cuore del bosco il cavaliere era stato sorpreso dall'agguato d'un feroce brigante. Le più tristi previsioni furono confermate dalla carta che venne poi, cioè l'arcano dodicesimo, detto <i>Il Penduto</i>, dove si contempla un uomo in brache e camicia, legato a testa in basso, appeso per un piede. Riconoscemmo nell'appeso il nostro giovane biondo: il brigante l'aveva spogliato d'ogni avere, e lasciato a penzolare da un ramo, a testa in giù.</p> <p>Respirammo di sollievo alla notizia che ci recò l'arcano <i>La Temperanza</i>, posato sul tavolo dal nostro commensale con espressione di riconoscenza. Da esso apprendemmo che l'uomo penzoloni aveva sentito un passo avvicinarsi e il suo occhio capovolto aveva visto una fanciulla, forse figlia d'un boscaiolo</p>	<p>mostrò la carta seguente, parevano volerci far comprendere che, suo padre essendo venuto a morte, - il <i>Re di Denari</i> rappresentava un personaggio leggermente più anziano degli altri e dall'aspetto posato e prospero, - egli era entrato in possesso d'una cospicua eredità e subito s'era messo in viaggio. Quest'ultima proposizione la deducemmo dal movimento del braccio nel buttare la carta del <i>Nove di Bastoni</i>, la quale - con l'intrico di rami protesi su una rada vegetazione di foglie e fiorellini selvatici - ci ricordava il bosco che avevamo or è poco attraversato. (Anzi, a chi scrutasse la carta con occhio più acuto, il segmento verticale che incrocia gli altri legni obliqui suggeriva appunto l'idea della strada che penetra nel folto della foresta).</p> <p>Dunque, l'inizio della storia poteva essere questo: il cavaliere, appena seppe d'avere i mezzi per brillare nelle corti più sfarzose, s'affrettò a mettersi in cammino con una borsa colma di monete d'oro, per visitare i più famosi castelli dei dintorni, forse col proposito di conquistarsi una sposa d'alto rango; e accarezzando questi sogni, s'era inoltrato nel bosco.</p> <p>A queste carte in fila, se ne aggiunse una che annunciava certamente un brutto incontro: <i>La Forza</i>. Nel nostro mazzo di tarocchi questo arcano era rappresentato da un energumeno armato, sulle cui malvage intenzioni non lasciavano dubbi l'espressione brutale, la clava mulinata in aria, e la violenza con cui stendeva al suolo un leone con un colpo secco come si fa con i conigli. Il racconto era chiaro: nel cuore del bosco il cavaliere era stato sorpreso dall'agguato d'un feroce brigante. Le più tristi previsioni furono confermate dalla carta che venne poi, cioè l'arcano dodicesimo, detto <i>Il Penduto</i>, dove si contempla un uomo in brache e camicia, legato a testa in basso, appeso per un piede. Riconoscemmo nell'appeso il nostro giovane biondo: il brigante l'aveva spogliato d'ogni avere, e lasciato a penzolare da un ramo, a testa in giù.</p> <p>Respirammo di sollievo alla notizia che ci recò l'arcano <i>La Temperanza</i>, posato sul tavolo dal nostro commensale con espressione di riconoscenza. Da esso apprendemmo che l'uomo penzoloni aveva sentito un passo avvicinarsi e il suo occhio capovolto aveva visto una fanciulla, forse figlia d'un boscaiolo</p>

<p>Italo Calvino, <i>Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York</i>, éd. Franco Maria Ricci, 1969</p>	<p>Italo Calvino, «Il castello», <i>Il castello dei destini incrociati</i>, éd. Einaudi, 1973</p>
<p>o d'un capraio, che avanzava, nudi i polpacci, per i prati, reggendo due brocche d'acqua, certo di ritorno dalla fonte. Non dubitammo che l'uomo a testa in giù venisse liberato e soccorso e restituito alla sua positura naturale da quella semplice figlia dei boschi. Quando vedemmo calare l'<i>Asso di Coppe</i>, su cui era disegnata una fonte che scorre tra muschi fioriti e frulli d'ali, fu come se sentissimo lì vicino il fiottare d'una sorgente e l'ansare dell'uomo che si dissetava bocconi.</p> <p>Ma ci sono fonti, - qualcuno tra noi certo pensò, - che, appena se ne beve, accrescono la sete, anziché placarla. Era prevedibile che tra i due giovani s'accendesse - appena il cavaliere superò il suo capogiro - un sentimento che andava al di là della gratitudine (da una parte) e della pietà (dall'altra), e che questo sentimento trovasse - complice l'ombra del bosco - subito modo d'esprimersi in un abbraccio sull'erba dei prati. Non per nulla la carta che venne dopo fu un <i>Due di Coppe</i> ornato dal cartiglio "amor mio" e fiorito di nontiscordardimé: indizio più che probabile d'un incontro amoroso.</p> <p>Già ci disponevamo - soprattutto le dame della compagnia - a goderci il seguito d'una tenera vicenda amorosa, quando il cavaliere posò un'altra carta di <i>Bastoni</i>, un <i>Sette</i>, dove tra gli scuri tronchi della foresta pareva di veder allontanarsi la sua ombra sottile. Non c'era da illudersi che le cose fossero andate altrimenti: l'idillio boschivo era stato breve, povera giovane, il fiore colto sul prato e lasciato cadere, l'ingrato cavaliere nemmeno si volta indietro a dirle addio.</p> <p>A questo punto era chiaro che cominciava una seconda parte della storia, forse con un intervallo di tempo in mezzo: il narratore aveva infatti cominciato a disporre altri tarocchi in una nuova fila, affiancata alla prima, sulla sinistra, e posò due carte, <i>L'Imperatrice</i> e l'<i>Otto di Coppe</i>. L'improvviso cambiamento di scena ci lasciò sconcertati per un momento: ma la soluzione non tardò a imporsi - credo - a tutti noi, ed era che il cavaliere avesse finalmente trovato ciò che andava cercando, una sposa d'alto e dovizioso lignaggio, quale quella che vedemmo lì effigiata, una testa coronata addirittura, col suo scudo di famiglia e la sua faccia insipida, - e anche un po' più vecchia di lui, come notarono</p>	<p>o d'un capraio, che avanzava, nudi i polpacci, per i prati, reggendo due brocche d'acqua, certo di ritorno dalla fonte. Non dubitammo che l'uomo a testa in giù venisse liberato e soccorso e restituito alla sua positura naturale da quella semplice figlia dei boschi. Quando vedemmo calare l'<i>Asso di Coppe</i>, su cui era disegnata una fonte che scorre tra muschi fioriti e frulli d'ali, fu come se sentissimo lì vicino il fiottare d'una sorgente e l'ansare dell'uomo che si dissetava bocconi.</p> <p>Ma ci sono fonti, - qualcuno tra noi certo pensò, - che, appena se ne beve, accrescono la sete, anziché placarla. Era prevedibile che tra i due giovani s'accendesse - appena il cavaliere avesse superato il suo capogiro - un sentimento che andava al di là della gratitudine (da una parte) e della pietà (dall'altra), e che questo sentimento trovasse subito modo d'esprimersi - complice l'ombra del bosco - in un abbraccio sull'erba dei prati. Non per nulla la carta che venne dopo fu un <i>Due di Coppe</i> ornato dal cartiglio «amor mio» e fiorito di nontiscordardimé: indizio più che probabile d'un incontro amoroso.</p> <p>Già ci disponevamo - soprattutto le dame della compagnia - a goderci il seguito d'una tenera vicenda amorosa, quando il cavaliere posò un'altra carta di <i>Bastoni</i>, un <i>Sette</i>, dove tra gli scuri tronchi della foresta pareva di veder allontanarsi la sua ombra sottile. Non c'era da illudersi che le cose fossero andate altrimenti: l'idillio boschivo era stato breve, povera giovane, il fiore colto sul prato e lasciato cadere, l'ingrato cavaliere nemmeno si volta indietro a dirle addio.</p> <p>A questo punto era chiaro che cominciava una seconda parte della storia; forse con un intervallo di tempo in mezzo: il narratore aveva infatti cominciato a disporre altri tarocchi in una nuova fila, affiancata alla prima, sulla sinistra, e posò due carte, <i>L'Imperatrice</i> e l'<i>Otto di Coppe</i>. L'improvviso cambiamento di scena ci lasciò sconcertati per un momento: ma la soluzione non tardò a imporsi - credo - a tutti noi, ed era che il cavaliere avesse finalmente trovato ciò che andava cercando, una sposa d'alto e dovizioso lignaggio, quale quella che vedevamo lì effigiata, una testa coronata addirittura, col suo scudo di famiglia e la sua faccia insipida, - e anche un po' più vecchia di lui, come notarono</p>

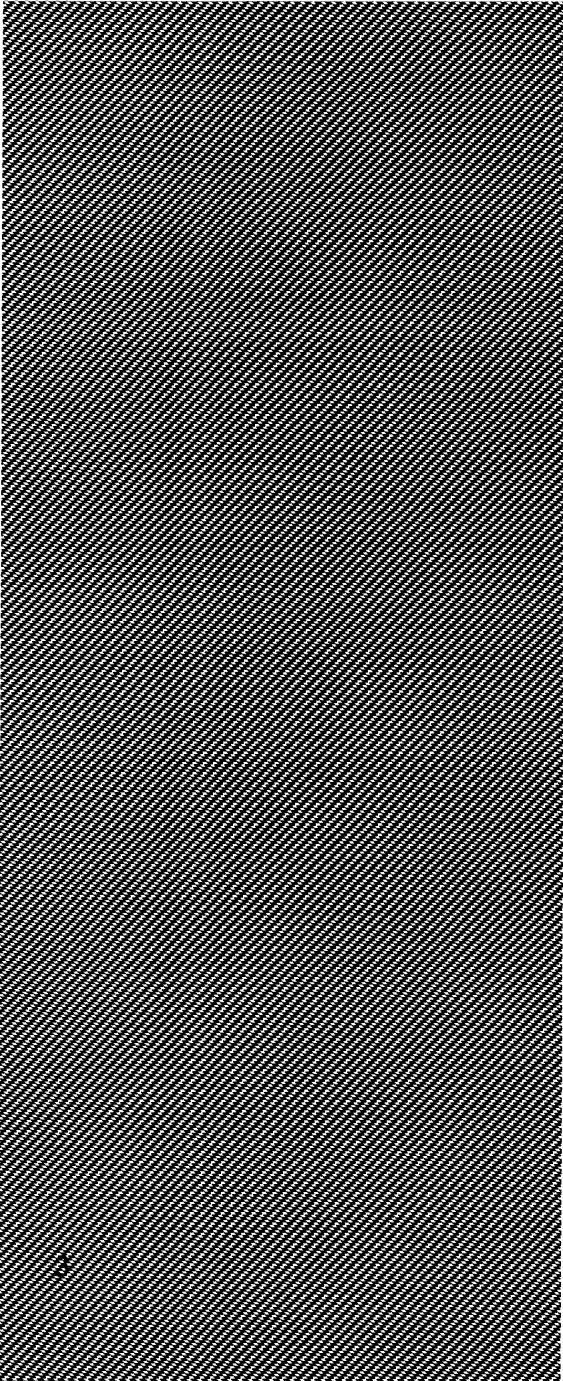
<p>Italo Calvino, <i>Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York</i>, éd. Franco Maria Ricci, 1969</p>	<p>Italo Calvino, «Il castello», <i>Il castello dei destini incrociati</i>, éd. Einaudi, 1973</p>
<p>certamente i più maligni tra noi, - e un vestito tutto ricamato d'anelli intrecciati come a dire: «sposami sposami». Invito prontamente raccolto, se è vero che la carta di <i>Coppe</i> suggeriva un banchetto di nozze, con due file di invitati che brindavano ai due sposi in fondo al tavolo dalla tovaglia inghirlandata.</p> <p>La carta che fu posata poi, il <i>Cavaliere di Spade</i>, annunciava, comparando in tenuta di guerra, un imprevisto: o un messaggero a cavallo aveva fatto irruzione nella festa portando una notizia inquietante, o lo sposo in persona aveva abbandonato il banchetto di nozze per accorrere armato nel bosco a un misterioso richiamo, o forse le due cose insieme: lo sposo era stato avvertito di un'apparizione imprevista e subito aveva imbracciato le armi ed era saltato in sella. (Fatto esperto dalla passata avventura, egli non metteva il naso fuori di casa se non armato di tutto punto).</p> <p>Attendevamo impazienti un'altra carta più esplicativa; e venne <i>Il Sole</i>. Il pittore aveva rappresentato l'astro del giorno nelle mani d'un bambino che corre, anzi vola sopra un vario e spazioso paesaggio. L'interpretazione di questo passo del racconto non era facile: poteva voler dire semplicemente "era una bella giornata di sole" e in questo caso il nostro narratore sprecava le sue carte per riferirci particolari inessenziali. Forse più che sul significato allegorico della figura conveniva soffermarsi su quello letterale: un bambino seminudo era stato visto correre nelle vicinanze del castello dove si celebravano le nozze, ed era per inseguire quel monello che lo sposo aveva disertato il banchetto.</p> <p>Ma non andava trascurato l'oggetto che il bambino trasportava: quella testa raggianti poteva contenere la soluzione dell'enigma. Tornando a posare lo sguardo sulla carta con cui il nostro eroe s'era presentato, ripensammo ai disegni o ricami solari che egli portava sul mantello quand'era stato attaccato dal brigante: forse quel mantello, che il cavaliere aveva dimenticato nel prato dei suoi fugaci amori, era stato visto sventolare per la campagna come un aquilone, ed era per recuperarlo che egli si era lanciato all'inseguimento del monello, oppure per la curiosità di scoprire come mai era finito là, cioè quale legame intercorreva tra il mantello, il bambino e la</p>	<p>certamente i più maligni tra noi, - e un vestito tutto ricamato d'anelli intrecciati come a dire: «sposami sposami». Invito prontamente raccolto, se è vero che la carta di <i>Coppe</i> suggeriva un banchetto di nozze, con due file di invitati che brindavano ai due sposi in fondo al tavolo dalla tovaglia inghirlandata.</p> <p>La carta che fu posata poi, il <i>Cavaliere di Spade</i>, annunciava, comparando in tenuta di guerra, un imprevisto: o un messaggero a cavallo aveva fatto irruzione nella festa portando una notizia inquietante, o lo sposo in persona aveva abbandonato il banchetto di nozze per accorrere armato nel bosco a un misterioso richiamo, o forse le due cose insieme: lo sposo era stato avvertito di un'apparizione imprevista e subito aveva imbracciato le armi ed era saltato in sella. (Fatto esperto dalla passata avventura, egli non metteva il naso fuori di casa se non armato di tutto punto).</p> <p>Attendevamo impazienti un'altra carta più esplicativa; e venne <i>Il Sole</i>. Il pittore aveva rappresentato l'astro del giorno nelle mani d'un bambino che corre, anzi vola sopra un vario e spazioso paesaggio. L'interpretazione di questo passo del racconto non era facile: poteva voler dire semplicemente «era una bella giornata di sole» e in questo caso il nostro narratore sprecava le sue carte per riferirci particolari inessenziali. Forse più che sul significato allegorico della figura conveniva soffermarsi su quello letterale: un bambino seminudo era stato visto correre nelle vicinanze del castello dove si celebravano le nozze, ed era per inseguire quel monello che lo sposo aveva disertato il banchetto.</p> <p>Ma non andava trascurato l'oggetto che il bambino trasportava: quella testa raggianti poteva contenere la soluzione dell'enigma. Tornando a posare lo sguardo sulla carta con cui il nostro eroe s'era presentato, ripensammo ai disegni o ricami solari che egli portava sul mantello quand'era stato attaccato dal brigante: forse quel mantello, che il cavaliere aveva dimenticato nel prato dei suoi fugaci amori, lo si vedeva ora sventolare per la campagna come un aquilone, ed era per recuperarlo che egli si era lanciato all'inseguimento del monello, oppure per la curiosità di scoprire come mai era finito là, cioè quale legame intercorreva tra il mantello, il bambino e la</p>

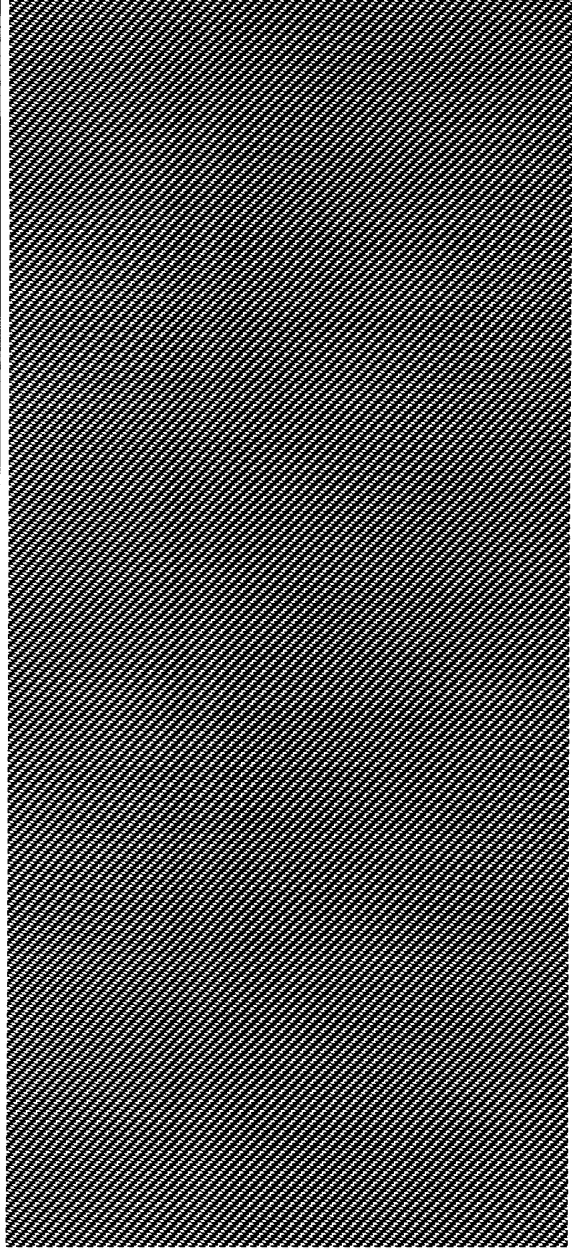
<p>Italo Calvino, <i>Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York</i>, éd. Franco Maria Ricci, 1969</p>	<p>Italo Calvino, «Il castello», <i>Il castello dei destini incrociati</i>, éd. Einaudi, 1973</p>
<p>giovane del bosco.</p> <p>Questi interrogativi speravamo ci fossero chiariti dalla carta seguente, e quando vedemmo che essa era <i>La Giustizia</i> ci convinchemmo che in quest'arcano - il quale non mostrava soltanto, come nei comuni mazzi di tarocchi, una donna con la spada e la bilancia, ma anche, sullo sfondo (oppure, a seconda di come si guardava, su di una lunetta sovrastante la figura principale) un guerriero a cavallo (o un'amazzone?) in armatura, che muove all'assalto, - era racchiuso uno dei capitoli più fitti d'avvenimenti della nostra storia. Non ci restava che azzardare delle congetture. Per esempio: mentre stava per raggiungere il monello con l'aquilone, l'inseguitore s'era visto sbarrare il passo da un altro cavaliere, armato di tutto punto. Cosa potevano essersi detti? Tanto per cominciare: - Chi va là!</p> <p>E il cavaliere sconosciuto s'era scoperto il viso, un viso di donna nel quale il nostro commensale aveva riconosciuto la sua salvatrice del bosco, fatta più piena e risoluta e calma, con un melanconico sorriso appena accennato sulle labbra.</p> <p>- Che mai cerchi da me? - egli doveva averle allora chiesto.</p> <p>- Giustizia! - aveva detto l'amazzone. (La bilancia appunto alludeva a questa risposta).</p> <p>Anzi: a pensarci bene, l'incontro poteva esser avvenuto così: una amazzone a cavallo era uscita dal bosco, alla carica (figura sullo sfondo o lunetta) e gli aveva gridato: - Alto là! Sai chi stai inseguendo?</p> <p>- Chi mai?</p> <p>- Tuo figlio! - aveva detto la guerriera scoprendosi il volto (figura in primo piano).</p> <p>- Che posso fare? - doveva aver domandato il nostro, preso da un rapido e tardivo rimorso.</p> <p>- Affrontare il giudizio - (<i>bilancia</i>) - di Dio! Difenditi! - e aveva (<i>spada</i>) brandito la spada.</p> <p>"Ora ci racconterò il duello", pensai, e difatti la carta buttata giù in quel momento fu lo sferragliante <i>Due di Spade</i>. Volavano tagliuzzate le foglie del bosco e le piante rampicanti s'attorcigliavano alle due lame. Ma lo sguardo sconsolato che il narratore rivolgeva a questa carta non lasciava dubbi sull'esito: la sua avversaria si rivelava una</p>	<p>giovane del bosco.</p> <p>Questi interrogativi speravamo ci fossero chiariti dalla carta seguente, e quando vedemmo che essa era <i>La Giustizia</i> ci convinchemmo che in quest'arcano - il quale non mostrava soltanto, come nei comuni mazzi di tarocchi, una donna con la spada e la bilancia, ma anche, sullo sfondo (oppure, a seconda di come si guardava, su di una lunetta sovrastante la figura principale) un guerriero a cavallo (o un'amazzone?) in armatura, che muove all'assalto, - era racchiuso uno dei capitoli più fitti d'avvenimenti della nostra storia. Non ci restava che azzardare delle congetture. Per esempio: mentre stava per raggiungere il monello con l'aquilone, l'inseguitore s'era visto sbarrare il passo da un altro cavaliere, armato di tutto punto. Cosa potevano essersi detti? Tanto per cominciare: - Chi va là!</p> <p>E il cavaliere sconosciuto s'era scoperto il viso, un viso di donna nel quale il nostro commensale aveva riconosciuto la sua salvatrice del bosco, fatta più piena e risoluta e calma, con un melanconico sorriso appena accennato sulle labbra.</p> <p>- Che mai cerchi da me? - egli doveva averle allora chiesto.</p> <p>- Giustizia! - aveva detto l'amazzone. (La bilancia appunto alludeva a questa risposta).</p> <p>Anzi: a pensarci bene, l'incontro poteva esser avvenuto così: un'amazzone a cavallo era uscita dal bosco, alla carica (figura sullo sfondo o lunetta) e gli aveva gridato: - Alto là! Sai chi stai inseguendo?</p> <p>- Chi mai?</p> <p>- Tuo figlio! - aveva detto la guerriera scoprendosi il volto (figura in primo piano).</p> <p>- Che posso fare? - doveva aver domandato il nostro, preso da un rapido e tardivo rimorso.</p> <p>- Affrontare il giudizio - (<i>bilancia</i>) - di Dio! Difenditi! - e aveva (<i>spada</i>) brandito la spada.</p> <p>«Ora ci racconterò il duello», pensai, e difatti la carta buttata giù in quel momento fu lo sferragliante <i>Due di Spade</i>. Volavano tagliuzzate le foglie del bosco e le piante rampicanti s'attorcigliavano alle lame. Ma lo sguardo sconsolato che il narratore rivolgeva a questa carta non lasciava dubbi sull'esito: la sua avversaria si rivelava una spadaccina</p>

<p>Italo Calvino, <i>Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York</i>, éd. Franco Maria Ricci, 1969</p>	<p>Italo Calvino, «Il castello», <i>Il castello dei destini incrociati</i>, éd. Einaudi, 1973</p>
<p>spadaccina agguerrita; toccava a lui, adesso, giacere sanguinante in mezzo al prato.</p> <p>Rinvieni, apre gli occhi, e cosa vede? (Era la mimica - un po' enfatica, a dire il vero - del narratore che ci invitava ad attendere la carta seguente come una rivelazione). <i>La Papessa</i>: misteriosa figura monacale incoronata. Era stato soccorso da una monaca? Gli occhi con cui fissava la carta erano pieni di raccapriccio. Una strega? Egli levava le mani supplichevoli in un gesto di terrore sacrale. La gran sacerdotessa d'un culto segreto e sanguinario?</p> <p>- Sappi che nella persona della fanciulla tu hai offeso - (cos'altro poteva avergli detto, la papessa, per provocare in lui quella smorfia di terrore?) - tu hai offeso Cibele, la dea a cui è sacro questo bosco. Ora sei caduto in nostra mano.</p> <p>E cosa poteva aver risposto lui, se non un supplice balbettio: - Espierò, propizierò, mercé...</p> <p>- Ora il bosco ti avrà. Il bosco è perdita di sé, mescolanza. Per unirti a noi devi perderti, strappare, gli attributi di te stesso, smembrarti, trasformarti nell'indifferenziato, unirti allo stuolo delle Ménadi che corre urlando nel bosco.</p> <p>- No! - era il grido che vedemmo uscire dalla sua gola ammutolita, ma già l'ultima carta completava il racconto, ed era l'<i>Otto di Spade</i>, le lame taglienti delle scarmigliate seguaci di Cibele s'avventavano addosso a lui, straziandolo.</p> <p style="text-align: center;"><i>Tre storie tenebrose</i></p> <p>La commozione di questo racconto non s'era ancora dissipata, quando un altro dei commensali diede segno di voler dire la sua. Un passaggio, soprattutto, della storia del cavaliere, pareva aver attratto la sua attenzione, o meglio, uno degli affiancamenti casuali tra le carte della seconda fila: quello dell'<i>Asso di Coppe</i> è della <i>Papessa</i>. Per indicare che egli si sentiva concernere personalmente da quell'accostamento, avanzò all'altezza di quelle due carte, sulla destra, la figura del <i>Re di Coppe</i> (che poteva passare per un suo ritratto molto giovanile e - in verità - esageratamente lusinghiero) e sulla sinistra, continuando una fila orizzontale, un <i>Otto di Bastoni</i>.</p>	<p>agguerrita; toccava a lui, adesso, giacere sanguinante in mezzo al prato.</p> <p>Rinvieni, apre gli occhi, e cosa vede? (Era la mimica - un po' enfatica, a dire il vero - del narratore che ci invitava ad attendere la carta seguente come una rivelazione). <i>La Papessa</i>: misteriosa figura monacale incoronata. Era stato soccorso da una monaca? Gli occhi con cui fissava la carta erano pieni di raccapriccio. Una strega? Egli levava le mani supplichevoli in un gesto di terrore sacrale. La gran sacerdotessa d'un culto segreto e sanguinario?</p> <p>- Sappi che nella persona della fanciulla tu hai offeso - (cos'altro poteva avergli detto, la papessa, per provocare in lui quella smorfia di terrore?) tu hai offeso Cibele, la dea a cui è sacro questo bosco. Ora sei caduto in nostra mano.</p> <p>E cosa poteva aver risposto lui, se non un supplice balbettio: - Espierò, propizierò, mercé...</p> <p>- Ora il bosco ti avrà. Il bosco è perdita di sé, mescolanza. Per unirti a noi devi perderti, strappare gli attributi di te stesso, smembrarti, trasformarti nell'indifferenziato, unirti allo stuolo delle Ménadi che corre urlando nel bosco.</p> <p>- No! - era il grido che vedemmo uscire dalla sua gola ammutolita, ma già l'ultima carta completava il racconto, ed era l'<i>Otto di Spade</i>, le lame taglienti delle scarmigliate seguaci di Cibele s'avventavano addosso a lui, straziandolo.</p> <p style="text-align: center;"><i>Storia dell'alchimista che vendette l'anima</i></p> <p>La commozione di questo racconto non s'era ancora dissipata, quando un altro dei commensali diede segno di voler dire la sua. Un passaggio, soprattutto, della storia del cavaliere, pareva aver attratto la sua attenzione, o meglio, uno degli affiancamenti casuali tra le carte delle due file: quello dell'<i>Asso di Coppe</i> e della <i>Papessa</i>. Per indicare che egli si sentiva concernere personalmente da quell'accostamento, avanzò all'altezza di quelle due carte, sulla destra, la figura del <i>Re di Coppe</i> (che poteva passare per un suo ritratto molto giovanile e - in verità - esageratamente lusinghiero) e sulla sinistra, continuando una fila orizzontale, un <i>Otto di Bastoni</i>.</p>

<p>Italo Calvino, <i>Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York</i>, éd. Franco Maria Ricci, 1969</p>	<p>Italo Calvino, «Il castello», <i>Il castello dei destini incrociati</i>, éd. Einaudi, 1973</p>
<p>La prima interpretazione che veniva alla mente da questa sequenza, insistendo nell'attribuire alla fontana un'aura voluttuosa, era che il nostro commensale avesse avuto un rapporto amoroso con una monaca in un bosco. Oppure che le avesse offerto copiosamente da bere, dato che la fontana pareva prendere origine, a guardarla bene, da un bariletto, in cima a un torchio da uva. Ma la fissità melanconica del viso dell'uomo sembrava assorta in speculazioni da cui non solo le passioni carnali ma pure i più veniali piaceri della mensa e della cantina dovevano essere esclusi. Alte meditazioni dovevano essere le sue, per quanto l'aspetto tuttavia mondano della sua figura non lasciava dubbi che esse fossero rivolte alla Terra e non al Cielo. (E così cadeva un'altra interpretazione possibile: che la carta rappresentasse un'acquasantiera). L'ipotesi più probabile che mi occorre (e come a me credo anche ad altri silenziosi spettatori) era che quella carta rappresentasse la Fonte della Vita, il punto supremo della ricerca dell'alchimista, e che il nostro commensale fosse appunto uno di quei sapienti che scrutando in alambicchi e crogiuoli come la complicata ampolla che la sua figura in vesti regali reggeva in mano) tentano di strappare alla natura i suoi segreti, particolarmente quello della trasformazione dei metalli.</p> <p>Era da credere che fin dalla più giovane età (questa era il senso del ritratto con fattezze da adolescente, che pur poteva nello stesso tempo alludere all'elisir di lunga vita) egli non aveva avuto altra passione (la fonte restava pur sempre un simbolo amoroso) che la manipolazione degli elementi, e per anni aveva atteso di vedere il giallo re del mondo minerale precipitare nel fondo del suo calderone.</p>  <p>E in questa ricerca aveva finito per chiedere il consiglio e l'aiuto di donne che si incontrano talora nei boschi, esperte in filtri e in intrugli magici, dedite alle arti della stregoneria e della divinazione del futuro (come quella che con superstiziosa reverenza egli indicava come <i>La Papessa</i>).</p>	<p>La prima interpretazione di questa sequenza che veniva alla mente, insistendo nell'attribuire alla fontana un'aura voluttuosa, era che il nostro commensale avesse avuto un rapporto amoroso con una monaca in un bosco. Oppure che le avesse offerto copiosamente da bere, dato che la fontana pareva prendere origine, a guardarla bene, da un bariletto, in cima a un torchio da uva. Ma la fissità melanconica del viso dell'uomo sembrava assorta in speculazioni da cui non solo le passioni carnali ma pure i più veniali piaceri della mensa e della cantina dovevano essere esclusi. Alte meditazioni dovevano essere le sue, per quanto l'aspetto tuttavia mondano della sua figura non lasciava dubbi che esse fossero rivolte alla Terra e non al Cielo. (E così cadeva un'altra interpretazione possibile: fare della fonte un'acquasantiera).</p> <p>L'ipotesi più probabile che mi occorre (e come a me credo anche ad altri silenziosi spettatori) era che quella carta rappresentasse la Fonte della Vita, il punto supremo della ricerca dell'alchimista, e che il nostro commensale fosse appunto uno di quei sapienti che scrutando in alambicchi e serpentine, in matracci e storte, in atanorri e aludelle (sul tipo della complicata ampolla che la sua figura in vesti regali reggeva in mano) tentano di strappare alla natura i suoi segreti, particolarmente quello della trasformazione dei metalli.</p> <p>Era da credere che fin dalla più giovane età (questo era il senso del ritratto con fattezze da adolescente, che pur poteva nello stesso tempo alludere all'elisir di lunga vita) egli non aveva avuto altra passione (la fonte restava pur sempre un simbolo amoroso) che la manipolazione degli elementi, e per anni aveva atteso di vedere il giallo re del mondo minerale separarsi dagli intingoli di zolfo e di mercurio, precipitare lentamente in depositi opachi, che ogni volta risultavano essere soltanto vile limatura di piombo, fondigli d'una pegola verdastra. E in questa ricerca aveva finito per chiedere il consiglio e l'aiuto di donne che s'incontrano talora nei boschi, esperte in filtri e intrugli magici, dedite alle arti della stregoneria e della divinazione del futuro (come quella che con superstiziosa reverenza egli indicava come <i>La Papessa</i>).</p> <p>La carta che venne poi, <i>L'Imperatore</i>,</p>

<p>Italo Calvino, <i>Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York</i>, éd. Franco Maria Ricci, 1969</p>	<p>Italo Calvino, «Il castello», <i>Il castello dei destini incrociati</i>, éd. Einaudi, 1973</p>
<p>La carta che venne poi, <i>L'Imperatore</i>, poteva riferirsi appunto a una profezia della strega del bosco: - Tu diventerai l'uomo più potente del mondo. Non ci sarebbe stato da meravigliarsi, che il nostro alchimista si fosse montato la testa e avesse aspettato di giorno in giorno un cambiamento straordinario nel corso della sua vita. Questo evento doveva essere segnato nella carta seguente: e fu l'enigmatico arcano numero uno, detto <i>Il Bagatto</i>, in cui c'è chi riconosce un ciarlatano o mago intento ai suoi esercizi.</p> <p>Dunque, il nostro eroe, alzando gli occhi dal suo tavolo s'era visto un mago seduto di fronte a lui, che manipolava i suoi alambicchi e le sue storte.</p> <p>- Chi siete? Che fate qui? - Guarda che cosa faccio, - aveva detto il mago indicandogli una boccia di vetro su un fornello.</p> <p>Lo sguardo abbagliato con cui il nostro commensale buttò lì un <i>Sette di Danari</i> non lasciava dubbi su ciò che egli aveva visto: lo splendore di tutte le miniere dell'Oriente spalancate davanti a lui.</p> <p>- Tu puoi darmi il segreto dell'oro? - doveva aver chiesto al ciarlatano.</p> <p>La carta seguente era un <i>Due di Danari</i>, segno di uno scambio, - veniva da pensare, - d'una compravendita, un baratto.</p> <p>- Te lo vendo! - doveva aver ribattuto il visitatore sconosciuto.</p> <p>- Cosa vuoi in cambio?</p> <p>La risposta che tutti prevedevamo era: - L'anima! - ma non ne fummo sicuri fino a che il narratore non ebbe scoperto la nuova carta, (ed indugiò un momento prima di farlo, disponendola non di seguito all'altra ma affiancata all'ultima, cioè cominciando un'altra fila in senso contrario), e questa carta era <i>Il Diavolo</i>, cioè egli aveva riconosciuto nel ciarlatano il vecchio principe d'ogni mescolanza e ambiguità - così come noi ora riconosciamo nel nostro commensale il dottor Faust.</p> <p>- L'anima! - aveva dunque risposto Mefistofele: un concetto che non può rappresentarsi altrimenti che con la figura di Psiche, giovinetta che rischiarà col suo lume le tenebre, come si contempla nell'arcano <i>La Stella</i>. Il <i>Cinque di Coppe</i> che ci fu mostrato poi, poteva leggersi tanto come il segreto</p>	<p>poteva riferirsi appunto a una profezia della strega del bosco: - Tu diventerai l'uomo più potente del mondo.</p> <p>Non c'era da meravigliarsi che il nostro alchimista si fosse montato la testa e avesse aspettato di giorno in giorno un cambiamento straordinario nel corso della sua vita. Questo evento doveva essere segnato nella carta seguente: e fu l'enigmatico arcano numero uno, detto <i>Il Bagatto</i>, in cui c'è chi riconosce un ciarlatano o mago intento ai suoi esercizi.</p> <p>Dunque, il nostro eroe, alzando gli occhi dal suo tavolo s'era visto un mago seduto di fronte a lui, che manipolava i suoi alambicchi e le sue storte.</p> <p>- Chi siete? Che fate qui? - Guarda che cosa faccio, - aveva detto il mago indicandogli una boccia di vetro su un fornello.</p> <p>Lo sguardo abbagliato con cui il nostro commensale buttò lì un <i>Sette di Denari</i> non lasciava dubbi su ciò che egli aveva visto: lo splendore di tutte le miniere dell'Oriente spalancate davanti a lui.</p> <p>- Tu puoi darmi il segreto dell'oro? - doveva aver chiesto al ciarlatano.</p> <p>La carta seguente era un <i>Due di Denari</i>, segno di uno scambio, - veniva da pensare, - d'una compravendita, un baratto.</p> <p>- Te lo vendo! - doveva aver ribattuto il visitatore sconosciuto.</p> <p>- Cosa vuoi in cambio?</p> <p>La risposta che tutti prevedevamo era: - L'anima! - ma non ne fummo sicuri fino a che il narratore non ebbe scoperto la nuova carta, (ed indugiò un momento prima di farlo, cominciando a disporre un'altra fila in senso contrario), e questa carta era <i>Il Diavolo</i>, cioè egli aveva riconosciuto nel ciarlatano il vecchio principe d'ogni mescolanza e ambiguità - così come noi ora riconosciamo nel nostro commensale il dottor Faust.</p> <p>- L'anima! - aveva dunque risposto Mefistofele: un concetto che non può rappresentarsi altrimenti che con la figura di Psiche, giovinetta che rischiarà col suo lume le tenebre, come si contempla nell'arcano <i>La Stella</i>. Il <i>Cinque di Coppe</i> che ci fu mostrato poi, poteva leggersi tanto come il segreto alchimistico che il Diavolo rivelava a Faust, quanto come un brindisi per concludere il patto, oppure come le campane che coi loro</p>

<p>Italo Calvino, <i>Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York</i>, éd. Franco Maria Ricci, 1969</p>	<p>Italo Calvino, «Il castello», <i>Il castello dei destini incrociati</i>, éd. Einaudi, 1973</p>
<p>alchimistico che il Diavolo rivelava a Faust, quanto come un brindisi per concludere il patto, oppure come le campane che coi loro rintocchi mettevano in fuga il visitatore infernale. Ma potevamo pure intenderlo come un discorso sull'anima e sul corpo come vaso dell'anima.</p> <p>(Una coppa delle cinque era dipinta di traverso, come fosse vuota).</p> <p>- Anima? - poteva aver risposto il nostro Faust. - E se io l'anima non l'avessi?</p> 	<p>rintocchi mettevano in fuga il visitatore infernale. Ma potevamo pure intenderlo come un discorso sull'anima e sul corpo come vaso dell'anima. (Una coppa delle cinque era dipinta di traverso, come fosse vuota).</p> <p>- Anima? - poteva aver risposto il nostro Faust. - E se io l'anima non l'avessi?</p> <p>Ma forse non era per un'anima individuale che si scomodava, Mefistofele. - Con l'oro costruirai una città, - diceva a Faust. - t l'anima dell'intera città che io voglio in cambio.</p> <p>- Affare fatto.</p> <p>E il Diavolo allora poteva ben scomparire con un sogghigno che pareva un ululato: vecchio abitatore dei campanili, avvezzo a contemplare, appollaiato su un pluviale, le distese dei tetti, sapeva che le città hanno anime più corpose e durature di quelle di tutti gli abitanti messi insieme.</p> <p>Ora restava da interpretare <i>La Ruota della Fortuna</i>, una delle immagini più complicate di tutto il gioco dei tarocchi. Poteva voler dire semplicemente che la fortuna s'era girata dalla parte di Faust, ma questa pareva una spiegazione troppo ovvia per il modo di raccontare dell'alchimista, sempre ellittico e allusivo. Era invece legittimo supporre che il nostro dottore, impossessatosi del segreto diabolico, avesse concepito un progetto smisurato: trasformare in oro tutto il trasformabile.</p> <p>La ruota dell'Arcano Decimo rappresenterebbe allora letteralmente gli ingranaggi all'opera nel Gran Mulino dell'Oro, il meccanismo gigantesco che avrebbe innalzato la Metropoli Tutta Quanta di Metallo Prezioso; e le figure umane di varia età che si vedevano spingere la ruota o ruotare con essa erano lì a indicare le folle d'uomini che accorrevano a dar mano al progetto e dedicavano gli anni delle loro vite a far girare quegli ingranaggi giorno e notte.</p> <p>Quest'interpretazione non rendeva conto di tutti i particolari della miniatura (per esempio, le orecchie e code bestiali che ornavano alcuni degli esseri umani rotanti) ma costituiva una base per leggere le successive carte di coppe e di denari come il Regno dell'Abbondanza in cui nuotavano gli abitanti della Città dell'Oro. (I cerchi gialli in fila forse evocavano cupole splendenti di grattacieli d'oro che fiancheggiavano le vie della Metropoli),</p>

<p>Italo Calvino, <i>Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York</i>, éd. Franco Maria Ricci, 1969</p>	<p>Italo Calvino, «Il castello», <i>Il castello dei destini incrociati</i>, éd. Einaudi, 1973</p>
	<p>Ma il prezzo pattuito, quando sarebbe stato riscosso dal Bifido Contraente? Le due carte finali della storia erano già sul tavolo, disposte dal primo narratore: il Due di Spade e La Temperanza. Alle porte della Città dell'Oro guardie armate sbarravano il passo a chiunque volesse entrare, per impedire l'accesso all'Esattore Piè Forcuto, sotto qualsiasi aspetto si presentasse. E anche se s'avvicinava una semplice fanciulla come quella dell'ultima carta, le guardie intimavano l'altolà.</p> <p>- Inutilmente chiudete le vostre porte, - questa era la risposta che ci si poteva attendere dalla portatrice d'acqua, - io mi guardo bene dall'entrare in una Città che è tutta di metallo compatto. Noi abitatori del fluido visitiamo solo gli elementi che scorrono e si mescolano.</p> <p>Era una ninfa acquatica? Era una regina degli elfi dell'aria? Un angelo del fuoco liquido al centro della Terra?</p> <p>(Nella Ruota della Fortuna, a ben guardare, le metamorfosi bestiali forse erano solo un primo passo d'una regressione dell'umano al vegetale e al minerale).</p> <p>- Hai paura che le nostre anime caschino nelle mani del Diavolo? - avrebbero chiesto quelli della Città.</p> <p>- No: che non abbiate anima da dargli.</p> <p style="text-align: center;"><i>Storia della sposa dannata</i></p> <p>Non so quanti di noi fossero riusciti a decifrare in qualche modo la storia, senza perdersi in mezzo a tutte queste cartacce di coppe e di denari che saltavano fuori proprio quando più desideravamo una chiara illustrazione dei fatti. La comunicativa del narratore era scarsa, forse perché il suo ingegno era più portato al rigore dell'astrazione che all'evidenza delle immagini. Insomma, alcuni di noi si distraevano o si soffermavano su certi accostamenti di carte e non riuscivano più ad andare avanti.</p> <p>Per esempio, uno di noi, un guerriero dallo sguardo melanconico, aveva preso ad armeggiare con un <i>Fante di Spade</i> che gli assomigliava molto e con un <i>Sei di Bastoni</i>, e li aveva avvicinati al <i>Sette di Denari</i> e alla <i>Stella</i> come volesse tirar su una fila verticale per conto suo.</p>
<p>La storia continuava, ma bisogna dire che tra tutte queste cartacce di coppe e di danari - e proprio nei momenti in cui desideravamo una chiara illustrazione dei fatti, - la decifrazione procedeva a rilento.</p> <p>La comunicativa del narratore era scarsa, forse perché il suo ingegno era più portato al rigore dell'astrazione che all'evidenza delle immagini. Insomma, alcuni di noi si distraevano o si soffermavano su certi accostamenti di carte e non riuscivano più ad andare avanti.</p> <p>Per esempio, uno di noi, un guerriero dallo sguardo melanconico, aveva preso ad armeggiare con un <i>Fante di Spade</i> che gli</p>	<p>Forse per lui, soldato smarritosi nel bosco,</p>

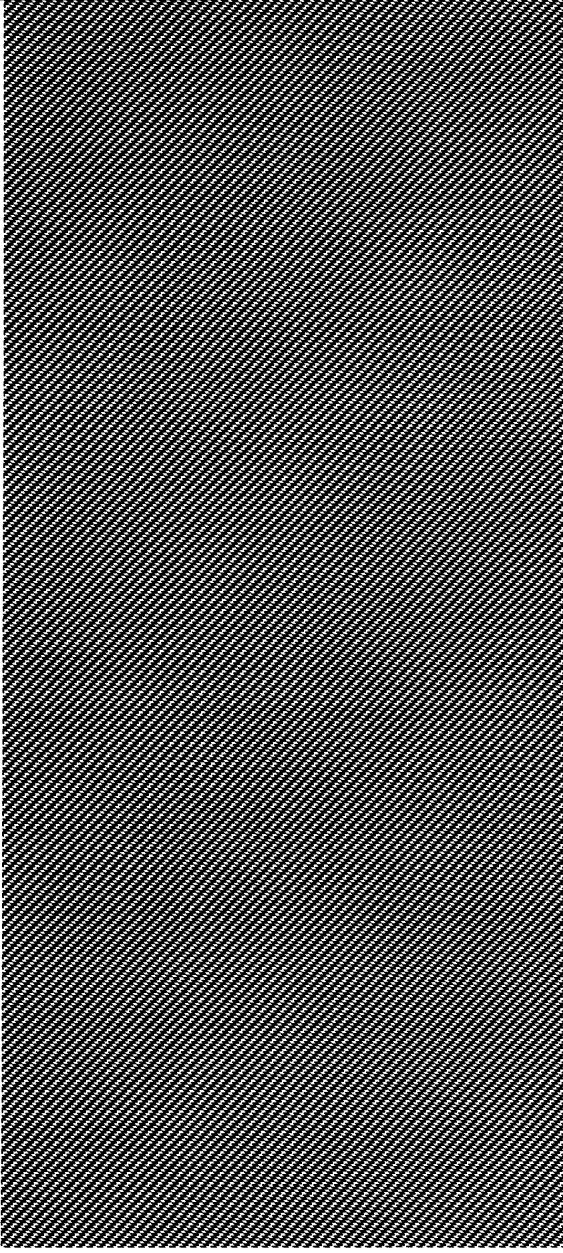
<p>Italo Calvino, <i>Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York</i>, éd. Franco Maria Ricci, 1969</p>	<p>Italo Calvino, «Il castello», <i>Il castello dei destini incrociati</i>, éd. Einaudi, 1973</p>
<p>assomigliava molto e con un <i>Sei di Bastoni</i>, e li aveva avvicinati al <i>Sette di Danari</i> e alla <i>Stella</i> come volesse tirar su una fila verticale per conto suo.</p> <p>Forse per lui, soldato smarritosi nel bosco, la carta di <i>Danari</i> seguita dalla <i>Stella</i> voleva dire un luccichio come di fuochi fatui che l'aveva attratto in una radura tra gli alberi, dove gli era apparsa una giovinetta di sidereo pallore che s'aggirava nella notte in camicia e coi capelli sciolti, levando alto un cero acceso. Comunque fosse, egli continuò imperterrito la sua fila verticale, indifferente al procedere orizzontale del racconto dell'alchimista; posò due carte di <i>Spade</i>: un <i>Sette</i> e una <i>Regina</i>, accostamento in sé difficile da interpretare, ma che forse richiedeva qualche battuta di dialogo sul tipo di:</p> <p>- Nobile cavaliere, ti supplico, spogliati delle tue armi e della tua corazza, e lascia che io le indossi!</p>  <p>Stordita, mi promisi a qualcuno dal cui abbraccio ora aborro e che stanotte verrà a pretendere l'adempimento della mia parola! Sento che sopraggiunge! Armata, non potrà ghermirmi! Deh, salva una fanciulla perseguitata!</p> <p>Che il guerriero avesse acconsentito prontamente non c'era da dubitarlo. Indossata l'armatura ecco la meschinella trasformarsi in regina da torneo, pavoneggiarsi, far la gatta. Un sorriso di gioia sensuale accese il pallore del suo viso.</p> <p>Anche qui però ora cominciava una sfilza di cartacce in cui raccapazzarsi era un problema: un <i>Due di Bastoni</i> (il segnale d'un bivio, d'una scelta?), un <i>Otto di Danari</i> (un tesoro nascosto?), un <i>Sei di Coppe</i> (un convito amoroso?)</p> <p>- La tua cortesia merita un guiderdone, - doveva aver detto la donna del bosco. - Scegli il premio che preferisci: io posso darti la ricchezza, oppure...</p> <p>- Oppure?</p> <p>- ...Posso darmi a te.</p> <p>La mano del guerriero bussò sulla carta di coppe: aveva scelto l'amore.</p> <p>Per il seguito del racconto dovevamo lavorare d'immaginazione: lui era già nudo, lei</p>	<p>quelle carte seguite dalla <i>Stella</i> volevano dire un luccichio come di fuochi fatui che l'aveva attratto in una radura tra gli alberi, dove gli era apparsa una giovinetta di sidereo pallore che s'aggirava nella notte in camicia e coi capelli sciolti, levando alto un cero acceso.</p> <p>Comunque fosse, egli continuò imperterrito la sua fila verticale, posò due carte di <i>Spade</i>: un <i>Sette</i> e una <i>Regina</i>, accostamento in sé difficile da interpretare, ma che forse richiedeva qualche battuta di dialogo sul tipo di:</p> <p>- Nobile cavaliere, ti supplico, spogliati delle tue armi e della tua corazza, e lascia che io le indossi! - (Nella miniatura la Regina di Spade indossa un'armatura completa di bracciali, cubitricre, manopole, che sporge come una ferrea sottoveste dall'orlo ricamato delle candide maniche di seta) - Stordita, mi promisi a qualcuno dal cui abbraccio ora aborro e che stanotte verrà a pretendere l'adempimento della mia parola! Sento che sopraggiunge! Armata, non potrà ghermirmi! Deh, salva una fanciulla perseguitata!</p> <p>Che il guerriero avesse acconsentito prontamente non c'era da dubitarlo. Indossata l'armatura ecco la meschinella trasformarsi in regina da torneo, pavoneggiarsi, far la gatta. Un sorriso di gioia sensuale accese il pallore del suo viso.</p> <p>Anche qui ora cominciava una sfilza di cartacce in cui raccapazzarsi era un problema: un <i>Due di Bastoni</i> (il segnale d'un bivio, d'una scelta?), un <i>Otto di Denari</i> (un tesoro nascosto?), un <i>Sei di Coppe</i> (un convito amoroso?)</p> <p>- La tua cortesia merita un guiderdone, - doveva aver detto la donna del bosco. - Scegli il premio che preferisci: io posso darti la ricchezza, oppure...</p> <p>- Oppure?</p> <p>- ...Posso darmi a te.</p> <p>La mano del guerriero bussò sulla carta di coppe: aveva scelto l'amore.</p> <p>Per il seguito del racconto dovevamo lavorare d'immaginazione: lui era già nudo, lei slacciò l'armatura appena indossata, e di tra le piastre di bronzo il nostro eroe raggiunse una mammella tonda e tesa e tenera, s'insinuò tra il ferreo cosciale e la tiepida coscia...</p> <p>Era di carattere riservato e pudico, il soldato, e non si dilungò in particolari: tutto</p>

<p>Italo Calvino, <i>Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York</i>, éd. Franco Maria Ricci, 1969</p>	<p>Italo Calvino, «Il castello», <i>Il castello dei destini incrociati</i>, éd. Einaudi, 1973</p>
<p>slacciò l'armatura appena indossata, e di tra le piastre di bronzo il nostro eroe raggiunse una mammella tonda e tesa e tenera, s'insinuò tra il ferreo cosciale e la tiepida coscia...</p> <p>Era di carattere riservato e pudico, il soldato, e non si dilungò in particolari: tutto quel che seppe direi fu affiancare alla carta di Coppe una carta dorata di <i>Danari</i>, con un'aria sospirosa, come esclamando: - Mi sembrò d'entrare in Paradiso...</p> <p>La carta che egli depose dopo confermava l'immagine delle soglie del Paradiso ma nello stesso tempo interrompeva bruscamente l'abbandono voluttuoso: era <i>Il Papa</i>, un papa dall'austera barba bianca, come il primo dei pontefici ora custode della Porta del Cielo.</p> <p>- Chi parla di Paradiso? - alto sul bosco in mezzo al cielo era apparso San Pietro in trono tuonando: - Per costei la nostra porta è chiusa in sempiterno!</p> <p>Il modo con cui il narratore depose una nuova carta, con un gesto rapido ma tenendola nascosta, e facendosi dell'altra mano schermo agli occhi, ci preparava a una rivelazione: quella che gli s'era presentata quando abbassando lo sguardo dalla minacciosa soglia celeste l'aveva riportato sulla dama tra le cui braccia egli giaceva, e aveva visto la gorgera incorniciare non più il viso da colomba in amore, non più le fossette maliziose, il piccolo naso all'in su, ma una barriera di denti senza gengive né labbra, due narici scavate nell'osso, i gialli zigomi d'un teschio, e aveva sentito mescolate alle sue le membra stecchite d'un cadavere.</p> <p>L'agghiacciante apparizione dell'Arcano Numero Tredici (la dicitura <i>La Morte</i> non figura neppure nei mazzi di carte in cui tutti gli arcani maggiori portano scritto il loro nome) aveva rinfocolato in tutti noi l'impazienza di conoscere il resto della storia.</p> <p><i>Il Dieci di Spade</i> che veniva adesso era la barriera degli arcangeli che vietava l'accesso al Cielo dell'anima dannata?</p>	<p>quel che seppe dirci fu affiancare alla carta di Coppe una carta dorata di Denari, con un'aria sospirosa, come esclamando: - Mi sembrò d'entrare in Paradiso...</p> <p>La figura che egli depose dopo confermava l'immagine delle soglie del Paradiso ma nello stesso tempo interrompeva bruscamente l'abbandono voluttuoso: era un <i>Papa</i> dall'austera barba bianca, come il primo dei pontefici ora custode della Porta del Cielo.</p> <p>- Chi parla di Paradiso? - alto sul bosco in mezzo al cielo era apparso San Pietro in trono tuonando: - Per costei la nostra porta è chiusa in sempiterno!</p> <p>Il modo con cui il narratore depose una nuova carta, con un gesto rapido ma tenendola nascosta, e facendosi dell'altra mano schermo agli occhi, ci preparava a una rivelazione: quella che gli s'era presentata quando abbassando lo sguardo dalla minacciosa soglia celeste l'aveva riportato sulla dama tra le cui braccia egli giaceva, e aveva visto la gorgera incorniciare non più il viso da colomba in amore, non più le fossette maliziose, il piccolo naso all'in su, ma una barriera di denti senza gengive né labbra, due narici scavate nell'osso, i gialli zigomi d'un teschio, e aveva sentito mescolate alle sue le membra stecchite d'un cadavere.</p> <p>L'agghiacciante apparizione dell'Arcano Numero Tredici (la dicitura <i>La Morte</i> non figura neppure nei mazzi di carte in cui tutti gli arcani maggiori portano scritto il loro nome) aveva rinfocolato in tutti noi l'impazienza di conoscere il resto della storia.</p> <p><i>Il Dieci di Spade</i> che veniva adesso era la barriera degli arcangeli che vietava l'accesso al Cielo dell'anima dannata? Il Cinque di Bastoni annunciava un passo attraverso il bosco?</p> <p>A quel punto la colonna di carte si riallacciava al Diavolo già posato in quel punto dal narratore precedente.</p>
	<p style="text-align: center;"><i>Storia d'un ladro di sepolcri</i></p> <p>Il sudore freddo non s'era ancora asciugato sulla mia schiena, e già dovevo tener dietro a un altro commensale, cui il quadrato <i>Morte</i>, <i>Papa</i>, <i>Otto di Denari</i>, <i>Due di Bastoni</i> sembrava risvegliare altri ricordi, a giudicare da come lui ci girava intorno con lo sguardo,</p>

<p>Italo Calvino, <i>Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York</i>, éd. Franco Maria Ricci, 1969</p>	<p>Italo Calvino, «Il castello», <i>Il castello dei destini incrociati</i>, éd. Einaudi, 1973</p>
 <p>Ho detto: tutti noi, ma devo specificare che c'era uno a cui il quadrato <i>Morte, Papa, Otto di Danari, Due di Bastoni</i> sembrava risvegliare altri ricordi, a giudicare da come lui ci girava intorno con lo sguardo, mettendo la testa di traverso, quasi non sapesse da che parte entrarci. Quando costui posò in margine il <i>Fante di Danari</i>, figura nella quale era facile riconoscere il suo piglio di provocatoria spavalderia, compresi che anche lui voleva raccontare qualcosa, cominciando di lì, e che si trattava della storia sua.</p> <p>Ma che cosa aveva da spartire, questo scanzonato giovanotto, col macabro regno degli scheletri evocato dall'Arcano Numero Tredici? Non era certo tipo da passeggiare meditando per i cimiteri, a meno che non vi fosse attratto da qualche proposito ribaldo: per esempio, quello di forzare le tombe e derubare i morti dagli oggetti preziosi (<i>Otto di Danari</i>) che sconsideratamente essi si fossero portati con sé nell'ultimo viaggio...</p> <p>Sono di solito i Grandi della Terra a venir sepolti insieme agli attributi del loro comando, corone d'oro, anelli, scettri, vesti di lamine splendenti. Se questo giovane era davvero un ladro di tombe, egli doveva andar cercando nei cimiteri i sepolcri più illustri, per esempio la tomba d'un <i>Papa</i>, dato che i pontefici scendono nel sepolcro in tutto lo splendore dei loro arredi. Il ladro, in una notte senza luna, doveva aver sollevato il pesante coperchio della tomba facendo leva su <i>Due Bastoni</i> e s'era calato nel sepolcro.</p> <p>E dopo? Il narratore posò un <i>Asso di Bastoni</i> e fece un gesto ascendente, come qualcosa che crescesse: per un momento dubitai d'aver sbagliato tutta la mia congettura, tanto quel gesto pareva in contraddizione con l'immergersi del ladro nella tomba papale. A meno di supporre che dal sepolcro appena scoperchiato fosse spuntato un tronco d'albero diritto e altissimo, e che il ladro vi si fosse arrampicato, oppure si fosse sentito trasportare su su, in cima all'albero, tra i rami, nella fronzuta chioma della pianta.</p> <p>Per fortuna costui, sarà stato uno scampaforche, ma almeno nel raccontare non si limitava ad aggiungere un tarocco all'altro</p>	<p>mettendo la testa di traverso, quasi non sapesse da che parte entrarci. Quando costui posò in margine il <i>Fante di Danari</i>, figura nella quale era facile riconoscere il suo piglio di provocatoria spavalderia, compresi che anche lui voleva raccontare qualcosa, cominciando di lì, e che si trattava della storia sua.</p> <p>Ma che cosa aveva da spartire, questo scanzonato giovanotto, col macabro regno degli scheletri evocato dall'Arcano Numero Tredici? Non era certo tipo da passeggiare meditando per i cimiteri, a meno che non vi fosse attratto da qualche proposito ribaldo: per esempio, quello di forzare le tombe e derubare i morti dagli oggetti preziosi che sconsideratamente essi si fossero portati con sé nell'ultimo viaggio...</p> <p>Sono di solito i Grandi della Terra a venir sepolti insieme agli attributi del loro comando, corone d'oro, anelli, scettri, vesti di lamine splendenti. Se questo giovane era davvero un ladro di tombe, egli doveva andar cercando nei cimiteri i sepolcri più illustri, per esempio la tomba d'un <i>Papa</i>, dato che i pontefici scendono nel sepolcro in tutto lo splendore dei loro arredi. Il ladro, in una notte senza luna, doveva aver sollevato il pesante coperchio della tomba facendo leva su <i>Due Bastoni</i> e s'era calato nel sepolcro.</p> <p>E dopo? E narratore posò un <i>Asso di Bastoni</i> e fece un gesto ascendente, come qualcosa che crescesse: per un momento dubitai d'aver sbagliato tutta la mia congettura, tanto quel gesto pareva in contraddizione con l'immergersi del ladro nella tomba papale. A meno di supporre che dal sepolcro appena scoperchiato fosse spuntato un tronco d'albero diritto e altissimo, e che il ladro vi si fosse arrampicato, oppure si fosse sentito trasportare su su, in cima all'albero, tra i rami, nella fronzuta chioma della pianta.</p> <p>Per fortuna costui, sarà stato uno scampaforche, ma almeno nel raccontare non si limitava ad aggiungere un tarocco all'altro (procedeva a coppie di carte affiancate, in una doppia fila orizzontale, da sinistra a destra) ma s'aiutava con una gesticolazione ben dosata, semplificando un poco il nostro compito. Così riuscii a capire che con il <i>Dieci di Coppe</i> voleva intendere la vista dall'alto del cimitero, come lui lo contemplava d'in cima alla pianta,</p>

<p>Italo Calvino, <i>Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York</i>, éd. Franco Maria Ricci, 1969</p>	<p>Italo Calvino, «Il castello», <i>Il castello dei destini incrociati</i>, éd. Einaudi, 1973</p>
<p>(procedeva a coppie di carte affiancate, in una doppia fila orizzontale, da sinistra a destra) ma s'aiutava con una gesticolazione ben dosata, semplificando un poco il nostro compito.</p> <p>Così riuscii a capire che con <i>il Dieci di Coppe</i> voleva intendere la vista dall'alto del cimitero, e come lui lo contemplava d'in cima alla pianta, con tutti gli avelli allineati sui loro piedestalli lungo i viali. Mentre con l'arcano detto <i>Il Giudizio</i> (in cui gli angeli attorno al trono celeste suonano la diana che fa scoperchiare le tombe) voleva forse solo sottolineare il fatto che lui guardava le tombe dall'alto come gli abitanti del cielo nel Gran Giorno.</p> <p>Sulla cima dell'albero, arrampicandosi come un monello, il nostro giunse a una città sospesa. Così io credetti di interpretare il maggiore degli arcani, <i>Il Mondo</i>, che in questo mazzo di tarocchi raffigura una città galleggiante su onde o nuvole, e sollevata da due putti alati. Era una città i cui tetti toccavano la volta del cielo, come già la Torre di Babele, quale ce la mostrò, lì di seguito, un altro arcano: quello che con contraddittoria denominazione viene detto <i>La Casa del Diavolo o di Dio</i>.</p> <p>- Chi scende nell'abisso della Morte e risale l'Albero della Vita, - con queste parole immaginavo fosse accolto l'involontario pellegrino, - arriva nella Città del Possibile, da cui si contempla il Tutto e si decidono le Scelte.</p> <p>Qui la mimica del narratore non ci aiutava più e occorreva lavorare di congetture. Ci si poteva immaginare che, entrato nella Città del Tutto e delle Parti, il nostro ribaldo si fosse sentito apostrofare:</p> <p>- Vuoi la ricchezza (<i>Danari</i>) o la forza (<i>Spade</i>) oppure la saggezza (<i>Coppe</i>)? Scegli, subito!</p> <p>Era un arcangelo ferreo e radioso (<i>Cavaliere di Spade</i>) che gli rivolgeva questa domanda, e il nostro, rapido: - Scelgo la ricchezza! (<i>Danari</i>) - gridò.</p> <p>- Avrai <i>Bastoni!</i> - era stata la risposta dell'arcangelo a cavallo, mentre la città e l'albero si dissolvevano in fumo e il ladrone precipitava in un rovinio (E rami spezzati in mezzo al bosco. L'esser riuscito a proporre un finale plausibile per questo racconto, m'incoraggiò a tornare alle altre due storie che</p>	<p>con tutti gli avelli allineati sui loro piedestalli lungo i viali. Mentre con l'arcano detto <i>L'Angelo</i> o <i>Il Giudizio</i> (in cui gli angeli attorno al trono celeste suonano la diana che fa scoperchiare le tombe) voleva forse solo sottolineare il fatto che lui guardava le tombe dall'alto come gli abitanti del cielo nel Gran Giorno.</p> <p>Sulla cima dell'albero, arrampicandosi come un monello, il nostro giunse a una città sospesa. Così io credetti di interpretare il maggiore degli arcani, <i>Il Mondo</i>, che in questo mazzo di tarocchi raffigura una città galleggiante su onde o nuvole, e sollevata da due putti alati. Era una città i cui tetti toccavano la volta del cielo, come già La Torre di Babele, quale ce la mostrò, lì di seguito, un altro arcano.</p> <p>- Chi scende nell'abisso della Morte e risale l'Albero della Vita, - con queste parole immaginavo fosse accolto l'involontario pellegrino, - arriva nella Città del Possibile, da cui si contempla il Tutto e si decidono le Scelte.</p> <p>Qui la mimica del narratore non ci aiutava più e occorreva lavorare di congetture. Ci si poteva immaginare che, entrato nella Città del Tutto e delle Parti, il nostro ribaldo si fosse sentito apostrofare:</p> <p>- Vuoi la ricchezza (<i>Denari</i>) o la forza (<i>Spade</i>) oppure la saggezza (<i>Coppe</i>)? Scegli, subito!</p> <p>Era un arcangelo ferreo e radioso (<i>Cavaliere di Spade</i>) che gli rivolgeva questa domanda, e il nostro, rapido: - Scelgo la ricchezza! (<i>Denari</i>) gridò.</p> <p>- Avrai <i>Bastoni!</i> - era stata la risposta dell'arcangelo a cavallo, mentre la città e l'albero si dissolvevano in fumo e il ladrone precipitava in un rovinio di rami spezzati in mezzo al bosco.</p>

<p>Italo Calvino, <i>Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York</i>, éd. Franco Maria Ricci, 1969</p>	<p>Italo Calvino, «Il castello», <i>Il castello dei destini incrociati</i>, éd. Einaudi, 1973</p>
<p>avevo lasciato a mezzo. L'una - in cui avevo lasciato l'eroe abbracciato a una morta - si saldava (mediante un <i>Cinque di Bastoni</i>) al <i>Diavolo</i> già posato in quel punto dal narratore precedente.</p> <p>Non avevo da strologare molto per comprendere che dal bosco era uscito il fidanzato tanto temuto dalla promessa sposa defunta: Belzebù in persona, che esclamando: - Hai finito, bella mia, di cambiar le carte in tavola!</p> <p>Per me non valgono due soldi (<i>Due di Danari</i> tutte le tue armi e armature (<i>Quattro di Spade</i>)! - se l'era portata giù dritto sottoterra.</p> <p>Nell'altra storia la transazione col Diavolo pareva richiedere un contratto più circostanziato. Forse non era di un'anima individuale che si contentava Mefistofele: - Con l'oro costruirai una città, - diceva a Faust. -E l'anima dell'intera città che io voglio in cambio.</p> <p>- Affare fatto.</p> <p>E il Diavolo scomparve con un sogghigno che pareva un ululato: vecchio abitatore dei campanili, avvezzo a contemplare, appollaiato su un pluviale, le distese dei tetti, sapeva che le città hanno anime più corpose e durature di quelle di tutti gli abitanti messi insieme.</p> <p>Ora restava da interpretare <i>La Ruota della Fortuna</i>, una delle immagini più complicate di tutto il gioco dei tarocchi. Poteva voler dire semplicemente che la fortuna s'era girata dalla parte di Faust, ma questa pareva una spiegazione troppo ovvia per il modo di raccontare dell'alchimista, sempre ellittico e allusivo. Era invece legittimo supporre che il nostro dottore, impossessatosi del segreto diabolico, avesse concepito un progetto smisurato: trasformare in oro tutto il trasformabile.</p> <p>La ruota dell'Arcano Decimo rappresenterebbe allora letteralmente gli ingranaggi all'opera nel Gran Mulino dell'Oro, il meccanismo gigantesco che avrebbe innalzato la Metropoli Tutta Quanta di Metallo Prezioso; e le figure umane di varia età che si vedevano spingere la ruota o ruotare con essa erano lì a indicare le folle d'uomini che accorrevano a dar mano al progetto e dedicavano gli anni delle loro vite a far girare quegli ingranaggi giorno e notte.</p> <p>Quest'interpretazione non rendeva conto</p>	

<p>Italo Calvino, <i>Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York</i>, éd. Franco Maria Ricci, 1969</p>	<p>Italo Calvino, «Il castello», <i>Il castello dei destini incrociati</i>, éd. Einaudi, 1973</p>
<p>di tutti i particolari della miniatura (per esempio, le orecchie e code bestiali che ornavano alcuni degli esseri umani rotanti) ma costituiva una base per leggere le successive carte di coppe e di danari come il Regno dell'Abbondanza in cui nuotavano gli abitanti della città dell'Oro. (I cerchi gialli in fila forse evocavano cupole splendide di grattacieli d'oro che fiancheggiavano le vie della Metropoli).</p> <p>Ma il prezzo pattuito, quando sarebbe stato riscosso dal Bifido Contraente?</p> <p>Le due carte finali della storia erano già sul tavolo, disposte dal primo narratore: il <i>Due di Spade</i> e <i>La Temperanza</i>.</p> <p>Alle porte della Città dell'Oro guardie armate sbarravano il passo a chiunque volesse entrare, per impedire l'accesso all'Esattore Piè Forcuto, sotto qualsiasi aspetto si presentasse. E anche se s'avvicinava una semplice fanciulla come quella dell'ultima carta, le guardie intimavano l'altolà.</p> <p>- Inutilmente chiudete le vostre porte, - questa era la risposta che ci si poteva attendere dalla portatrice d'acqua, - io mi guardo bene dall'entrare in una Città che è tutta di metallo compatto. Noi abitatori del fluido visitiamo solo gli elementi che scorrono e si mescolano. Era una ninfa acquatica? Era una regina degli elfi dell'aria? Un angelo del fuoco liquido al centro della Terra? (Nella <i>Ruota della Fortuna</i>, a ben guardare, le metamorfosi bestiali forse erano solo un primo passo d'una regressione dell'umano al vegetale e al minerale).</p> <p>- Hai paura che le nostre anime caschino nelle mani del Diavolo? - avrebbero chiesto quelli della Città.</p> <p>- No: che non abbiate anima da dargli.</p> <p><i>Storia dell'Orlando pazzo per amore</i></p> <p>Adesso i tarocchi disposti sul tavolo formavano un quadrato tutto chiuso intorno, con una finestra ancora vuota al centro. Su di essa si chinò un commensale che era stato finora come assorto, lo sguardo vagante. Era costui un gigantesco guerriero; sollevava le braccia come fossero di piombo, e voltava lento il capo come se il peso dei pensieri gli avesse incrinato la cervice. Era certamente un profondo sconforto a gravare su questo</p>	 <p><i>Storia dell'Orlando pazzo per amore</i></p> <p>Adesso i tarocchi disposti sul tavolo formavano un quadrato tutto chiuso intorno, con una finestra ancora vuota al centro. Su di essa si chinò un commensale che era stato finora come assorto, lo sguardo vagante. Era costui un gigantesco guerriero; sollevava le braccia come fossero di piombo, e voltava lento il capo come se il peso dei pensieri gli avesse incrinato la cervice. Era certamente un profondo sconforto a gravare su questo capitano che doveva esser stato, non molto tempo prima, un micidiale fulmine di guerra.</p>

<p>Italo Calvino, <i>Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York</i>, éd. Franco Maria Ricci, 1969</p>	<p>Italo Calvino, «Il castello», <i>Il castello dei destini incrociati</i>, éd. Einaudi, 1973</p>
<p>capitano che doveva esser stato, non molto tempo prima, un micidiale fulmine di guerra.</p> <p>La figura del <i>Re di Spade</i> che tentava di rendere in un unico ritratto il suo passato bellicoso e il melanconico presente, fu da lui avvicinata al margine sinistro del quadrato, all'altezza del <i>Dieci di Spade</i>. E subito i nostri occhi furono come accecati dal polverone delle battaglie, udimmo il suono delle trombe, già le lance volavano in pezzi, già i musci dei cavalli scontrandosi confondevano le schiume iridescenti, già le spade un po' di taglio un po' di piatto battevano un po' sul taglio un po' sul piatto d'altre spade, e dove un cerchio di nemici vivi saltava sulle selle e al ridiscendere non trovava più i cavalli ma la tomba, là al centro di questo cerchio era Orlando paladino che mulinava la sua Durlindana. L'avevamo riconosciuto, era lui che ci raccontava la sua storia tutta a strazi e a strappi, premendo il pesante dito di ferro su ciascuna carta.</p> <p>Ora indicava la <i>Regina di Spade</i>. Nella figura di questa donna bionda, che in mezzo alle lame affilate e alle piastre di ferro affaccia l'inafferrabile sorriso d'un gioco sensuale, noi riconoscemmo Angelica, la maga venuta dal Catai per la rovina delle armate franche e fummo certi che il conte Orlando ne era ancora innamorato.</p> <p>Dopo di lei s'apriva il vuoto: Orlando vi posò una carta: il <i>Dieci di Bastoni</i>. Vedemmo la foresta schiudersi malvolentieri all'avanzare del campione, gli aghi degli abeti farsi irti come aculei d'istrice, le querce gonfiare il torace muscoloso dei loro tronchi, i faggi svellere le radici dal suolo per contrastargli il passo. Tutto il bosco pareva dirgli: -Non andare! Perché disertati i metallici campi di guerra, regno del discontinuo e del distinto, le congeniali carneficine in cui eccelle il tuo talento nello scomporre e nell'escludere, e t'avventuri nella verde mucillaginosa natura, tra le spire della continuità vivente? Il bosco dell'amore, Orlando, non è luogo per te! Stai inseguendo un nemico dalle cui insidie non c'è scudo che ti protegga. Dimenticati d'Angelica! Ritorna! Ma era certo che Orlando non prestava orecchio a questi ammonimenti e una sola visione l'occupava: quella rappresentata nell'arcano numero VII che egli ora posava sul tavolo, cioè <i>Il Carro</i>. L'artista che aveva miniato con splendenti smalti questi nostri</p>	<p>La figura del <i>Re di Spade</i> che tentava di rendere in un unico ritratto il suo passato bellicoso e il melanconico presente, fu da lui avvicinata al margine sinistro del quadrato, all'altezza del <i>Dieci di Spade</i>. E subito i nostri occhi furono come accecati dal polverone delle battaglie, udimmo il suono delle trombe, già le lance volavano in pezzi, già i musci dei cavalli scontrandosi confondevano le schiume iridescenti, già le spade un po' di taglio un po' di piatto battevano un po' sul taglio un po' sul piatto d'altre spade, e dove un cerchio di nemici vivi saltava sulle selle e al ridiscendere non trovava più i cavalli ma la tomba, là al centro di questo cerchio era Orlando paladino che mulinava la sua Durlindana. L'avevamo riconosciuto, era lui che ci raccontava la sua storia tutta a strazi e a strappi, premendo il pesante dito di ferro su ciascuna carta.</p> <p>Ora indicava la <i>Regina di Spade</i>. Nella figura di questa donna bionda, che in mezzo alle lame affilate e alle piastre di ferro affaccia l'inafferrabile sorriso d'un gioco sensuale, noi riconoscemmo Angelica, la maga venuta dal Catai per la rovina delle armate franche e fummo certi che il conte Orlando ne era ancora innamorato.</p> <p>Dopo di lei s'apriva il vuoto: Orlando vi posò una carta: il <i>Dieci di Bastoni</i>. Vedemmo la foresta schiudersi malvolentieri all'avanzare del campione, gli aghi degli abeti farsi irti come aculei d'istrice, le querce gonfiare il torace muscoloso dei loro tronchi, i faggi svellere le radici dal suolo per contrastargli il passo. Tutto il bosco pareva dirgli: Non andare! Perché disertati i metallici campi di guerra, regno del discontinuo e del distinto, le congeniali carneficine in cui eccelle il tuo talento nello scomporre e nell'escludere, e t'avventuri nella verde mucillaginosa natura, tra le spire della continuità vivente? Il bosco dell'amore, Orlando, non è luogo per te! Stai inseguendo un nemico dalle cui insidie non c'è scudo che ti protegga. Dimenticati d'Angelica! Ritorna!</p> <p>Ma era certo che Orlando non prestava orecchio a questi ammonimenti e una sola visione l'occupava: quella rappresentata nell'arcano numero VII che egli ora posava sul tavolo, cioè <i>Il Carro</i>. L'artista che aveva miniato con splendenti smalti questi nostri tarocchi, alla guida del <i>Carro</i> aveva messo</p>

<p>Italo Calvino, <i>Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York</i>, éd. Franco Maria Ricci, 1969</p>	<p>Italo Calvino, «Il castello», <i>Il castello dei destini incrociati</i>, éd. Einaudi, 1973</p>
<p>tarocchi, alla guida del <i>Carro</i> aveva messo non un re come di solito si vede nelle carte più dozzinali, ma una donna dall'abito di maga o sovrana orientale, che reggeva le briglie di due bianchi cavalli alati. Era così che la fantasia farneticante d'Orlando si figurava l'incedere fatato d'Angelica nel bosco, era un'impronta di zoccoli volanti che egli inseguiva, più leggeri che zampe di farfalla, era uno spolverio d'oro sulle foglie, come lasciano cadere certe farfalle, la traccia che gli serviva da guida nell'intrico. Misero lui! Non sapeva ancora che nel più folto del folto una stretta d'amore morbida e struggente univa intanto Angelica e Medoro. Ci volle l'arcano dell'<i>Amore</i> per rivelarglielo, con il languore di desiderio che il nostro miniatore aveva saputo dare allo sguardo dei due innamorati.</p> <p>(Cominciammo a capire che con le sue mani di ferro e la sua aria trasognata, Orlando s'era tenuto per sé fin da principio i tarocchi più belli del mazzo, lasciando gli altri a balbettare le loro vicissitudini a suon di coppe e bastoni e ori e spade).</p> <p>La verità si fece largo nella mente d'Orlando: nell'umido fondo del bosco femminile c'è un tempio di Eros dove contano altri valori da quelli che decide la sua Durlindana. Il favorito di Angelica non era uno degli illustri comandanti di squadrone ma un giovanottino del seguito, snello e civettuolo come una fanciulla; la sua figura ingrandita apparve nella carta seguente: <i>il Fante di Bastoni</i>.</p> <p>Dov'erano fuggiti, gli amanti? Da qualsiasi parte fossero andati, troppo tenue e sfuggente era la sostanza di cui erano fatti per dar presa alle manacce di ferro del paladino. Quando non ebbe più dubbi sulla fine delle sue speranze, Orlando fece qualche movimento disordinato, - sguainar la spada, puntar di sproni, tender la gamba nella staffa, - poi qualcosa si ruppe dentro di lui, saltò, si fulminò, si fuse e tutt'a un tratto gli si spense il lume dell'intelletto e restò al buio.</p> <p>Adesso il ponte di carte tracciato attraverso il quadrato toccava il lato opposto, all'altezza del <i>Sole</i>. Un amorino fuggiva a volo portando via il lume della saggezza d'Orlando, e si librava sulla terra di Francia contesa dagli Infedeli, sul mare che galee saracene avrebbero solcato impunemente, ormai che il</p>	<p>non un re come di solito si vede nelle carte più dozzinali, ma una donna dall'abito di maga o sovrana orientale, che reggeva le briglie di due bianchi cavalli alati. Era così che la fantasia farneticante d'Orlando si figurava l'incedere fatato d'Angelica nel bosco, era un'impronta di zoccoli volanti che egli inseguiva, più leggeri che zampe di farfalla, era uno spolverio d'oro sulle foglie, come lasciano cadere certe farfalle, la traccia che gli serviva da guida nell'intrico. Misero lui! Non sapeva ancora che nel più folto del folto una stretta d'amore morbida e struggente univa intanto Angelica e Medoro. Ci volle l'arcano dell'Amore per rivelarglielo, con il languore di desiderio che il nostro miniatore aveva saputo dare allo sguardo dei due innamorati. (Cominciammo a capire che con le sue mani di ferro e la sua aria trasognata, Orlando s'era tenuto per sé fin da principio i tarocchi più belli del mazzo, lasciando gli altri a balbettare le loro vicissitudini a suon di coppe e bastoni e ori e spade).</p> <p>La verità si fece largo nella mente d'Orlando: nell'umido fondo del bosco femminile c'è un tempio di Eros dove contano altri valori da quelli che decide la sua Durlindana. Il favorito di Angelica non era uno degli illustri comandanti di squadrone ma un giovanottino del seguito, snello e civettuolo come una fanciulla; la sua figura ingrandita apparve nella carta seguente: <i>il Fante di Bastoni</i>.</p> <p>Dov'erano fuggiti, gli amanti? Da qualsiasi parte fossero andati, troppo tenue e sfuggente era la sostanza di cui erano fatti per dar presa alle manacce di ferro del paladino. Quando non ebbe più dubbi sulla fine delle sue speranze, Orlando fece qualche movimento disordinato, - sguainar la spada, puntar di sproni, tender la gamba nella staffa, - poi qualcosa si ruppe dentro di lui, saltò, si fulminò, si fuse, e tutt'a un tratto gli si spense il lume dell'intelletto e restò al buio.</p> <p>Adesso il ponte di carte tracciato attraverso il quadrato toccava il lato opposto, all'altezza del <i>Sole</i>. Un amorino fuggiva a volo portando via il lume della saggezza d'Orlando, e si librava sulla terra di Francia contesa dagli Infedeli, sul mare che galee saracene avrebbero solcato impunemente, ormai che il più robusto campione della cristianità giaceva</p>

<p>Italo Calvino, <i>Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York</i>, éd. Franco Maria Ricci, 1969</p>	<p>Italo Calvino, «Il castello», <i>Il castello dei destini incrociati</i>, éd. Einaudi, 1973</p>
<p>più robusto campione della cristianità giaceva ottenebrato dalla demenza.</p> <p><i>La Forza</i> chiudeva la fila. Io chiusi gli occhi. Non mi reggeva il petto alla vista di quel fiore della cavalleria trasformato in una cieca esplosione tellurica, pari a un ciclone o a un terremoto. Come un tempo le schiere maomettane falciate dalla Durlindana, così ora il vorticare della sua clava abbatteva le bestie feroci che dall'Africa nel marasma delle invasioni erano passate sulle coste di Provenza e Catalogna; un manto di pellicce di felino fulve e screziate e maculate avrebbe ricoperto i campi divenuti deserto dove lui passava: né il cauto leone, né la tigre longilinea, né il retrattile leopardo sarebbero sopravvissuti al massacro. Poi sarebbe toccato al lionfante, all'otorinoceronte e al cavallo-del-fiume ossia ippopotamo: uno strato di pelle di pachiderma stava per ispessirsi sulla callosa arida Europa.</p> <p>Il dito ferreamente puntiglioso del narratore andò a capo, cioè prese a compitare la riga di sotto, cominciando dalla sinistra. Vidi (e sentii) lo schianto dei tronchi di quercia sradicati dall'ossesso nel <i>Cinque di Bastoni</i>, rimpiansi l'ozio della Durlindana rimasta appesa a un albero e dimenticata nel <i>Sette di Spade</i>, deplorai lo spreco d'energie e di beni nel <i>Cinque di Danari</i> (aggiunto per l'occasione nello spazio vuoto).</p> <p>La carta che egli ora deponeva là in mezzo era <i>La Luna</i>. Un freddo riverbero brilla sulla terra buia. Una ninfa dall'aspetto demente alza la mano verso la dorata falce celeste come se suonasse l'arpa. Vero è che la corda pende rotta al suo arco: la Luna è un Pianeta sconfitto, e la Terra conquistatrice e prigioniera della Luna. Orlando percorre una Terra ormai lunare.</p> <p>La carta del <i>Matto</i>, che ci fu mostrata subito dopo, era più che mai eloquente al proposito. Sfogato ormai il più grosso groppo di furore, con la clava sulla spalla come una lenza, magro come un teschio, stracciato, senza braghe, con la testa piena di penne (nei capelli gli restava attaccata roba d'ogni genere, piume di tordo, ricci di castagna, spini di pungitopo e grattaculo, lombrichi che succhiavano le spente cervella, funghi, muschi, galle, sepali) ecco che Orlando era disceso giù nel cuore caotico delle cose, al centro del quadrato dei tarocchi e del mondo,</p>	<p>ottenebrato dalla demenza.</p> <p><i>La Forza</i> chiudeva la fila. Io chiusi gli occhi. Non mi reggeva il petto alla vista di quel fiore della cavalleria trasformato in una cieca esplosione tellurica, pari a un ciclone o a un terremoto. Come un tempo le schiere maomettane falciate dalla Durlindana, così ora il vorticare della sua clava abbatteva le bestie feroci che dall'Africa nel marasma delle invasioni erano passate sulle coste di Provenza e Catalogna; un manto di pellicce di felino fulve e screziate e maculate avrebbe ricoperto i campi divenuti deserto dove lui passava: né il cauto leone, né la tigre longilinea, né il retrattile leopardo sarebbero sopravvissuti al massacro. Poi sarebbe toccato al lionfante, all'otorinoceronte e al cavallo-del-fiume ossia ippopotamo: uno strato di pelle di pachiderma stava per ispessirsi sulla callosa arida Europa.</p> <p>Il dito ferreamente puntiglioso del narratore andò a capo, cioè prese a compitare la riga di sotto, cominciando dalla sinistra. Vidi (e sentii) lo schianto dei tronchi di quercia sradicati dall'ossesso nel <i>Cinque di Bastoni</i>, rimpiansi l'ozio della Durlindana rimasta appesa a un albero e dimenticata nel <i>Sette di Spade</i>, deplorai lo spreco d'energie e di beni nel <i>Cinque di Denari</i> (aggiunto per l'occasione nello spazio vuoto).</p> <p>La carta che egli ora deponeva là in mezzo era <i>La Luna</i>. Un freddo riverbero brilla sulla terra buia. Una ninfa dall'aspetto demente alza la mano verso la dorata falce celeste come se suonasse l'arpa. Vero è che la corda pende rotta al suo arco: la Luna è un pianeta sconfitto, e la Terra conquistatrice è prigioniera della Luna. Orlando percorre una Terra ormai lunare.</p> <p>La carta del <i>Matto</i>, che ci fu mostrata subito dopo, era più che mai eloquente al proposito. Sfogato ormai il più grosso groppo di furore, con la clava sulla spalla come una lenza, magro come un teschio, stracciato, senza braghe, con la testa piena di penne (nei capelli gli restava attaccata roba d'ogni genere, piume di tordo, ricci di castagna, spini di pungitopo e grattaculo, lombrichi che succhiavano le spente cervella, funghi, muschi, galle, sepali) ecco che Orlando era disceso giù nel cuore caotico delle cose, al centro del quadrato dei tarocchi e del mondo, al punto d'intersezione di tutti gli ordini</p>

<p>Italo Calvino, <i>Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York</i>, éd. Franco Maria Ricci, 1969</p>	<p>Italo Calvino, «Il castello», <i>Il castello dei destini incrociati</i>, éd. Einaudi, 1973</p>
<p>al punto d'intersezione di tutti gli ordini possibili.</p> <p>La sua ragione? E <i>Tre di Coppe</i> ci ricordò che era in un'ampolla custodita nella Valle delle Ragioni Perdute, ma poiché la carta rappresentava un calice rovesciato tra due calici diritti, era probabile che nemmeno in quel deposito si fosse conservata.</p> <p>Le ultime due carte della fila erano lì sul tavolo. La prima era La Giustizia che già avevamo incontrato, sormontata dal fregio del guerriero al galoppo. Segno che i cavalieri dell'Armata di Carlomagno seguivano le piste del loro campione, vegliavano su di lui, non rinunciavano a riportare la sua spada al servizio di Ragione e Giustizia. Era dunque l'immagine della Ragione quella bionda giustiziera con spada e bilancia con cui lui doveva in ogni caso finire per fare i conti? Era la Ragione del racconto che cova sotto il Caso combinatorio dei tarocchi sparpagliati? Voleva dire che comunque giri poi viene il momento che lo acchiappano e lo legano, Orlando, e gli ricacciano in gola l'intelletto rifiutato? Nell'ultima carta si contempla il paladino legato a testa in giù come <i>Il Penduto</i>. E finalmente ecco il suo viso diventato sereno e luminoso, l'occhio limpido come neppure nell'esercizio delle sue ragioni passate. Cosa dice? Dice: - Lasciatemi così. Ho fatto tutto il giro e ho capito. Il mondo si legge all'incontrario. Tutto è chiaro.</p> <p style="text-align: center;"><i>Storia di Astolfo sulla Luna</i></p> <p>Sul senno di Orlando mi sarebbe piaciuto raccogliere altre testimonianze, soprattutto da colui che del recupero s'era fatto un dovere, una prova per il suo ardire ingegnoso. Avrei voluto che fosse lì con noi, Astolfo. Tra i commensali che ancora non avevano raccontato nulla c'era un tipo leggero come un fantino o un folletto, che ogni tanto saltava su in guizzi e in trilli come se il mutismo suo e nostro fosse per lui un'occasione di divertimento senza pari. Osservandolo m'accorsi che poteva ben essere lui, il cavaliere inglese, e lo invitai esplicitamente a raccontare porgendogli la figura del mazzo che</p>	<p>possibili.</p> <p>La sua ragione? Il <i>Tre di Coppe</i> ci ricordo che era in un'ampolla custodita nella Valle delle Ragioni Perdute, ma poiché la carta rappresentava un calice rovesciato tra due calici diritti, era probabile che nemmeno in quel deposito si fosse conservata.</p> <p>Le ultime due carte della fila erano Pi sul tavolo. La prima era La Giustizia che già avevamo incontrato, sormontata dal fregio del guerriero al galoppo. Segno che i cavalieri dell'Armata di Carlomagno seguivano le piste del loro campione, vegliavano su di lui, non rinunciavano a riportare la sua spada al servizio di Ragione e Giustizia. Era dunque l'immagine della Ragione quella bionda giustiziera con spada e bilancia con cui lui doveva in ogni caso finire per fare i conti? Era la Ragione del racconto che cova sotto il Caso combinatorio dei tarocchi sparpagliati? Voleva dire che comunque giri poi viene il momento che lo acchiappano e lo legano, Orlando, e gli ricacciano in gola l'intelletto rifiutato?</p> <p>Nell'ultima carta si contempla il paladino legato a testa in giù come <i>L'Appeso</i>. E finalmente ecco il suo viso diventato sereno e luminoso, l'occhio limpido come neppure nell'esercizio delle sue ragioni passate. Cosa dice? Dice: - Lasciatemi così. Ho fatto tutto il giro e ho capito. Il mondo si legge all'incontrario. Tutto è chiaro.</p> <p style="text-align: center;"><i>Storia di Astolfo sulla Luna</i></p> <p>Sul senno di Orlando mi sarebbe piaciuto raccogliere altre testimonianze, soprattutto da colui che del recupero s'era fatto un dovere, una prova per il suo ardire ingegnoso. Avrei voluto che fosse lì con noi, Astolfo. Tra i commensali che ancora non avevano raccontato nulla c'era un tipo leggero come un fantino o un folletto, che ogni tanto saltava su in guizzi e in trilli come se il mutismo suo e nostro fosse per lui un'occasione di divertimento senza pari. Osservandolo m'accorsi che poteva ben essere lui, il cavaliere inglese, e lo invitai esplicitamente a raccontare porgendogli la figura del mazzo che più mi pareva somigliargli: l'ilare impennata del <i>Cavaliere di Bastoni</i>. Quel tipetto sorridente avanzò una mano, ma invece di</p>

<p>Italo Calvino, <i>Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York</i>, éd. Franco Maria Ricci, 1969</p>	<p>Italo Calvino, «Il castello», <i>Il castello dei destini incrociati</i>, éd. Einaudi, 1973</p>
<p>più mi pareva somigliargli: l'ilare impennata del <i>Cavaliere di Bastoni</i>. Quel tipetto sorridente avanzò una mano, ma invece di prendere la carta la fece volare con uno scatto dell'indice sul pollice. Ondeggiò come una foglia al vento e si posò sul tavolo verso la base del quadrato.</p> <p>Ora non c'erano più finestre aperte nel centro del mosaico; e poche carte restavano fuori dal gioco.</p> <p>Il cavaliere inglese prese un <i>Asso di Spade</i>, (riconobbi la Durlindana d'Orlando rimasta inoperosa appesa a un albero...) l'avvicinò al punto in cui era <i>L'Imperatore</i> (raffigurato con la barba bianca e la fiorita saggezza di Carlo Magno in trono ...), come accingendosi a risalire con la sua storia una colonna verticale: <i>Asso di Spade, Imperatore, Nove di Coppe...</i> (Prolungandosi l'assenza d'Orlando dal Campo Franco, Astolfo fu chiamato da Re Carlo e invitato a sedere a banchetto con lui ...) Poi venivano Il Matto mezzo straccione e mezzo ignudo con le penne sul capo, e <i>L'Amore</i> dio alato che dal piedestallo tortile dardeggia gli spasimanti. (-Tu certo, Astolfo, sai che il principe dei nostri paladini, Orlando nostro nipote, ha perso il lume che distingue l'uomo e le bestie savie dalle bestie e dagli uomini matti, e adesso corre ossesso i boschi, e cosperso di penne d'uccelli risponde solo al pigolio dei volatili come se altro linguaggio non intendesse. E manco male se a ridurlo in questo stato fosse un malinteso zelo nelle penitenze cristiane, nella umiliazione di sé, macerazione del corpo e castigo all'orgoglio della mente, perché in tal caso il danno potrebbe in qualche modo essere bilanciato da un vantaggio spirituale, o comunque sarebbe un fatto di cui potremmo non dico vantarcene ma parlarne in giro senza vergogna, magari scrollando solo un po' il capo, ma il guaio è che alla pazzia lo ha spinto - Eros, dio pagano, che più è represso più devasta ...)</p> <p>La colonna continuava con <i>Il Mondo</i>, dove si vede una città fortificata con un cerchio intorno, Parigi nella cerchia dei suoi baluardi, stretta da mesi nell'assedio saraceno, - e con la <i>Casa del Diavolo</i> detta pure <i>Maison-Dieu</i>, - che rappresenta con verisimiglianza il precipitare dei cadaveri giù dagli spalti tra getti d'olio rovente e macchine d'assedio</p>	<p>prendere la carta la fece volare con uno scatto dell'indice sul pollice. Ondeggiò come una foglia al vento e si posò sul tavolo verso la base del quadrato.</p> <p>Ora non c'erano più finestre aperte nel centro del mosaico; e poche carte restavano fuori dal gioco.</p> <p>Il cavaliere inglese prese un <i>Asso di Spade</i>, (riconobbi la Durlindana d'Orlando rimasta inoperosa appesa a un albero ...), l'avvicinò al punto in cui era <i>L'Imperatore</i> (raffigurato con la barba bianca e la fiorita saggezza di Carlo Magno in trono ...), come accingendosi a risalire con la sua storia una colonna verticale: <i>Asso di Spade, Imperatore, Nove di Coppe...</i> (Prolungandosi l'assenza d'Orlando dal Campo Franco, Astolfo fu chiamato da Re Carlo e invitato a sedere a banchetto con lui ...) Poi venivano Il Matto mezzo straccione e mezzo ignudo con le penne sul capo, e <i>L'Amore</i> dio alato che dal piedestallo tortile dardeggia gli spasimanti. (Tu certo, Astolfo, sai che il principe dei nostri paladini, Orlando nostro nipote, ha perso il lume che distingue l'uomo e le bestie savie dalle bestie e dagli uomini matti, e adesso corre ossesso i boschi, e cosperso di penne d'uccelli risponde solo al pigolio dei volatili come se altro linguaggio non intendesse. E manco male se a ridurlo in questo stato fosse un malinteso zelo nelle penitenze cristiane, nella umiliazione di sé, macerazione del corpo e castigo all'orgoglio della mente, perché in tal caso il danno potrebbe in qualche modo essere bilanciato da un vantaggio spirituale, o comunque sarebbe un fatto di cui potremmo non dico vantarcene ma parlarne in giro senza vergogna, magari scrollando solo un po' il capo, ma il guaio è che alla pazzia lo ha spinto Eros, dio pagano, che più è represso più devasta ...)</p> <p>La colonna continuava con <i>Il Mondo</i>, dove si vede una città fortificata con un cerchio intorno, - Parigi nella cerchia dei suoi baluardi, stretta da mesi nell'assedio saraceno, - e con <i>La Torre</i>, che rappresenta con verisimiglianza il precipitare dei cadaveri giù dagli spalti tra getti d'olio rovente e macchine d'assedio all'opera; e cosà descriveva la situazione militare (forse con le stesse parole di Carlo Magno: - Il nemico preme ai piedi delle alture di Monte Martire e di Mon</p>

<p>Italo Calvino, <i>Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York</i>, éd. Franco Maria Ricci, 1969</p>	<p>Italo Calvino, «Il castello», <i>Il castello dei destini incrociati</i>, éd. Einaudi, 1973</p>
<p>all'opera; e così descriveva la situazione militare (forse con le stesse parole di Carlo Magno: - Il nemico preme ai piedi delle alture di Mon Martire e di Mon Parnasso, apre brecce a Menilmontante e a Monteroglio, appicca incendi alga Porta Delfina e alla Porta dei Lillà...) cui non mancava che un'ultima carta, il <i>Nove di Spade</i>, per chiudersi su una nota di speranza, (così come il discorso dell'<i>Imperatore</i> non poteva avere altra conclusione che questa: - Solo nostro nipote potrebbe guidarci in una sortita che tagli il cerchio di ferro e di fuoco... Va', Astolfo, rintraccia il senno d'Orlando, dovunque si sia perduto, e riportalo: è la sola nostra salvezza! Corri! Vola!)</p> <p>Cosa doveva fare Astolfo? Aveva in mano ancora una buona carta: l'arcano detto <i>L'Eremita</i>, qui rappresentato come un vecchio gobbo con la clessidra in mano, un indovino che rovescia il tempo irreversibile e prima del prima vede il dopo. È dunque a questo sapiente o magomerlino che Astolfo si rivolge per sapere dove ritrovare la ragione di Orlando. L'eremita leggeva lo scorrere dei grani di sabbia nella clessidra, e così noi ci accingevamo a leggere la seconda colonna della storia, che era quella immediatamente a sinistra, dall'alto in basso: <i>Il Giudizio, Dieci di Coppe, Carro, Luna...</i></p> <p>- È in cielo che tu devi salire, Astolfo, - (l'arcano angelico del Giudizio indicava un'ascensione sovrumana) - su nei campi pallidi della Luna, dove uno sterminato deposito conserva dentro ampolle messe in fila, - (come nella carta di <i>Coppe</i>), - le storie che gli uomini non vivono, i pensieri che bussano una volta alla soglia della coscienza e svaniscono per sempre, le particelle del possibile scartate nel gioco delle combinazioni, le soluzioni a cui si potrebbe arrivare e non si arriva...</p> <p>Per salire sulla Luna, (l'arcano <i>Il Carro</i> ce ne dava superflua ma poetica notizia), è convenzione ricorrere alle ibride razze dei cavalli alati o Pegasi o Ippogrifi; le Fate li allevano nelle loro stalle dorate per aggiogarli a bighe e a trighe. Astolfo il suo Ippogrifo l'aveva e montò in sella.</p> <p>Prese il largo nel cielo.</p> <p>La Luna crescente venne incontro. Planò. (Nel tarocco, <i>La Luna</i> era dipinta con più</p>	<p>Parnasso, apre brecce a Menilmontante e a Monteroglio, appicca incendi alla Porta Delfina e alla Porta dei Lillà ...) cui non mancava che un'ultima carta, il <i>Nove di Spade</i>, per chiudersi su una nota di speranza, (così come il discorso dell'<i>Imperatore</i> non poteva avere altra conclusione che questa: - Solo nostro nipote potrebbe guidarci in una sortita che tagli il cerchio di ferro e di fuoco... Va', Astolfo, rintraccia il senno d'Orlando, dovunque si sia perduto, e riportalo: è la sola nostra salvezza! Corri! Vola!)</p> <p>Cosa doveva fare Astolfo? Aveva in mano ancora una buona carta: l'arcano detto <i>L'Eremita</i>, qui rappresentato come un vecchio gobbo con la clessidra in mano, un indovino che rovescia il tempo irreversibile e prima del prima vede il dopo. È dunque a questo sapiente o magomerlino che Astolfo si rivolge per sapere dove ritrovare la ragione di Orlando. L'eremita leggeva lo scorrere dei grani di sabbia nella clessidra, e così noi ci accingevamo a leggere la seconda colonna della storia, che era quella immediatamente a sinistra, dall'alto in basso: <i>Il Giudizio, Dieci di Coppe, Carro, Luna...</i></p> <p>- È in cielo che tu devi salire, Astolfo, - (l'arcano angelico del Giudizio indicava un'ascensione sovrumana), - su nei campi pallidi della Luna, dove uno sterminato deposito conserva dentro ampolle messe in fila, - (come nella carta di <i>Coppe</i>), - le storie che gli uomini non vivono, i pensieri che bussano una volta alla soglia della coscienza e svaniscono per sempre, le particelle del possibile scartate nel gioco delle combinazioni, le soluzioni a cui si potrebbe arrivare e non si arriva...</p> <p>Per salire sulla Luna, (l'arcano <i>Il Carro</i> ce ne dava superflua ma poetica notizia), è convenzione ricorrere alle ibride razze dei cavalli alati o Pegasi o Ippogrifi; le Fate li allevano nelle loro stalle dorate per aggiogarli a bighe e a trighe. Astolfo il suo Ippogrifo l'aveva e montò in sella. Prese il largo nel cielo. La Luna crescente gli venne incontro. Planò. (Nel tarocco, <i>La Luna</i> era dipinta con più dolcezza di come le notti di mezza estate rustici attori la rappresentino nel dramma di Piramo e Tisbe, ma con mezzi altrettanto semplici d'allegoria ...)</p> <p>Poi veniva La Ruota della Fortuna, giusto</p>

<p>Italo Calvino, <i>Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York</i>, éd. Franco Maria Ricci, 1969</p>	<p>Italo Calvino, «Il castello», <i>Il castello dei destini incrociati</i>, éd. Einaudi, 1973</p>
<p>dolcezza di come le notti di mezza estate rustici attori la rappresentino nel dramma di Piramo e Tisbe, ma con mezzi altrettanto semplici d'allegoria...).</p> <p>Poi veniva <i>La Ruota della Fortuna</i>, giusto al punto in cui ci aspettavamo una descrizione più particolareggiata del mondo della Luna, che ci lasciasse sbizzarrire nelle vecchie fantasie d'un mondo all'incontrario, dove l'asino è re, l'uomo è quadrupede, i fanciulli governano gli anziani, le sonnambule reggono il timone, i cittadini vorticano come scoiattoli nel mulinello della gabbia, e quanti altri paradossi, l'immaginazione può scomporre e ricomporre.</p> <p>Astolfo era salito a cercare la Ragione nel mondo del gratuito, Cavaliere del Gratuito egli stesso. Quale saggezza trarre per norma della Terra da questa Luna del delirio dei poeti? E cavaliere provò a porre la domanda al primo abitante che incontrò sulla Luna: il personaggio ritratto nell'arcano numero uno, <i>Il Bagatto</i>, nome e immagine di significato controverso ma che qui pure può intendersi - dal calamo che tiene in mano come se scrivesse - un poeta.</p> <p>Sui bianchi campi della Luna, Astolfo incontra il poeta, intento a interpolare nel suo ordito le rime delle ottave, le fila degli intrecci, le ragioni e le sragioni. Se costui abita nel bel mezzo della Luna, - o ne è abitato, come dal suo nucleo più profondo, - ci dirà - se è vero che essa contiene il rimario universale delle parole e delle cose, se essa è il mondo pieno di senso, l'opposto della Terra insensata.</p> <p>- No, la Luna é' un deserto, - questa era la risposta del poeta, a giudicare dall'ultima carta scesa sul tavolo: la calva circonferenza dell'<i>Asso di Danari</i>, - da questa sfera arida parte ogni discorso e ogni poema; e ogni viaggio attraverso foreste battaglie tesori banchetti alcove ci riporta qui, al centro d'un orizzonte vuoto.</p> <p style="text-align: center;"><i>Tutte le altre storie</i></p> <p>Il quadrato è ormai interamente ricoperto di tarocchi e di racconti. Anche la mia storia vi è contenuta, sebbene ora io non sappia più dire qual è tanto fitto è stato il loro intrecciarsi</p>	<p>al punto in cui ci aspettavamo una descrizione più particolareggiata del mondo della Luna, che ci lasciasse sbizzarrire nelle vecchie fantasie d'un mondo all'incontrario, dove l'asino è re, l'uomo è quadrupede, i fanciulli governano gli anziani, le sonnambule reggono il timone, i cittadini vorticano come scoiattoli nel mulinello della gabbia, e quanti altri paradossi l'immaginazione può scomporre e ricomporre.</p> <p>Astolfo era salito a cercare la Ragione nel mondo del gratuito, Cavaliere del Gratuito egli stesso. Quale saggezza trarre per norma della Terra da questa Luna del delirio dei poeti? Il cavaliere provò a porre la domanda al primo abitante che incontrò sulla Luna: il personaggio ritratto nell'arcano numero uno, <i>Il Bagatto</i>, nome e immagine di significato controverso ma che qui pure può intendersi - dal calamo che tiene in mano come se scrivesse - un poeta.</p> <p>Sui bianchi campi della Luna, Astolfo incontra il poeta, intento a interpolare nel suo ordito le rime delle ottave, le fila degli intrecci, le ragioni e le sragioni. Se costui abita nel bel mezzo della Luna, - o ne è abitato, come dal suo nucleo più profondo, - ci dirà se è vero che essa contiene il rimario universale delle parole e delle cose, se essa è il mondo pieno di senso, l'opposto della Terra insensata.</p> <p>- No, la Luna è un deserto, - questa era la risposta del poeta, a giudicare dall'ultima carta scesa sul tavolo: la calva circonferenza dell'<i>Asso di Denari</i>, - da questa sfera arida parte ogni discorso e ogni poema; e ogni viaggio attraverso foreste battaglie tesori banchetti alcove ci riporta qui, al centro d'un orizzonte vuoto.</p> <p style="text-align: center;"><i>Tutte le altre storie</i></p> <p>Il quadrato è ormai interamente ricoperto di tarocchi e di racconti. Le carte del mazzo sono tutte spiatellate sul tavolo. E la mia storia non c'è? Non riesco a riconoscerla in mezzo alle altre, tanto fitto è stato il loro intrecciarsi simultaneo. Infatti, il compito di decifrare le storie una per una m'ha fatto</p>

<p>Italo Calvino, <i>Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York</i>, éd. Franco Maria Ricci, 1969</p>	<p>Italo Calvino, «Il castello», <i>Il castello dei destini incrociati</i>, éd. Einaudi, 1973</p>
<p>simultaneo. Infatti, il compito di decifrare le storie una per una m'ha fatto trascurare finora la peculiarità più saliente del nostro modo di narrare, e cioè che ogni racconto corre incontro a un altro racconto e mentre un commensale avanza la sua striscia un altro dall'altro estremo avanza in senso opposto, perché le storie raccontate da sinistra a destra o dal basso in alto possono pure essere lette da destra a sinistra o dall'alto in basso, e così viceversa, tenendo conto che le stesse carte presentandosi in un diverso ordine spesso cambiano significato, e il medesimo tarocco serve nello stesso tempo a narratori che partono dai quattro punti cardinali.</p> <p>Così mentre Astolfo cominciava a riferire la sua avventura, una delle più belle dame della compagnia, presentatasi col profilo da donna amorosa della <i>Regina di Danari</i>, già disponeva al punto d'arrivo della di lui strada <i>L'Eremita</i> e il <i>Nove di Danari</i>, che le servivano perché la sua storia cominciava proprio così, con lei che si rivolgeva a un indovino per sapere quale fine avrebbe avuto la guerra che da anni la teneva assediata in una città a lei straniera, e <i>Il Giudizio</i> e <i>La Casa del Diavolo</i> le portavano la notizia che gli Dèi avevano da tempo decretato la caduta di Troia. Infatti quella città fortificata e assediata (<i>Il Mondo</i>) che nel racconto d'Astolfo era Parigi concupita dai Mori, era vista come Troia da costei che della lunga guerra doveva essere stata la prima causa. Dunque qui i banchetti risonanti di canti e strimpellio di cetre (<i>Dieci di Coppe</i>) erano quelli che gli Achei preparavano per il giorno sospirato della espugnazione.</p> <p>Nello stesso tempo però un'altra <i>Regina</i> (quella, soccorrevole, <i>di Coppe</i>) avanzava in una sua storia incontro alla storia d'Orlando, sullo stesso suo percorso, cominciando dalla <i>Forza</i> e dal <i>Penduto</i>. Cioè questa regina contemplava un feroce brigante (come tale almeno glielo avevano descritto) appeso a uno strumento di tortura, sotto <i>Il Sole</i>, per verdetto della <i>Giustizia</i>.</p> <p>N'ebbe pietà, s'avvicinò, gli porse da bere (<i>Tre di Coppe</i>), s'accorse che era un giovane agile e gentile (<i>Fante di Bastoni</i>).</p> <p>Gli arcani <i>Carro Amore Luna Matto</i> (che già pure servivano al sogno d'Angelica, alla follia d'Orlando, al viaggio dell'Ippogrifo) ora</p>	<p>trascurare finora la peculiarità più saliente del nostro modo di narrare, e cioè che ogni racconto corre incontro a un altro racconto e mentre un commensale avanza la sua striscia un altro dall'altro estremo avanza in senso opposto, perché le storie raccontate da sinistra a destra o dal basso in alto possono pure essere lette da destra a sinistra o dall'alto in basso, e viceversa, tenendo conto che le stesse carte presentandosi in un diverso ordine spesso cambiano significato, e il medesimo tarocco serve nello stesso tempo a narratori che partono dai quattro punti cardinali.</p> <p>Così mentre Astolfo cominciava a riferire la sua avventura, una delle più belle dame della compagnia, presentatasi col profilo da donna amorosa della <i>Regina di Denari</i>, già disponeva al punto d'arrivo della di lui strada <i>L'Eremita</i> e il <i>Nove di Spade</i>, che le servivano perché la sua storia cominciava proprio così, con lei che si rivolgeva a un indovino per sapere quale fine avrebbe avuto la guerra che da anni la teneva assediata in una città a lei straniera, e <i>Il Giudizio</i> e <i>La Torre</i> le portavano la notizia che gli Dèi avevano da tempo decretato la caduta di Troia. Infatti quella città fortificata e assediata (<i>Il Mondo</i>) che nel racconto d'Astolfo era Parigi concupita dai Mori, era vista come Troia da costei che della lunga guerra doveva essere stata la prima causa. Dunque qui i banchetti risonanti di canti e strimpellio di cetre (<i>Dieci di Coppe</i>) erano quelli che gli Achei preparavano per il giorno sospirato della espugnazione.</p> <p>Nello stesso tempo però un'altra <i>Regina</i> (quella, soccorrevole, <i>di Coppe</i>) avanzava in una sua storia incontro alla storia d'Orlando, sullo stesso suo percorso, cominciando dalla <i>Forza</i> e dal <i>Penduto</i>. Cioè questa regina contemplava un feroce brigante (come tale almeno glielo avevano descritto) appeso a uno strumento di tortura, sotto <i>Il Sole</i>, per verdetto della <i>Giustizia</i>. N'ebbe pietà, s'avvicinò, gli porse da bere (<i>Tre di Coppe</i>), s'accorse che era un giovane agile e gentile (<i>Fante di Bastoni</i>).</p> <p>Gli arcani <i>Carro Amore Luna Matto</i> (che già pure servivano al sogno d'Angelica, alla follia d'Orlando, al viaggio dell'Ippogrifo) ora venivano disputati tra la profezia dell'indovino a Elena di Troia: - Entrerà coi vincitori una donna su un carro, una regina o una dea, e il tuo Paride cadrà innamorato di lei, - che</p>

<p>Italo Calvino, <i>Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York</i>, éd. Franco Maria Ricci, 1969</p>	<p>Italo Calvino, «Il castello», <i>Il castello dei destini incrociati</i>, éd. Einaudi, 1973</p>
<p>venivano disputati tra la profezia dell'indovino a Elena di Troia: - Entrerà coi vincitori una donna su un carro, una regina o una dea, e il tuo Paride cadrà innamorato di lei, - che spingeva la bella e adultera sposa di Menelao a fuggire al lume della luna dalla città assediata, celata sotto umili vesti, accompagnata solo dal buffone di corte, - e la storia raccontata simultaneamente dall'altra regina, di come innamoratasi del prigioniero, lo liberava nottetempo, invitandolo a fuggire camuffato da vagabondo e ad attendere che lei lo raggiungesse sul suo carro regale, nell'oscurità del bosco.</p> <p>Le due storie poi continuavano ognuna verso il suo sbocco, Elena raggiungendo l'Olimpo (<i>Ruota della Fortuna</i>) e presentandosi al banchetto (<i>Coppe</i>) degli Dei, l'altra attendendo invano nel bosco (<i>Bastoni</i>) l'uomo da lei liberato fino ai primi chiarori dorati (<i>Danari</i>) del mattino. E mentre l'una concludeva rivolgendosi al sommo Zeus (<i>L'Imperatore</i>): - Di' al poeta (<i>Il Bagatto</i>) che qui in Olimpo, non più cieco, siede tra gli Immortali e allinea i versi fuori del tempo nei poemi temporali che altri poeti canteranno, che questa sola elemosina (<i>Asso di Danari</i>) io chiedo alla volontà dei Celesti (<i>Asso di Spade</i>), questo scriva nel poema del mio destino: prima che Paride la tradisca, Elena si darà a Ulisse nel ventre stesso del Cavallo di Troia (<i>Cavaliere di Bastoni</i>)! - l'altra non aveva sorte meno incerta sentendosi apostrofare da una splendida guerriera (<i>Regina di Spade</i>) che le veniva incontro alla testa d'un esercito: - Regina della notte, l'uomo da te liberato è mio: preparati a combattere; la guerra con le armate del giorno non finisce, tra gli alberi del bosco, prima dell'aurora!</p> <p>Nello stesso tempo bisognava tener presente che la Parigi o Troia assediata della carta <i>Il Mondo</i>, che era anche città celeste nella storia del ladro di tombe, diventava una città sotterranea nella storia d'un tale che s'era presentato con le solide, conviviali fattezze del <i>Re di Bastoni</i>, e che v'era arrivato dopo che in un bosco magico s'era munito d'un randello dai poteri straordinari e aveva seguito uno sconosciuto guerriero dalle armi nere che gli vantava le sue ricchezze (<i>Bastoni, Cavaliere di Spade, Danari</i>). D'altra parte la bella anima dannata o condottiera o <i>Regina di Spade</i> o</p>	<p>spingeva la bella e adultera sposa di Menelao a fuggire al lume della luna dalla città assediata, celata sotto umili vesti, accompagnata solo dal buffone di corte, - e la storia raccontata simultaneamente dall'altra regina, di come, innamoratasi del prigioniero, lo liberava nottetempo, invitandolo a fuggire camuffato da vagabondo e ad attendere che lei lo raggiungesse sul suo carro regale, nell'oscurità del bosco.</p> <p>Le due storie poi continuavano ognuna verso il suo sbocco, Elena raggiungendo l'Olimpo (<i>Ruota della Fortuna</i>) e presentandosi al banchetto (<i>Coppe</i>) degli Dèi, l'altra attendendo invano nel bosco (<i>Bastoni</i>) l'uomo da lei liberato fino ai primi chiarori dorati (<i>Denari</i>) del mattino. E mentre l'una concludeva rivolgendosi al sommo Zeus (<i>L'Imperatore</i>): - Di' al poeta (<i>Il Bagatto</i>) che qui in Olimpo, non più cieco, siede tra gli Immortali e allinea i versi fuori del tempo nei poemi temporali che altri poeti canteranno, che questa sola elemosina (<i>Asso di Denari</i>) io chiedo alla volontà dei Celesti (<i>Asso di Spade</i>), questo scriva nel poema del mio destino: prima che Paride la tradisca, Elena si darà a Ulisse nel ventre stesso del Cavallo di Troia (<i>Cavaliere di Bastoni</i>)! - l'altra non aveva sorte meno incerta sentendosi apostrofare da una splendida guerriera (<i>Regina di Spade</i>) che le veniva incontro alla testa d'un esercito: - Regina della notte, l'uomo da te liberato è mio: preparati a combattere; la guerra con le armate del giorno non finisce, tra gli alberi del bosco, prima dell'aurora!</p> <p>Nello stesso tempo bisognava tener presente che la Parigi o Troia assediata nella carta <i>Il Mondo</i>, che era anche città celeste nella storia del ladro di tombe, diventava una città sotterranea nella storia d'un tale che s'era presentato con le solide, conviviali fattezze del <i>Re di Bastoni</i>, e che v'era arrivato dopo che in un bosco magico s'era munito d'un randello dai poteri straordinari e aveva seguito uno sconosciuto guerriero dalle armi nere che gli vantava le sue ricchezze (<i>Bastoni, Cavaliere di Spade, Denari</i>).</p> 

<p>Italo Calvino, <i>Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York</i>, éd. Franco Maria Ricci, 1969</p>	<p>Italo Calvino, «Il castello», <i>Il castello dei destini incrociati</i>, éd. Einaudi, 1973</p>
<p>Maga Angelica compariva anche nel finale d'un'altra storia, ad annunciare: - Fermatevi! La vostra contesa non ha senso. Sappiate che io sono la gioiosa Dea della Distruzione, che governa il disfarsi e il rifarsi ininterrotto del mondo. Nel massacro generale le carte si mescolano di continuo, e le anime non hanno sorte migliore dei corpi, i quali almeno godono il riposo della tomba. Una guerra senza fine agita l'universo fino alle stelle del firmamento e non risparmia gli spiriti né gli atomi. Nel pulviscolo dorato sospeso nell'aria, quando il buio d'una stanza è penetrato da raggi di luce, Lucrezio contemplava battaglie di corpuscoli impalpabili, invasioni, assalti, giostre, vortici... Mentre <i>Il Bagatto</i> (che avevamo visto come un Mefistofele o un poeta) era anche un ciarlatano che si presentava a dar spettacolo all'Imperatore (non più Zeus né Carlo Magno) e <i>la Ruota della Fortuna</i> (non più Mulino dell'Oro né Olimpo né Mondo della Luna) rappresentava l'intenzione di questo ciarlatano di capovolgere il mondo grazie a un suo gioco con certe Coppe di cui una era magica.</p> <p>E non dico che queste storie non varrebbe la pena di seguirle ordinatamente una per una. Quella del viaggiatore nella città sotterranea, per esempio, non era altro che la storia del visitatore della città celeste raccontata all'incontrario e continuava con un alterco d'osteria in cui il misterioso compagno di viaggio aveva deciso di giocarsi lo scettro della città. La lotta a bastonate essendo stata favorevole al nostro, - Eccoti padrone, - gli disse lo Sconosciuto, - della Città della Morte. Sappi che hai vinto il Principe della Discontinuità, - e tolta la maschera aveva rivelato il suo vero volto (<i>La Morte</i>) cioè un teschio giallo e camuso.</p> <p>Chiusa la Città della Morte, nessuno poteva più morire. Cominciò una nuova Età dell'Oro: gli uomini scialacquavano in bagordi, incrociavano le spade in innocue zuffe, si buttavano indenni giù da alte torri (<i>Danari, Coppe, Spade, Casa di Dio</i>). E le tombe abitate da vivi in tripudio (<i>Il Giudizio</i>) rappresentavano i cimiteri ormai inutili in cui i gaudenti si riunivano per le loro orge, sotto lo sguardo esterrefatto degli angeli e di Dio. Tanto che un monito non tardò a risuonare: -Riapri le porte della Morte o il mondo diventerà un deserto irto di stecchi, una</p>	 <p>In un alterco d'osteria (<i>Coppe</i>), il misterioso compagno di viaggio aveva deciso di giocarsi lo scettro della città (<i>Asso di Bastoni</i>). La lotta a bastonate essendo stata favorevole al nostro, - Eccoti padrone, - gli disse lo Sconosciuto, - della Città della Morte. Sappi che hai vinto il Principe della Discontinuità, - e tolta la maschera aveva rivelato il suo vero volto (<i>La Morte</i>) cioè un teschio giallo e camuso.</p> <p>Chiusa la Città della Morte, nessuno poteva più morire. Cominciò una nuova Età dell'Oro: gli uomini scialacquavano in bagordi, incrociavano le spade in innocue zuffe, si buttavano indenni giù da alte torri (<i>Denari, Coppe, Spade, Torre</i>). E le tombe abitate da vivi in tripudio (<i>Il Giudizio</i>) erano quelle dei cimiteri ormai inutili dove i gaudenti si riunivano per le loro orge, sotto lo sguardo esterrefatto degli angeli e di Dio. Tanto che un monito non tardò a risuonare: - Riapri le porte della Morte o il mondo</p>

<p>Italo Calvino, <i>Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York</i>, éd. Franco Maria Ricci, 1969</p>	<p>Italo Calvino, «Il castello», <i>Il castello dei destini incrociati</i>, éd. Einaudi, 1973</p>
<p>montagna di freddo metallo! - e il nostro eroe s'inginocchiò ai piedi dell'adirato Pontefice, in segno di obbedienza. (<i>Quattro di Bastoni, Otto di Danari, Il Papa</i>).</p> <p>- Quel Papa ero io! - sembrò esclamare un altro invitato che si presentava sotto le mentite spoglie del <i>Cavaliere di Danari</i> e che gettando con disdegno il <i>Quattro di Danari</i> forse voleva significare che egli aveva abbandonato i fasti della corte papale per portare l'estremo viatico ai moribondi sul campo di battaglia. <i>La Morte</i> seguita dal <i>Dieci di Spade</i> rappresentava allora la distesa dei corpi squartati in mezzo ai quali s'aggrava il Pontefice sbigottito, all'inizio d'una storia raccontata minuziosamente dagli stessi tarocchi che già avevano segnato gli amori d'un guerriero e d'un cadavere ma letti secondo un altro codice per cui la successione <i>Bastoni, Diavolo, Due di Danari, Spade</i> presupponeva che il Papa, tentato dal dubbio alla vista del massacro, fosse stato udito chiedersi: - Perché permetti questo, Dio? Perché lasci che tante tue anime si perdano? - e che, dal bosco, una voce avesse ribattuto: - Siamo in due a dividere il mondo (<i>Due di Danari</i>) e le anime! Non sta a Lui solo di permettere o di non permettere! Deve pur sempre fare i conti con me!</p> <p>Il <i>Fante di Spade</i> al termine della striscia precisava che a questa voce aveva fatto seguito l'apparizione d'un guerriero dall'aria sprezzante: - Riconosci in me il Principe delle Opposizioni, e io farò regnare la pace nel mondo (<i>Coppe</i>), inizierò una nuova Età dell'Oro!</p> <p>- Da gran tempo questo segno ricorda che l'Altro è stato vinto dall'Uno! - poteva aver detto il Papa, opponendogli i <i>Due Bastoni</i> incrociati.</p> <p>Oppure quella carta indicava un bivio. - Due sono le strade. Scegli, - aveva detto il Nemico, ma in mezzo al crocicchio era apparsa la <i>Regina di Spade</i> a dichiarare vana la contesa, perché questa era appunto la storia di cui avevamo già seguito il finale, con la Dea della Distruzione e il suo discorso.</p> 	<p>diventerà un deserto irto di stecchi, una montagna di freddo metallo! - e il nostro eroe s'inginocchiò ai piedi dell'adirato Pontefice, in segno di obbedienza. (<i>Quattro di Bastoni, Otto di Denari, Il Papa</i>).</p> <p>- Quel Papa ero io! - sembrò esclamare un altro invitato che si presentava sotto le mentite spoglie del <i>Cavaliere di Denari</i> e che gettando con disdegno il <i>Quattro di Denari</i> forse voleva significare che egli aveva abbandonato i fasti della corte papale per portare l'estremo viatico ai moribondi sul campo di battaglia. <i>La Morte</i> seguita dal <i>Dieci di Spade</i> rappresentava allora la distesa dei corpi squartati in mezzo ai quali s'aggrava il Pontefice sbigottito, all'inizio d'una storia raccontata minuziosamente dagli stessi tarocchi che già avevano segnato gli amori d'un guerriero e d'un cadavere ma letti secondo un altro codice per cui la successione <i>Bastoni, Diavolo, Due di Denari, Spade</i> presupponeva che il Papa, tentato dal dubbio alla vista del massacro, fosse stato udito chiedersi: - Perché permetti questo, Dio? Perché lasci che tante tue anime si perdano? - e che, dal bosco, una voce avesse ribattuto: - Siamo in due a dividerci il mondo (<i>Due di Denari</i>) e le anime! Non sta a Lui solo di permettere o di non permettere! Deve pur sempre fare i conti con me!</p> <p>Il <i>Fante di Spade</i> al termine della striscia precisava che a questa voce aveva fatto seguito l'apparizione d'un guerriero dall'aria sprezzante: - Riconosci in me il Principe delle Opposizioni, e io farò regnare la pace nel mondo (<i>Coppe</i>), inizierò una nuova Età dell'Oro!</p> <p>- Da gran tempo questo segno ricorda che l'Altro è stato vinto dall'Uno! - poteva aver detto il Papa, opponendogli i <i>Due Bastoni</i> incrociati.</p> <p>Oppure quella carta indicava un bivio. - Due sono le strade. Scegli, - aveva detto il Nemico, ma in mezzo al crocicchio era apparsa la <i>Regina di Spade</i>, (già <i>Maga Angelica</i> o bella anima dannata o condottiera), ad annunciare: - Fermatevi! La vostra contesa non ha senso. Sappiate che io sono la gioiosa Dea della Distruzione, che governa il disfarsi e il rifarsi ininterrotto del mondo. Nel massacro generale le carte si mescolano di continuo, e le anime non hanno sorte migliore dei corpi, i</p>

<p>Italo Calvino, <i>Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York</i>, éd. Franco Maria Ricci, 1969</p>	<p>Italo Calvino, «Il castello», <i>Il castello dei destini incrociati</i>, éd. Einaudi, 1973</p>
 <p>Invece mi resta da chiarire l'inizio d'un'altra storia, quella che il castellano-locandiere che ci ospitava aveva preso a raccontare (dichiarendosi come <i>Fante di Coppe</i>). Un insolito avventore (<i>Il Diavolo</i>) s'era presentato alla sua locanda-castello. Con certi ospiti è buona norma non offrire mai da bere gratis, ma - richiesto di pagare: - Oste, nella tua taverna tutto si mescola, i vini ed i destini... - aveva detto l'Avventore.</p> <p>- Vossignoria non è contento del mio vino?</p> <p>- Contentissimo! Il solo che sappia apprezzare tutto ciò che è intersecato e bifronte sono io. Perciò, ben più di <i>Due Danari</i> voglio darti! A questo punto <i>La Stella</i>, arcano numero diciassette, rappresentava non più Psiche, né la sposa uscita dalla tomba, né un astro del firmamento, ma solo la fantesca mandata a riscuotere il conto che tornava con le mani sfavillanti di monete mai viste e gridava: - Sapeste!</p> <p>Quel signore! Cos'ha fatto! Ha rovesciato una delle <i>Coppe</i> sul tavolo e ne ha fatto cascar giù un fiume di <i>Danari</i>. - Che incantesimo è questo? - aveva esclamato il taverniere-castellano. L'avventore era già sulla soglia. - In mezzo alle tue coppe adesso ce n'è una che pare uguale alle altre, invece è magica. Fa' di questo dono un uso che possa piacermi, altrimenti, come m'hai conosciuto da</p>	<p>quali almeno godono il riposo della tomba. Una guerra senza fine agita l'universo fino alle stelle del firmamento e non risparmia gli spiriti né gli atomi. Nel pulviscolo dorato sospeso nell'aria, quando il buio d'una stanza è penetrato da raggi di luce, Lucrezio contemplava battaglie di corpuscoli impalpabili, invasioni, assalti, giostre, vortici... (<i>Spade, Stella, Ori, Spade</i>).</p> <p>Certamente anche la mia storia è contenuta in questo intreccio di carte, passato presente futuro, ma io non so più distinguerla dalle altre. La foresta, il castello, i tarocchi m'hanno portato a questo traguardo: a perdere la mia storia, a confonderla nel pulviscolo delle storie, a liberarmene. Quello che rimane di me è solo l'ostinazione maniaca a completare, a chiudere, a far tornare i conti. Ancora mi manca di ripercorrere due lati del quadrato in senso opposto, e io vado avanti solo per puntiglio, per non lasciare le cose a mezzo.</p> <p>Il castellano-locandiere che ci ospita non può tardare a dir la sua. Facciamo conto che sia il Fante di Coppe e che un insolito avventore (<i>Il Diavolo</i>) si sia presentato alla sua locanda-castello. Con certi ospiti è buona norma non offrire mai da bere gratis, ma - richiesto di pagare: - Oste, nella tua taverna tutto si mescola, i vini ed i destini... aveva detto l'Avventore.</p> <p>- Vossignoria non è contento del mio vino?</p> <p>- Contentissimo! Il solo che sappia apprezzare tutto ciò che è intersecato e bifronte sono io. Perciò, ben più di <i>Due Denari</i> voglio darti!</p> <p>A questo punto <i>La Stella</i>, arcano numero diciassette, rappresentava non più Psiche, né la sposa uscita dalla tomba, né un astro del firmamento, ma solo la fantesca mandata a riscuotere il conto che tornava con le mani sfavillanti di monete mai viste e gridava: - Sapeste! Quel signore! Cos'ha fatto! Ha rovesciato una delle <i>Coppe</i> sul tavolo e ne ha fatto cascar giù un fiume di <i>Denari</i>.</p> <p>- Che incantesimo è questo? - aveva esclamato il taverniere-castellano.</p> <p>L'avventore era già sulla soglia. - In mezzo alle tue coppe adesso ce n'è una che pare uguale alle altre, invece è magica. Fa' di questo dono un uso che possa piacermi,</p>

<p>Italo Calvino, <i>Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York</i>, éd. Franco Maria Ricci, 1969</p>	<p>Italo Calvino, «Il castello», <i>Il castello dei destini incrociati</i>, éd. Einaudi, 1973</p>
<p>amico, così tornerò a incontrarti da nemico! - disse, e sparì.</p> <p>Pensa e ripensa, il castellano aveva deciso - come abbiamo visto - di travestirsi da giocoliere e andare nella Capitale per rendere povero <i>L'Imperatore</i> soverchiandolo d'oro.</p>  <p>Ma nel bosco... A questo punto occorre interpretare nuovamente l'arcano della <i>Papessa</i> come una Gran Sacerdotessa che nel bosco celebrava un tripudio rituale e aveva detto al viandante: - Restituisci alle Baccanti la coppa sacra che ci fu rubata! - E così si spiegava anche la fanciulla scalza e irrorata di vino detta nei tarocchi <i>La Temperanza</i> e l'elaborata fattura del calice-altare che teneva il posto d'<i>Asso di Coppe</i>.</p> <p>Ma siccome nello stesso tempo anche la donna gigantesca che ci serviva da bere come solerte ostessa o premurosa castellana aveva cominciato un suo racconto con le tre carte <i>Regina di Bastoni</i>, <i>Otto di Spade</i>, <i>Papessa</i>, noi eravamo portati a vedere <i>La Papessa</i> anche come Badessa d'un convento cui la nostra narratrice, allora tenera educanda, aveva detto, per vincere il terrore che all'approssimarsi della guerra regnava tra le monache: - Lasciate che io sfidi a duello (<i>Due Spade</i>) il condottiero degli invasori! Era quest'educanda infatti una provetta spadaccina - come <i>La Giustizia</i> di nuovo ci rivelava - e all'aurora sul campo di battaglia la sua maestosa persona fece una così sfolgorante apparizione (<i>Il Sole</i>) che il principe sfidato a duello (<i>Cavaliere di Spade</i>) se ne innamorò. Il banchetto (<i>Coppe</i>) di nozze fu celebrato nella reggia dei genitori dello sposo (<i>Imperatrice e Re di Danari</i>) i cui volti esprimevano tutta la loro diffidenza verso quella nuora smisurata. Appena lo sposo dovette ripartire (allontanarsi del <i>Cavaliere di Coppe</i>) i crudeli suoceri pagarono (<i>Danari</i>) uno scherano che conducesse nel bosco (<i>Bastoni</i>) la sposa e la uccidesse. Ecco allora che l'energumeno (<i>La Forza e Il Penduto si</i> rivelavano essere la stessa persona, lo scherano che s'avventava contro la nostra</p>	<p>altrimenti, come m'hai conosciuto da amico, così tornerò a incontrarti da nemico! - disse, e sparì.</p> <p>Pensa e ripensa, il castellano aveva deciso di travestirsi da giocoliere e andare nella Capitale per conquistare il potere sciorinando monete sonanti. Dunque <i>Il Bagatto</i> (che avevamo visto come un Mefistofele o un poeta) era anche l'oste-ciarlatano che sognava di diventare <i>Imperatore</i> con i giochi di bussolotti delle sue <i>Coppe</i>, e la <i>Ruota</i> (non più Mulino dell'Oro né Olimpo né Mondo della Luna) rappresentava la sua intenzione di capovolgere il mondo.</p> <p>Si mise in strada. Ma nel bosco... A questo punto occorre interpretare nuovamente l'arcano della <i>Papessa</i> come una Gran Sacerdotessa che nel bosco celebrava un tripudio rituale e aveva detto al viandante: - Restituisci alle Baccanti la coppa sacra che ci fu rubata! - E così si spiegava anche la fanciulla scalza e irrorata di vino detta nei tarocchi <i>La Temperanza</i> e l'elaborata fattura del calice-altare che teneva il posto d'<i>Asso di Coppe</i>.</p> <p>Nello stesso tempo anche la donna corpulenta che ci serviva da bere come solerte ostessa o premurosa castellana aveva cominciato un suo racconto con le tre carte: <i>Regina di Bastoni</i>, <i>Otto di Spade</i>, <i>Papessa</i>, e noi eravamo portati a vedere <i>La Papessa</i> anche come Badessa d'un convento cui la nostra narratrice, allora tenera educanda, aveva detto, per vincere il terrore che all'approssimarsi della guerra regnava tra le monache: - Lasciate che io sfidi a duello (<i>Due Spade</i>) il condottiero degli invasori!</p> <p>Era quest'educanda infatti una provetta spadaccina - come <i>La Giustizia</i> di nuovo ci rivelava - e all'aurora sul campo di battaglia la sua maestosa persona fece una così sfolgorante apparizione (<i>Il Sole</i>) che il principe sfidato a duello (<i>Cavaliere di Spade</i>) se ne innamorò. Il banchetto (<i>Coppe</i>) di nozze fu celebrato nella reggia dei genitori dello sposo (<i>Imperatrice e Re di Danari</i>) i cui volti esprimevano tutta la loro diffidenza verso quella nuora smisurata. Appena lo sposo dovette ripartire (allontanarsi del <i>Cavaliere di Coppe</i>) i crudeli suoceri pagarono (<i>Danari</i>) uno scherano che conducesse nel bosco (<i>Bastoni</i>) la sposa e la uccidesse. Ecco allora che l'energumeno (<i>La</i></p>

<p>Italo Calvino, <i>Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York</i>, éd. Franco Maria Ricci, 1969</p>	<p>Italo Calvino, «Il castello», <i>Il castello dei destini incrociati</i>, éd. Einaudi, 1973</p>
<p>leonessa e si ritrovava poco dopo legato a testa in giù da quella robusta lottatrice.</p> <p>Sfuggita all'agguato, l'eroina s'era celata sotto i panni d'una ostessa o ancella di castello, come noi la vedevamo ora tanto in persona quanto nell'arcano della <i>Temperanza</i> mescolare un purissimo vino (quale i motivi bacchici dell'Asso -di <i>Coppe</i> garantivano). Ecco ora ella apparecchiava una tavola per due (<i>Due di Coppe</i>) attendendo il ritorno dello sposo, e spiava ogni muovere di fronda in questo (<i>Sette di Bastoni</i>) bosco, ogni tirar di carte in questo mazzo di tarocchi, ogni volger di pagina in questo incastro di racconti tutti diversi e tutti uguali.</p>	<p><i>Forza</i>) e <i>L'Appeso</i> si rivelavano essere la stessa persona, lo scherano che s'avventava contro la nostra leonessa e si ritrovava poco dopo legato a testa in giù da quella robusta lottatrice.</p> <p>Sfuggita all'agguato, l'eroina s'era celata sotto i panni d'una ostessa o ancella di castello, come noi la vedevamo ora tanto in persona quanto nell'arcano della <i>Temperanza</i> mescolare un purissimo vino (quale i motivi bacchici dell'Asso di <i>Coppe</i> garantivano). Eccola ora apparecchiare una tavola per due, attendere il ritorno dello sposo, e spiare ogni muovere di fronda in questo bosco, ogni tirar di carte in questo mazzo di tarocchi, ogni colpo di scena in questo incastro di racconti, finché non si arriva alla fine del gioco. Allora le sue mani sparpagliano le carte, mescolano il mazzo, ricominciano da capo.</p>

LES TAROTS – LE CHÂTEAU

Italo Calvino, *Tarots. Le jeu de cartes Visconti de Bergame et New York*,
trad. Jean Thibaudeau, éd. Franco Maria Ricci, 1974

Italo Calvino, *Le château des destins croisés*, trad. Jean Thibaudeau et
l'auteur, éd. Seuil, 1976

Italo Calvino, *Tarots. Le jeu de cartes Visconti de Bergame et New York*, trad. Jean Thibaudeau, éd. Franco Maria Ricci, 1974

Au plein milieu d'un bois touffu, un château donnait refuge à tous ceux que la nuit avait surpris en chemin : dames et cavaliers, cortèges royaux et simples voyageurs.

Je franchis un pont-levis vermoulu. Je mis pied à terre dans une cour obscure. Des palefreniers silencieux prirent en charge mon cheval. J'étais tout essoufflé; à peine si je pouvais me tenir sur mes jambes: depuis que j'avais pénétré dans le bois, telles avaient été les épreuves que j'avais dû affronter, rencontres, apparitions, duels, que je ne parvenais plus à retrouver un ordre ni dans mes mouvements ni dans mes pensées. Je montai un grand escalier; je me trouvai dans une salle haute et vaste : de nombreux personnages – sans doute eux aussi des hôtes de passage, qui m'avaient précédé sur les routes de la forêt – étaient assis pour dîner autour d'une table que des chandeliers éclairaient.

A ce spectacle, j'éprouvai une sensation bizarre, ou plutôt: c'étaient deux sensations distinctes, qui se confondaient dans ma tête un peu brouillée et dérangée par la fatigue. Je me croyais à une cour fortunée, comme on ne pouvait en attendre d'un château aussi fruste et écarté; et cela, non seulement à cause des mobiliers précieux et des ciselures de la vaisselle, mais encore du calme et de l'aisance qui régnaient entre les convives, tous beaux de leur personne et vêtus avec une élégance recherchée. Et dans le même temps se faisait jour le sentiment d'un hasard et d'un désordre, sinon véritablement d'une licence comme s'il se fût agi non pas d'une maison seigneuriale, mais d'un relais, où des gens qui ne se connaissent pas, de conditions et de pays divers, sont amenés à vivre ensemble pour une nuit; et dans cette promiscuité forcée chacun sent se défaire les règles auxquelles il se tient dans son milieu propre, et - comme il se résigne a un mode de vie moins confortable - de même se laisse aller à des façons plus libres et plus mêlées. En fait, ces deux impressions contradictoires pouvaient fort bien se rapporter à un seul et même objet: soit que le château, depuis de longues années fréquenté comme lieu d'étape et rien d'autre, fût tombé peu à peu au rang d'auberge, et que les châtelains se fussent vus relégués à ceux d'hôte et d'hôtesse, quoique répétant toujours les gestes

Italo Calvino, *Le château des destins croisés*, trad. Jean Thibaudeau et l'auteur, éd. Seuil, 1976

Au milieu d'un bois touffu, un château offrait son refuge à tous ceux que la nuit avait surpris en chemin : dames et cavaliers, cortèges royaux et simples voyageurs.

Je franchis un pont-levis vermoulu, je mis pied à terre dans une cour obscure, des palefreniers silencieux prirent en charge mon cheval. J'étais tout essoufflé; à peine si je pouvais me tenir sur mes jambes : depuis que j'avais pénétré dans le bois, telles avaient été les épreuves que j'avais dû affronter, rencontres, apparitions, duels, que je ne parvenais plus à retrouver un ordre dans mes mouvements ni dans mes pensées.

Je montai un grand escalier; je me trouvai dans une salle haute et vaste : de nombreux personnages – sans doute eux aussi des hôtes de passage, qui m'avaient précédé sur les routes de la forêt – étaient assis là pour dîner autour d'une longue table que des chandeliers éclairaient.

A ce spectacle, j'éprouvai une sensation bizarre, ou plutôt : deux sensations distinctes, qui se confondaient dans ma tête un peu brouillée et dérangée par la fatigue. Je me croyais tombé dans une cour fortunée, comme on ne pouvait en attendre d'un château aussi fruste et écarté; ce à cause du mobilier précieux et des ciselures de la vaisselle, mais aussi du calme et de l'aise qui régnaient entre les convives, tous beaux de leur personne et vêtus avec une élégance recherchée. Dans le même temps se faisait jour le sentiment d'un hasard et d'un désordre, sinon véritablement d'une licence : comme s'il se fût agi non pas d'une maison seigneuriale, mais d'un relais, où des gens qui ne se connaissent pas, de conditions et de pays divers, sont amenés à vivre ensemble pour une nuit, et dans cette promiscuité forcée chacun sent se défaire les règles auxquelles il se tient dans son milieu propre, et, comme il se résigne a un mode de vie moins confortable, de même se laisse aller à des façons plus libres et plus mêlées. En fait, ces deux impressions contradictoires pouvaient fort bien se rapporter à un seul et même objet: soit que le château, depuis de longues années fréquenté comme lieu d'étape et rien d'autre, fût tombé peu à peu au rang d'auberge, et que les châtelains, tout en conservant les gestes d'une noble hospitalité, se fussent vus relégués au rôle d'hôte et d'hôtesse;

<p>Italo Calvino, <i>Tarots. Le jeu de cartes Visconti de Bergame et New York</i>, trad. Jean Thibaudeau, éd. Franco Maria Ricci, 1974</p>	<p>Italo Calvino, <i>Le château des destins croisés</i>, trad. Jean Thibaudeau et l'auteur, éd. Seuil, 1976</p>
<p>de leur noble hospitalité; soit qu'une taverne, comme on en voit souvent auprès des châteaux pour donner à boire aux soldats et aux voituriers, eût occupé – le château étant depuis longtemps abandonné – les antiques salles aristocratiques pour y installer ses bancs et ses barriques, et que la grandeur de ces lieux – et aussi le va-et-vient d'illustres clients – lui eût conféré une dignité imprévue, telle qu'elle était montée à la tête de l'hôte et de l'hôtesse, qui avaient fini par se prendre pour les souverains d'une cour fastueuse.</p> <p>Ces pensées, à dire vrai, ne m'occupèrent qu'un instant; plus forts étaient mon soulagement à me retrouver sain et sauf dans une compagnie choisie, et ma hâte d'entrer en conversation (à un signe d'invite de celui qui semblait être le châtelain - ou l'hôte - je m'étais assis à l'unique place encore libre) et d'échanger avec ces compagnons de voyage les récits de nos aventures. Mais à ce repas, à la différence de ce qu'il advient toujours dans les auberges, et même dans les cours, personne ne proférait un mot.</p> <p>Quand l'un des dîneurs voulait demander à son voisin de lui passer le sel ou le gingembre, il le faisait d'un geste et pareillement c'était avec des gestes qu'il se retournait vers les valets afin qu'ils lui découpassent une tranche de la timbale de faisan ou lui versassent une demi-pinte de vin.</p> <p>Je décidai de rompre ce que je croyais être un engourdissement des langues après les fatigues du voyage et j'allais lancer une bruyante exclamation comme:</p> <p>"Bon!" "A la bonne heure!" "Quelle chance!" mais pas un son ne sortit de ma bouche. Le tintement des cuillères, les bruits de verre et de vaisselle suffisaient à me convaincre de ce que je n'étais pas devenu sourd. Remuant eux aussi les lèvres en silence avec un air gracieusement, résigné, les convives me le confirmèrent: il était clair que la traversée du bois nous avait coûté à tous la parole.</p> <p>Le dîner achevé dans un mutisme que les bruits de mâchoires et les claquements, de langue des amateurs de vin n'avaient pas rendu plus aimable, nous demeurâmes assis à nous, regarder en face, obsédés de ne pouvoir échanger les nombreuses expériences que chacun de nous avait à communiquer.</p> <p>A ce moment-là, celui qui semblait être le châtelain posa sur la table, tout juste desservie,</p>	<p>soit qu'une taverne, comme on en voit souvent auprès des châteaux pour donner à boire aux soldats et aux voituriers, eût occupé les antiques salles aristocratiques – depuis longtemps abandonnées – pour y installer ses bancs et ses barriques, et que la grandeur de ces lieux, avec le va-et-vient de clients illustres, lui eût conféré une dignité imprévue, telle qu'elle avait monté à la tête de l'hôte et de l'hôtesse, qui avaient fini par se prendre pour les suzerains d'une cour fastueuse.</p> <p>Ces pensées, à dire vrai, ne m'occupèrent qu'un instant; plus forts étaient mon soulagement à me retrouver sain et sauf dans une compagnie choisie, et ma hâte d'entrer en conversation (sur un signe d'invite de celui qui semblait être le châtelain – ou l'hôte –, je m'étais assis à l'unique place laissée libre) et d'échanger avec ces compagnons de voyage les récits de nos aventures. Seulement, à ce repas, à la différence de ce qu'il advient toujours dans les auberges, et même dans les cours, personne ne disait mot. Quand l'un des dîneurs voulait demander à son voisin de lui passer le sel ou le gingembre, il le faisait d'un geste; et pareillement c'était avec des gestes qu'il se retournait vers les valets afin qu'ils lui découpent une tranche de la timbale de faisan ou lui versent une demi-pinte de vin.</p> <p>Je décidai de rompre ce que je croyais être un engourdissement des langues après les fatigues du voyage, et voulus lancer une bruyante exclamation comme: « Bon! » « A la bonne heure! » « Quelle chance! » mais pas un son ne sortit de ma bouche. Le tintement des cuillères, les bruits de verre et de vaisselle suffisaient à me convaincre de ce que je n'étais pas devenu sourd. Remuant eux aussi les lèvres en silence avec un air gracieusement, résigné, les convives me le confirmèrent: il était clair que la traversée du bois nous avait coûté la parole.</p> <p>Le dîner achevé dans un mutisme que les bruits de mâchoire et les claquements, de langue des amateurs de vin n'avaient pas rendu plus aimable, nous demeurâmes assis à nous, regarder en face, gênés de ne pouvoir échanger les expériences que chacun de nous avait à communiquer. A ce moment-là, celui qui semblait être le châtelain posa sur la table tout juste desservie un jeu de cartes. C'étaient des tarots plus grands que ceux avec lesquels on joue ou que les bohémiennes utilisent</p>

<p>Italo Calvino, <i>Tarots. Le jeu de cartes Visconti de Bergame et New York</i>, trad. Jean Thibaudeau, éd. Franco Maria Ricci, 1974</p>	<p>Italo Calvino, <i>Le château des destins croisés</i>, trad. Jean Thibaudeau et l'auteur, éd. Seuil, 1976</p>
<p>un jeu de cartes. C'étaient des tarots plus grands que ceux avec lesquels on joue ou que les bohémiennes utilisent pour prédire l'avenir, et on y pouvait reconnaître, à peu de choses près, les mêmes, figures, peintes avec les émaux des miniatures les plus précieuses. Rois, reines, cavaliers et valets étaient tous jeunes et vêtus luxueusement comme pour une fête princière; les vingt-deux Arcanes Majeurs faisaient penser aux tapisseries d'un théâtre de cour ; et coupes, deniers, épées, bâtons, resplendissaient comme des devises héraldiques décorées de cartouches et de frises.</p> <p>Nous nous mîmes à éparpiller les cartes, retournées, sur la table, comme pour apprendre à les reconnaître, et leur donner leur juste valeur dans les parties, ou leur signification véritable dans la lecture du destin. Et pourtant il semblait qu'aucun de nous n'eût envie d'entamer une partie, et encore moins de se mettre à interroger l'avenir, puisque nous paraissions privés d'avenir, et comme retenus dans un voyage inachevé et inachevable. Nous voyions autre chose dans ces tarots, quelque chose qui nous empêchait de détourner nos yeux des cartes dorées de cette mosaïque.</p> <p>L'un des convives ramena à lui les cartes éparpées, débarrassant ainsi une bonne partie de la table; mais il ne les rassembla pas en un seul paquet ni ne les battit; il prit une carte et la posa devant lui. Nous notâmes tous la ressemblance de son visage avec celui de la figure, et il nous parut comprendre qu'avec cette carte il voulait dire "je" et qu'il s'apprêtait à raconter son histoire.</p>	<p>pour prédire l'avenir, mais on y pouvait reconnaître à peu de choses près les mêmes, figures, peintes avec les émaux des miniatures les plus précieuses. Rois, reines, cavaliers et valets étaient tous jeunes et vêtus avec éclat comme pour une fête princière; les vingt-deux arcanes majeurs faisaient penser aux tapisseries d'un théâtre de cour ; coupes deniers épées bâtons resplendissaient comme des devises héraldiques décorées de cartouches et de frises.</p> <p>Nous nous mîmes à éparpiller les cartes, retournées, sur la table, comme pour apprendre à les reconnaître, et leur donner leur juste valeur dans le jeu, ou leur signification véritable pour la lecture du destin. Et pourtant il ne semblait pas qu'aucun de nous eût envie d'entamer une partie, et encore moins de se mettre à interroger l'avenir, puisque nous paraissions mutilés d'avenir, comme retenus dans un voyage inachevé et qui ne s'achèverait pas. Nous voyions dans ces tarots autre chose : quelque chose qui nous empêchait de détourner nos yeux des tesselles de cette mosaïque dorée.</p> <p>L'un des convives amena vers lui les cartes éparpées, débarrassant ainsi une bonne partie de la table; mais il ne les rassembla pas en un seul paquet ni ne les battit; il prit une carte, et la posa devant lui. Nous notâmes tous la ressemblance de son visage avec celui de la figure peinte : il nous parut qu'avec cette carte il voulait dire "je" et qu'il s'apprêtait à nous raconter son histoire.</p>
<p style="text-align: center;"><i>Histoire de l'ingrat puni</i></p> <p>Se présentant à nous sous les traits du <i>Cavalier de Coupes</i> – un jeune homme rose et blond qui déployait un manteau rayonnant de broderies en forme de soleils, et offrait de sa main tendue un cadeau comme ceux des Rois mages – notre compagnon voulait probablement nous informer de sa riche condition, de son penchant au luxe et à la prodigalité, mais aussi – en se montrant à cheval – de son esprit d'aventure, encore qu'il fût – jugeai-je quant à moi, en observant toutes ces broderies jusque sur le caparaçon du destrier – poussé par le désir de paraître plutôt que par une véritable vocation chevaleresque.</p> <p>Le beau jeune homme fit un geste comme</p>	<p style="text-align: center;"><i>Histoire de l'ingrat puni</i></p> <p>Se présentant à nous sous les traits du <i>Cavalier de Coupe</i> – un jeune seigneur rose et blond qui déployait un manteau rayonnant de soleils brodés, et, comme les Rois mages offrait dans sa main tendue un cadeau –, notre compagnon voulait probablement nous informer de sa riche condition, de son penchant au luxe et à la prodigalité, mais aussi – se montrant à cheval – de son esprit d'aventure ; encore qu'il fût – jugeai-je quant à moi, à observer toutes ces broderies jusque sur le caparaçon du destrier – poussé par le désir de paraître plutôt que par une vocation chevaleresque véritable.</p> <p>Le beau jeune homme fit un geste comme</p>

<p>Italo Calvino, <i>Tarots. Le jeu de cartes Visconti de Bergame et New York</i>, trad. Jean Thibaudeau, éd. Franco Maria Ricci, 1974</p>	<p>Italo Calvino, <i>Le château des destins croisés</i>, trad. Jean Thibaudeau et l'auteur, éd. Seuil, 1976</p>
<p>pour nous demander toute notre attention et il commença son récit muet en disposant sur un rang trois cartes: le <i>Roi de Deniers</i>, le <i>Dix de Deniers</i> et le <i>Neuf de Bâtons</i>. L'expression de douleur avec laquelle il avait disposé la première de ces trois cartes, puis celle de joie avec laquelle il montra la carte suivante, semblaient vouloir faire comprendre que, son père étant venu à mourir – le <i>Roi de Deniers</i> représentait un personnage légèrement plus âgé que les autres et d'aspect posé et prospère -, il était entré en possession d'un héritage considérable et s'était tout aussitôt mis à voyager. Nous déduisîmes cette dernière proposition du mouvement de bras qu'il eut pour jeter la carte du <i>Neuf de Bâtons</i>, laquelle – par l'enchevêtrement de branches posées sur une rare végétation de feuilles et de petites fleurs des champs - nous rappelait le bois que tout récemment nous avions traversé. (Même, si l'on examinait la carte d'un regard plus aigu, le segment vertical qui croise les bois obliques suggérait précisément l'idée de la route qui pénètre dans l'épaisseur de la forêt.)</p> <p>Par conséquent, le début de l'histoire pouvait être ceci: le cavalier, à peine eut-il appris qu'il avait les moyens de briller dans les cours les plus fastueuses, se hâta de se mettre en route avec une bourse pleine d'or, afin de visiter les plus fameux châteaux des alentours, avec peut-être le projet de conquérir une épouse de haut rang; et caressant ces rêves, il s'était engagé dans le bois.</p> <p>A cette rangée de cartes, il ajouta une autre carte qui bien certainement annonçait une vilaine rencontre: <i>La Force</i>. Dans notre jeu de tarots cet arcane était représenté par un énergumène armé, sur les mauvaises intentions duquel ne laissaient aucun doute l'expression brutale, la massue brandie en l'air avec des moulinets, et la violence avec laquelle il étendait au sol un lion, d'un coup sec comme on fait avec les lapins.</p> <p>Le conte, hélas! était clair: au cœur du bois le cavalier avait été surpris par l'embuscade d'un féroce brigand. Les plus tristes prévisions furent confirmées par la carte qui vint ensuite, c'est-à-dire l'arcane douzième, dit <i>Le Pendu</i>, où l'on voit un homme en culotte et chemise, attaché la tête en bas, pendu par un pied. Nous reconnûmes dans le pendu notre jeune homme blond: le brigand l'avait dépouillé de tout ce</p>	<p>pour nous demander toute notre attention et il commença son récit muet en disposant sur un rang trois cartes: le <i>Roi de Deniers</i>, le <i>Dix de Deniers</i> et le <i>Neuf de Bâton</i>. L'expression de douleur avec laquelle il avait disposé la première, puis celle de joie avec laquelle il montra la suivante, semblaient vouloir nous faire comprendre que, son père étant venu à mourir – le <i>Roi de Deniers</i> représentait un personnage légèrement plus âgé que les autres, et d'aspect posé et prospère -, il était entré en possession d'un héritage considérable et s'était tout aussitôt mis en voyage. Nous déduisîmes cette dernière proposition du mouvement de bras qu'il eut pour jeter la carte du <i>Neuf de Bâton</i>, laquelle – avec son enchevêtrement de branches posées sur une rare végétation de feuilles et de petites fleurs des champs – nous rappelait le bois que nous venions de traverser. (Même, si on examinait la carte d'un regard plus aigu, le segment qui croise les bois obliques suggérait précisément la route qui pénètre dans l'épaisseur de la forêt.)</p> <p>Par conséquent, le début de l'histoire pouvait être ceci: le cavalier, à peine eut-il appris qu'il avait les moyens de briller dans les cours les plus fastueuses, se hâta de se mettre en route avec une bourse pleine d'or, afin de visiter les plus fameux châteaux des alentours, formant peut-être le projet d'y conquérir une épouse de haut rang; c'est en caressant ces rêves, qu'il s'était engagé dans le bois.</p> <p>A ces cartes ainsi disposées, il en ajouta une qui bien certainement annonçait une vilaine rencontre: <i>La Force</i>. Dans notre jeu de tarots cet arcane était représenté par un énergumène armé, sur les mauvaises intentions duquel ne laissaient aucun doute une expression brutale, une masse brandie en l'air, et la violence avec laquelle il étendait au sol un lion, d'un coup sec, comme on fait avec les lapins. Le conte était clair: au cœur du bois le cavalier avait été surpris par l'embuscade d'un féroce brigand. Les plus tristes prévisions furent confirmées par la carte qui vint ensuite, c'est-à-dire l'arcane douzième, dit <i>Le Pendu</i>, où l'on voit un homme en culotte et chemise, laissé la tête en bas, attaché par un pied. Nous reconnûmes notre jeune homme blond: le brigand l'avait dépouillé de tout ce qu'il avait, puis laissé pendre à une branche.</p>

<p>Italo Calvino, <i>Tarots. Le jeu de cartes Visconti de Bergame et New York</i>, trad. Jean Thibaut, éd. Franco Maria Ricci, 1974</p>	<p>Italo Calvino, <i>Le château des destins croisés</i>, trad. Jean Thibaut et l'auteur, éd. Seuil, 1976</p>
<p>qu'il avait, puis laissé pendre à une branche.</p> <p>Nous eûmes un soupir de soulagement à la nouvelle que nous apporta l'arcane <i>La Tempérance</i>, posé sur la table par notre compagnon avec une expression de reconnaissance. Nous apprîmes par lui que l'homme suspendu avait entendu un pas qui approchait et ses yeux renversés avaient vu une jeune fille, peut-être la fille d'un bûcheron ou d'un chevrier qui s'avavançait, jambes nues, à travers prés, portant deux cruches d'eau et revenant sans doute de la fontaine. Nous ne doutâmes pas que l'homme à la tête en bas fût libéré, secouru et rendu à sa position naturelle par cette simple fille des bois. Lorsque nous vîmes tomber <i>l'As de Coupes</i>, sur lequel était dessinée une fontaine dont l'eau va courir parmi les mousses fleuries et les battements d'ailes, ce fut comme si nous avions entendu tout près le gazouillement d'une source et le halètement de l'homme qui se désaltérait, étendu à plat ventre. Mais il y a des fontaines - l'un de nous sans doute le pensa - qui, à peine y boit-on, aggravent la soif, plutôt qu'elles ne l'apaisent. Il était prévisible qu'entre les deux jeunes gens s'allumât - dès que le cavalier eut vaincu son vertige - un sentiment qui allait au-delà de la gratitude (d'une part) et de la compassion (d'autre part), et que ce sentiment trouvât - avec la complicité de l'ombre du bois - tout aussitôt son mode d'expression en une étreinte sur l'herbe des prés. Ce ne fut pas pour rien que la carte qui vint ensuite fut un <i>Deux de Coupes</i> orné du carton "mon amour" et fleuri de "ne m'oubliez pas": indice plus que probable d'une rencontre amoureuse.</p> <p>Déjà nous nous disposions - et en premier lieu les dames de la compagnie - à savourer la suite d'une tendre histoire d'amour, quand le cavalier posa une autre carte de <i>Bâtons</i>, un <i>Sept</i>, où il nous semblait voir, entre les troncs obscurs de la forêt, s'éloigner son ombre minuscule. Il n'y avait pas à nourrir l'illusion que les choses fussent allées autrement ; l'idylle sylvestre avait été brève : pauvre jeune fille! la fleur prise sur le pré y est abandonnée, l'ingrat cavalier ne se retourne même pas pour dire au revoir.</p> <p>Alors il était clair qu'une deuxième partie de l'histoire commençait après, peut-être bien, un intervalle de temps : le narrateur en effet s'était mis à disposer une nouvelle rangée de tarots, à</p>	<p>Nous eûmes un soupir de soulagement à la nouvelle que nous apporta <i>La Tempérance</i>, posée sur la table par notre compagnon avec une expression de reconnaissance. Nous apprîmes ainsi que l'homme suspendu avait entendu approcher un pas et ses yeux renversés avaient vu une jeune fille, peut-être la fille d'un bûcheron ou d'un chevrier qui s'avavançait, jambes nues, à travers prés, portant deux cruches d'eau et sans doute revenant de la fontaine. Nous ne doutâmes pas que l'homme à la tête en bas serait libéré secouru et rendu à sa position naturelle par cette simple fille des bois. Lorsque nous vîmes tomber <i>l'As de Coupe</i>, sur lequel était dessinée une fontaine dont l'eau courait parmi les mousses fleuries et les battements d'ailes, ce fut comme si nous avions entendu tout près le gargouillement d'une source et le halètement d'un homme à plat ventre qui se désaltérait. Mais il y a des fontaines - l'un de nous sans doute le pensa - qui, à peine on y boit, aggravent la soif, plutôt qu'elles ne l'apaisent. Il était prévisible qu'entre les deux jeunes gens s'allumerait - dès que le cavalier aurait vaincu son vertige - un sentiment allant au-delà de la gratitude (pour l'un) et de la compassion (pour l'autre), et que ce sentiment trouverait - avec la complicité de l'ombre du bois - tout aussitôt son mode d'expression en une étreinte sur l'herbe des prés. Ce ne fut pas pour rien que la carte qui vint ensuite fut un <i>Deux de Coupe</i> orné du carton « mon amour » et fleuri de ne m'oubliez pas : indice plus que probable d'une rencontre amoureuse.</p> <p>Déjà nous nous disposions - et en premier lieu les dames de la compagnie - à savourer la suite d'une tendre histoire d'amour, quand le cavalier posa une autre carte de <i>Bâton</i>, un <i>Sept</i>, où il nous sembla voir s'éloigner au travers des troncs obscurs de la forêt son ombre minuscule. Il n'y avait pas à nourrir l'illusion que les choses fussent allées autrement : l'idylle sylvestre avait été brève, pauvre jeune fille, la fleur prise sur le pré et y abandonnée, l'ingrat cavalier ne se retourne même pas pour lui dire au revoir.</p> <p>Arrivé là, il était clair qu'une deuxième partie de l'histoire commençait, après, peut-être bien, un intervalle de temps : le narrateur en effet avait commencé à disposer une nouvelle rangée de tarots, à côté de la première, sur la</p>

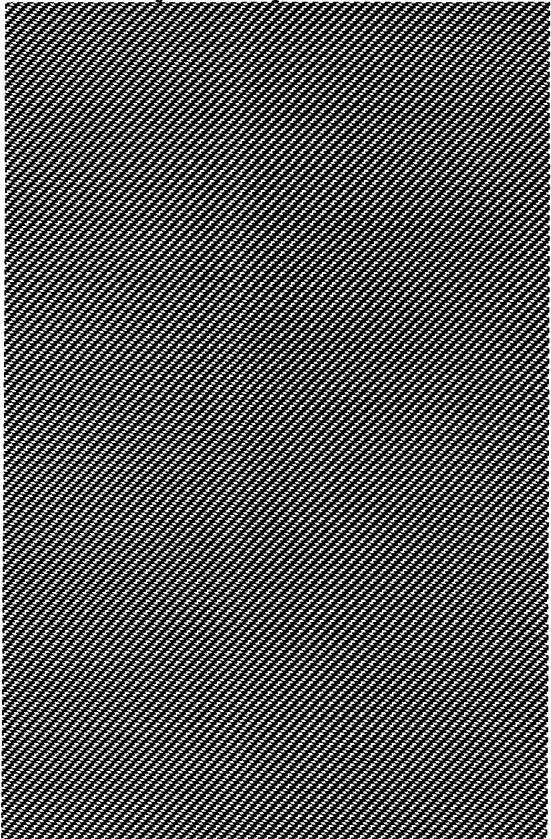
<p>Italo Calvino, <i>Tarots. Le jeu de cartes Visconti de Bergame et New York</i>, trad. Jean Thibaudeau, éd. Franco Maria Ricci, 1974</p>	<p>Italo Calvino, <i>Le château des destins croisés</i>, trad. Jean Thibaudeau et l'auteur, éd. Seuil, 1976</p>
<p>côté de la première, sur la gauche, et il posa deux cartes, <i>L'Impératrice</i> et le <i>Huit de Coupes</i>. Le brusque changement de scène nous laissa un instant déconcertés: mais la solution ne tarda pas à s'imposer – je pense – à nous tous, à savoir que le cavalier avait fini par trouver ce qu'il était parti chercher, une épouse de haut et opulent lignage, telle que celle que nous voyions là figurée, une tête véritablement couronnée, avec son écusson de famille et sa face insipide – mais aussi un peu plus âgée que lui, comme le notèrent sans doute les moins gentils d'entre nous – et un vêtement tout brodé d'anneaux entrecroisés comme pour dire: "Épouse-moi, épouse-moi!" Offre promptement acceptée, s'il est vrai que la carte de <i>Coupes</i> suggérait un repas de noces, avec deux rangs d'invités qui buvaient à la santé des deux mariés au bout de la table à la nappe fleurie.</p> <p>La carte qui ensuite fut posée, le <i>Cavalier d'Épées</i>, annonçait, survenant en tenue de guerre, un événement imprévu: ou bien un messenger à cheval avait fait irruption dans la fête apportant une nouvelle inquiétante, ou bien le marié en personne avait, à un mystérieux appel, quitté le repas de noces pour accourir en armes dans le bois; ou peut-être étaient-ce les deux choses à la fois: le marié avait été averti d'une apparition imprévue et aussitôt il avait pris les armes et sauté à cheval. (Rendu prudent par l'aventure passée, il ne mettait plus le nez dehors sans s'être armé de pied en cape.)</p> <p>Nous attendions avec impatience une autre carte plus explicative; et arriva <i>Le Soleil</i>. Le peintre avait représenté l'astre du jour entre les mains d'un enfant qui court, ou même qui vole, au-dessus d'un paysage vaste et varié. L'interprétation de ce passage du récit n'était pas aisée: ce pouvait vouloir simplement dire "c'était une belle journée ensoleillée" et en ce cas notre narrateur gaspillait ses cartes pour rappeler des détails sans importance. Mais peut-être convenait-il de s'arrêter, plutôt qu'à la signification allégorique de la figure, à son sens littéral: un enfant à demi-nu avait été vu courant dans le voisinage du château où on célébrait les noces, et c'était pour suivre ce gamin que le marié avait déserté le repas.</p> <p>Mais il ne fallait pas négliger l'objet que l'enfant transportait: cette tête rayonnante pouvait renfermer la solution de l'énigme.</p>	<p>gauche, en posant deux cartes, <i>L'Impératrice</i> et le <i>Huit de Coupes</i>. Le brusque changement de scène nous laissa un instant déconcertés: mais la solution ne tarda pas à s'imposer – je pense – à tous: à savoir, que le cavalier avait fini par trouver ce qu'il était parti chercher, une épouse de haut et opulent lignage, telle que celle que nous voyions là figurée, une tête véritablement couronnée, avec son écusson de famille et sa face insipide – et même un peu plus âgée que lui, c'est ce que notèrent les moins gentils d'entre nous – et son vêtement tout brodé d'anneaux entrecroisés comme pour dire: « épouse-moi, épouse-moi! » Requête promptement satisfaite, s'il est vrai que la carte de <i>Coupe</i> suggérait un repas de noces, avec deux rangs d'invités qui buvaient à la santé des deux mariés assis au bout d'une table à la nappe fleurie.</p> <p>La carte qui ensuite fut posée, le <i>Cavalier d'Épées</i>, annonçait, survenant en tenue de guerre, un personnage imprévu: ou bien un messenger à cheval avait fait irruption au milieu de la fête, y apportant une nouvelle inquiétante, ou bien le marié en personne avait, à un mystérieux appel, quitté le repas de noces pour accourir en armes dans le bois, ou peut-être étaient-ce les deux à la fois: le marié avait été averti d'une apparition imprévue et aussitôt il avait pris les armes et sauté à cheval. (Rendu prudent par l'aventure passée, il ne mettait plus le nez dehors sans s'être armé de pied en cap.)</p> <p>Nous attendions avec impatience une carte plus explicative; et ce fut <i>Le Soleil</i>. Le peintre avait représenté l'astre du jour entre les mains d'un enfant qui court, ou même qui vole, au-dessus d'un paysage vaste et varié. L'interprétation de ce passage du récit n'était pas aisée: ce pouvait vouloir simplement dire « c'était par une belle journée ensoleillée » et en ce cas notre narrateur gaspillait ses cartes pour rapporter des détails sans importance. Mais peut-être convenait-il de s'arrêter, plutôt qu'à la signification allégorique, au sens littéral: un enfant à demi-nu avait été vu courant dans le voisinage du château où l'on célébrait les noces, et c'était pour suivre ce gamin que le marié avait déserté le repas.</p> <p>Il ne fallait pas négliger non plus l'objet que l'enfant transportait: cette tête rayonnante pouvait renfermer la solution de l'énigme. Revenant du regard à la carte par laquelle notre</p>

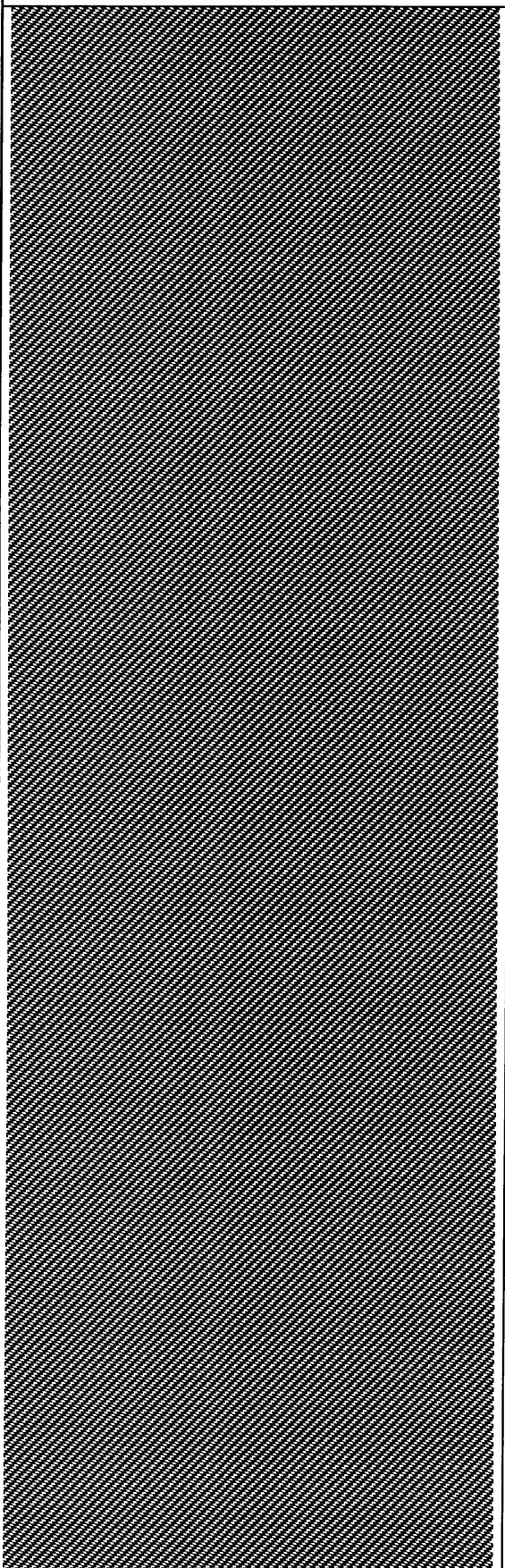
<p>Italo Calvino, <i>Tarots. Le jeu de cartes Visconti de Bergame et New York</i>, trad. Jean Thibaudeau, éd. Franco Maria Ricci, 1974</p>	<p>Italo Calvino, <i>Le château des destins croisés</i>, trad. Jean Thibaudeau et l'auteur, éd. Seuil, 1976</p>
<p>Revenant du regard à la carte par laquelle notre héros s'était présenté, nous repensâmes aux dessins ou broderies en forme de soleils qu'il portait sur son manteau quand il avait été attaqué par le brigand: peut-être ce manteau que le cavalier avait oublié sur le pré de ses rapides amours, avait-il été vu déployé au-dessus de la campagne tel un cerf-volant, et c'était pour le récupérer qu'il s'était lancé à la poursuite du gamin, ou bien poussé par la curiosité de savoir comment il avait bien pu finir là, autrement dit quels liens il y avait entre le manteau, l'enfant et la jeune fille du bois.</p> <p>Nous espérions que la carte suivante allait débrouiller l'écheveau de ces questions, et quand nous vîmes que c'était <i>La Justice</i> nous fîmes persuadés qu'en cet arcane - qui ne montrait pas seulement, comme dans les jeux de tarots ordinaires, une femme avec l'épée et la balance, mais aussi, sur le fond (ou encore, suivant la manière dont on regardait, en haut d'une lunette dominant la figure principale), un guerrier à cheval (ou bien une amazone?) en armure qui monte à l'assaut - se trouvait l'un des chapitres les plus riches en péripéties de notre histoire. Il ne nous restait plus qu'à risquer des conjectures. Par exemple: alors qu'il allait rejoindre le gamin au cerf-volant, le poursuivant s'était vu barrer la route par un autre cavalier, armé de pied en cape. Que pouvaient-ils s'être dit? En tout cas pour commencer: -Qui va là?</p> <p>Et le cavalier inconnu avait découvert son visage, un visage de femme dans lequel notre compagnon avait reconnu sa libératrice du bois, devenue plus mûre, résolue et calme, avec, à peine indiqué sur ses lèvres, un sourire mélancolique.</p> <p>-Mais que me veux-tu? - avait-il dû lui demander alors. - Justice! - avait dit l'amazone. (La balance précisément suggérerait cette réponse.)</p> <p>Mieux. A y bien penser, la rencontre pouvait s'être passée ainsi: une amazone à cheval était sortie du bois en chargeant (figure du fond ou de la lunette), et lui avait crié:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Halte-là! Sais-tu qui tu poursuis? - Mais qui? - Ton fils! - avait dit la guerrière 	<p>héros s'était présenté, nous repensâmes aux dessins ou broderies en forme de soleils qu'il portait sur son manteau quand il avait été attaqué par le brigand: peut-être ce manteau que le cavalier avait oublié sur le pré de ses rapides amours, avait-il été vu déployé au-dessus de la campagne, tel un cerf-volant, et c'était pour le récupérer que notre héros s'était lancé à la poursuite du gamin ; ou bien poussé par la curiosité de savoir comment il avait bien pu finir là, autrement dit quels liens il y avait entre ce manteau, l'enfant et la jeune fille du bois.</p> <p>Nous espérions que la carte suivante allait débrouiller ces questions, et quand nous vîmes que c'était <i>La Justice</i> nous fîmes persuadés qu'en cet arcane - qui ne montrait pas seulement, comme dans les jeux de tarots ordinaires, une femme avec l'épée et la balance, mais aussi, dans le fond (ou bien, selon la manière dont on le regardait, au couronnement de la figure principale), un guerrier (ou bien une amazone?) à cheval et en armure qui monte à l'assaut - se trouvait inclus un des chapitres les plus riches en péripéties de notre histoire. Il ne nous restait plus qu'à risquer des conjectures. Par exemple: alors qu'il allait rejoindre le gamin avec son cerf-volant, le poursuivant s'était vu barrer la route par un autre cavalier, armé de pied en cap.</p> <p>Que pouvaient-ils s'être dit? En tout cas pour commencer:</p> <p>-Qui va là?</p> <p>Et le cavalier inconnu avait découvert son visage, un visage de femme dans lequel notre compagnon avait reconnu sa libératrice du bois, plus mûre à présent, résolue et calme, avec à peine indiqué sur ses lèvres un sourire mélancolique.</p> <p>-Mais que me veux-tu? - avait-il dû lui demander alors.</p> <p>- Justice! - avait dit l'amazone.</p> <p>(La balance précisément suggérerait cette réponse.)</p> <p>Mieux. A y bien penser, la rencontre pouvait s'être passée ainsi: une amazone à cheval était sortie du bois en chargeant (figure du fond ou du couronnement), et lui avait crié:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Halte-là! Sais-tu qui tu poursuis? - Qui donc? - Ton fils! - avait dit la guerrière découvrant

<p>Italo Calvino, <i>Tarots. Le jeu de cartes Visconti de Bergame et New York</i>, trad. Jean Thibaut, éd. Seuil, 1974</p>	<p>Italo Calvino, <i>Le château des destins croisés</i>, trad. Jean Thibaut, éd. Seuil, 1976</p>
<p>découvrant son visage (figure du premier plan).</p> <p>- Que puis-je faire? -avait demandé notre héros, pris d'un remords immédiat et tardif.</p> <p>- Affronter la justice - (<i>balance</i>) - de Dieu! En garde! - et elle avait (<i>épée</i>) brandi l'épée.</p> <p>"Maintenant il va nous raconter le duel", pensai-je, et en effet la carte jetée à ce moment-là fut le ferrailant <i>Deux d'Épées</i>. Les feuilles tailladées du bois volaient en l'air et les plantes grimpantes s'enroulaient autour des deux épées. Mais le regard défait que le narrateur posait sur cette carte ne laissait aucun doute quant au dénouement: son adversaire se révélait une lame aguerrie; elle le touchait. A présent il était en sang, étendu au milieu du pré. Il revient à lui, ouvre les yeux, et que voit-il? (C'était la mimique - un peu emphatique, à vrai dire - du narrateur qui nous invitait à attendre la carte suivante comme une révélation.) <i>La Papesse</i>: mystérieuse figure monacale couronnée. Avait-il été secouru par une religieuse? Les yeux avec lesquels il fixait la carte étaient emplis d'épouvante. Une sorcière? Il levait des mains suppliantes dans un geste de terreur sacrée. La grande prêtresse d'un culte secret et sanguinaire?</p> <p>-Sache qu'en la personne de cette enfant tu as offensé Cybèle, la déesse à qui le bois est consacré. Maintenant tu es tombé entre nos mains.</p> <p>Et que pouvait-il lui avoir répondu, sinon dans un bégaiement implorant: - J'expierai, je paierai, grâce...</p> <p>- Maintenant le bois te possèdera. Le bois est la perte de soi, dans le tout. Pour t'unir à nous tu dois te perdre, te dépouiller de tes attributs propres, te démembrer, te transformer en indifférencié, t'unir à la bande des Ménades qui courent en hurlant dans le bois. - Non! - c'était le cri que nous vîmes sortir de sa gorge muette, mais déjà la dernière carte achevait le récit, et c'était le <i>Huit d'Épées</i>, les lames coupantes des sectatrices échevelées de Cybèle s'abattaient sur lui, et le déchiraient.</p> <p style="text-align: center;"><i>Trois ténébreuses histoires</i> L'émotion causée par ce récit né s'était</p>	<p>son visage (voir figure du premier plan).</p> <p>- Que puis-je faire? -avait demandé notre héros, pris d'un remords immédiat mais tardif.</p> <p>- Affronter la justice - (<i>balance</i>) - de Dieu. En garde!</p> <p>Et elle avait brandi l'épée.</p> <p>« Maintenant il va nous raconter le duel », pensai-je, et en effet la carte jetée à ce moment-là fut le ferrailant <i>Deux d'Épée</i>. Les feuilles tailladées volaient en l'air et les plantes grimpantes s'enroulaient autour des armes. Mais le regard défait que le narrateur posait sur cette carte ne laissait aucun doute quant au dénouement: son adversaire se révélait une lame aguerrie; c'était lui, à présent, de gésir tout sanglant au milieu du pré.</p> <p>Il revient à lui, ouvre les yeux, et que voit-il? (C'était la mimique - un peu emphatique, à vrai dire - du narrateur qui nous invitait à attendre l'arcane suivant comme une révélation.) <i>La Papesse</i>: mystérieuse figure monacale couronnée. Avait-il été secouru par une religieuse? Les yeux avec lesquels il fixait la carte étaient encore emplis d'épouvante. Une sorcière? Il levait des mains suppliantes dans un geste de terreur sacrée. La grande prêtresse d'un culte secret et sanguinaire?</p> <p>-Sache qu'en la personne de cette enfant tu as offensé - (que pouvait lui avoir dit d'autre la papesse, pour provoquer en lui cette grimace terrifiée ?) - tu as offensé Cybèle, la déesse à qui ce bois est consacré. À présent, te voici tombé entre nos mains.</p> <p>Et que pouvait-il lui avoir répondu, sinon dans un bégaiement implorant:</p> <p>- J'expierai, je paierai, grâce...</p> <p>- À présent, tu appartiens au bois. Qui est perte de soi, mélange. Pour t'unir à nous tu dois te perdre, te dépouiller de tes attributs propres, te démembrer, te fondre dans l'indifférencié, t'unir à la bande des Ménades qui courent en hurlant à travers bois.</p> <p>- Non!</p> <p>C'était le cri que nous vîmes sortir de sa gorge muette: mais déjà la dernière carte achevait le récit, et c'était le <i>Huit d'Épée</i>, les lames coupantes des sectatrices échevelées de Cybèle s'étaient abattues sur lui, et le déchiraient.</p> <p style="text-align: center;"><i>Histoire de l'alchimiste qui vendit son âme</i> L'émotion causée par ce récit né s'était</p>

<p>Italo Calvino, <i>Tarots. Le jeu de cartes Visconti de Bergame et New York</i>, trad. Jean Thibaudeau, éd. Franco Maria Ricci, 1974</p>	<p>Italo Calvino, <i>Le château des destins croisés</i>, trad. Jean Thibaudeau et l'auteur, éd. Seuil, 1976</p>
<p>pas encore dissipée qu'un autre des convives fit signe qu'il voulait raconter son histoire.</p> <p>Un passage surtout, de l'histoire du cavalier, semblait avoir attiré son attention, ou plutôt, l'une des rencontres fortuites des cartes de la seconde rangée: celle de l'As de Coupes et de <i>La Papesse</i>. Pour indiquer qu'il se sentait personnellement concerné par cette rencontre, il avança à hauteur de ces deux cartes, sur la droite, la figuré du Roi de Coupes (qui pouvait passer pour son portrait très juvénile et – en vérité – exagérément flatteur) et sur la gauche, continuant une rangée horizontale, un <i>Huit de Bâtons</i>.</p> <p>La première interprétation qui venait à l'esprit touchant cette séquence, qui avec insistance attribuait à la fontaine une aura voluptueuse, était que notre compagnon avait eu des rapports amoureux avec une religieuse dans un bois. Ou encore, qu'elle lui avait copieusement offert à boire, étant donné que la fontaine semblait prendre sa source, à la bien regarder, dans un petit tonneau, au sommet d'un pressoir. Mais, par la fixité mélancolique du visage, l'homme semblait absorbé dans des spéculations desquelles, non seulement les passions charnelles, mais encore les plus menus plaisirs de la table et de la cave devaient être absents. Ce devaient être de hautes méditations que les siennes, encore que l'aspect malgré tout mondain de sa figure ne laissait pas de doute sur le fait qu'elles fussent tournées vers la Terre et non pas vers le Ciel. (Et donc une autre interprétation possible tombait: que la carte représentait un bénitier.)</p> <p>L'hypothèse qui m'apparut la plus probable (et comme à moi-même, je pense, à d'autres silencieux spectateurs) était que cette carte représentât la Fontaine de vie, le point suprême de la recherche de l'alchimiste, et que notre compagnon fût précisément l'un de ces savants qui, sondant alambics et creusets (comme l'ampoule compliquée que sa figure en vêtements royaux tenait dans sa main), s'efforcent d'arracher à la nature ses secrets, particulièrement celui de la transformation des métaux.</p> <p>C'était à croire que, depuis sa plus tendre jeunesse (telle était la signification du portrait aux traits adolescents, qui cependant pouvait dans le même temps suggérer l'élixir de longue vie), il n'avait connu d'autre passion (la</p>	<p>pas encore dissipée qu'un autre des convives fit signe qu'il voulait raconter à son tour.</p> <p>Un passage, surtout, de l'histoire du cavalier, semblait avoir attiré son attention, ou plutôt, l'une des rencontres fortuites entre tarots des deux rangées : celle de l'As de Coupe et de <i>La Papesse</i>. Pour indiquer qu'il se sentait personnellement concerné par cette rencontre, il avança à hauteur des deux cartes, sur la droite, la figuré du Roi de Coupe (qui pouvait passer pour un portrait de lui jeune et – en vérité – exagérément flatteur) et sur la gauche, prolongeant cette rangée horizontale, un <i>Huit de Bâton</i>.</p> <p>La première interprétation qui venait à l'esprit pour cette séquence, si l'on continuait d'attribuer à la fontaine une aura voluptueuse, c'était que notre compagnon avait eu des rapports amoureux avec une religieuse dans un bois. Ou encore, qu'elle lui avait copieusement offert à boire, étant donné que la fontaine semblait prendre sa source, à la bien regarder, dans un petit tonneau, au sommet d'un pressoir. Mais, à voir la fixité mélancolique de son visage, l'homme semblait plutôt absorbé dans des spéculations d'où non seulement les passions charnelles mais jusqu'aux moindres plaisirs de la table ou de la cave étaient assurément absents. Ce devaient être de hautes méditations que les siennes, encore que l'aspect malgré tout mondain de sa figure ne laissât pas de doute sur le fait qu'elles fussent tournées vers la Terre et non vers le Ciel. (Et donc une autre interprétation tombait: que dans la fontaine il fallût voir un bénitier.)</p> <p>Une hypothèse m'apparut la plus probable (et comme à moi-même, j'imagine, à d'autres silencieux spectateurs) : cette carte représentât la Fontaine de vie, le point suprême de la quête de l'alchimiste, et notre compagnon était lui-même l'un de ces savants qui sondent alambics et serpentins, matras et cornues, athanors et aludels (dans le genre de l'ampoule compliquée que sa figure en vêtements royaux tenait à la main), pour arracher à la nature ses secrets, particulièrement celui de la transformation des métaux.</p> <p>C'était à croire que, depuis sa plus tendre jeunesse (telle était la signification du portrait aux traits adolescents, qui cependant pouvait encore faire allusion à l'élixir de longue vie), il n'avait connu d'autre passion (la fontaine</p>

<p>Italo Calvino, <i>Tarots. Le jeu de cartes Visconti de Bergame et New York</i>, trad. Jean Thibaudeau, éd. Franco Maria Ricci, 1974</p>	<p>Italo Calvino, <i>Le château des destins croisés</i>, trad. Jean Thibaudeau et l'auteur, éd. Seuil, 1976</p>
<p>fontaine restait donc, somme toute, un symbole amoureux) que la manipulation des éléments et avait au long des années attendu de voir le roi jaune du monde minéral précipiter au fond de son chaudron.</p> <p>Et dans cette quête il avait fini par demander l'aide et le conseil de femmes que l'on rencontre parfois dans les bois, expertes en philtres et mélanges magiques, vouées aux arts de la sorcellerie et de la divination (comme celle qu'avec un superstitieux respect il désignait comme <i>La Papesse</i>).</p> <p>La carte qui vint ensuite, <i>L'Empereur</i>, pouvait précisément se rapporter à une prophétie de la sorcière du bois: -Tu deviendras l'homme le plus puissant du monde.</p> <p>Nous n'avions pas à être surpris si notre alchimiste s'était monté la tête et avait attendu jour après jour quelque extraordinaire changement dans le cours de sa vie. Cet événement devait être signifié par la carte suivante: et ce fut l'énigmatique arcane numéro un, dit <i>Le Bateleur</i>, dans lequel certains reconnaissent un charlatan ou un mage appliqué à ses exercices.</p> <p>Donc, notre héros, levant les yeux de sa table, avait vu un mage assis en face de lui, qui manipulait ses alambics et ses cornues.</p> <p>-Qui êtes-vous? Que faites-vous ici? - Regarde ce que je fais - avait dit le mage en lui montrant une boule de verre sur un fourneau.</p> <p>Le regard ébloui avec lequel notre compagnon jeta un <i>Sept de Deniers</i> ne laissa aucun doute sur ce qu'il avait vu: la splendeur de toutes les mines de l'Orient éventrées sous ses yeux.</p> <p>-Tu peux me donner le secret de l'or? avait-il dû demander au charlatan.</p> <p>La carte suivante était un <i>Deux de Deniers</i>, signe d'un échange - venait-on à penser -, d'un achat et vente, d'un troc.</p> <p>-Je te le vends!- devait avoir répliqué le visiteur inconnu.</p> <p>-Que veux-tu en échange?</p> <p>La réponse que tous prévoyaient était :</p> <p>-L'âme! - mais nous n'en fûmes pas certains tant que le narrateur n'eut pas retourné la nouvelle carte (et il hésita un moment avant de le faire, la plaçant non pas à la suite de l'autre mais à côté de la dernière,</p>	<p>restait par là, somme toute, un symbole amoureux) que la manipulation des éléments et avait au long des années attendu de voir le roi jaune du monde minéral se dégager de ragoûts de soufre et de mercure, précipiter lentement en dépôts opaques, qui chaque fois se révélaient n'être que vile limaille de plomb : la lie d'une poix verdâtre. Dans cette recherche il avait fini par demander l'aide et le conseil de ces femmes qu'on rencontre parfois dans les bois, expertes en philtres et mélanges magiques, vouées aux arts de la sorcellerie et de la divination (celle par exemple qu'avec un superstitieux respect il désignait comme <i>La Papesse</i>).</p> <p><i>L'Empereur</i> qui vint ensuite, pouvait précisément se rapporter à une prophétie de la sorcière du bois:</p> <p>-Tu deviendras l'homme le plus puissant du monde.</p> <p>Nous n'avions pas à être surpris si notre alchimiste s'était monté la tête et avait attendu, jour après jour, quelque extraordinaire changement dans le cours de sa vie. Cet événement je l'attendais de la carte suivante: et ce fut l'énigmatique arcane numéro un, dit <i>Le Bateleur</i>, dans lequel certains reconnaissent un charlatan ou un mage appliqué à ses exercices.</p> <p>Donc, notre héros, levant les yeux, avait vu un mage installé à sa table, en face de lui, qui manipulait ses alambics et ses cornues.</p> <p>- Qui êtes-vous? Que faites-vous ici?</p> <p>- Regarde ce que je fais, avait dit le mage en montrant une boule de verre sur un fourneau.</p> <p>Le regard ébloui avec lequel notre compagnon jeta un <i>Sept de Deniers</i> ne laissa aucun doute sur ce qu'il avait vu: la splendeur de toutes les mines de l'Orient devant lui étalée.</p> <p>-Tu peux me donner le secret de l'or? avait-il dû demander au charlatan.</p> <p>La carte suivante était un <i>Deux de Deniers</i>, signe - on pouvait le penser - d'un échange, d'un achat et d'une vente, d'un troc.</p> <p>-Je te le vends!- devait avoir répliqué le visiteur inconnu.</p> <p>-Que veux-tu en échange?</p> <p>La réponse que tous prévoyaient était : « l'âme ! » mais nous n'en fûmes pas certains tant que le narrateur n'eut pas retourné une nouvelle carte (et il hésita un moment avant de le faire, la plaçant non à la suite de l'autre mais à côté, commençant une nouvelle rangée en</p>

<p>Italo Calvino, <i>Tarots. Le jeu de cartes Visconti de Bergame et New York</i>, trad. Jean Thibaudeau, éd. Franco Maria Ricci, 1974</p>	<p>Italo Calvino, <i>Le château des destins croisés</i>, trad. Jean Thibaudeau et l'auteur, éd. Seuil, 1976</p>
<p>c'est-à-dire commençant une nouvelle rangée en sens contraire), et cette carte était <i>Le Diable</i>, c'est-à-dire qu'il avait reconnu en la personne du charlatan le vieux principe de tout mélange et de toute ambiguïté – de la même façon que nous-mêmes à présent reconnaissons en notre compagnon le docteur Faust.</p> <p>-L'âme!- avait donc répondu Méphistophélès: un concept que l'on ne peut représenter autrement que par la figure de Psyché, jeune fille qui par sa lumière éclaire les ténèbres, comme on la voit dans l'arcane <i>L'Etoile</i>. <i>Le Cinq de Coupes</i>, qui nous fut ensuite montré, pouvait se lire aussi bien comme le secret alchimique que le Diable révélait à Faust, que comme un toast concluant le pacte, ou encore comme les cloches qui, en sonnait mettaient en fuite le visiteur infernal.</p> <p>Mais nous pouvions aussi l'entendre comme un discours sur l'âme et sur le corps en tant que vase de l'âme.</p> <p>(L'une des cinq coupes était peinte couchée comme si elle avait été vide.)</p> <p>-L'âme?- pouvait avoir répondu notre Faust.</p> <p>-Et si moi je n'avais pas d'âme?</p> 	<p>sens contraire), et cette carte était <i>Le Diable</i>, c'est-à-dire qu'il avait reconnu en la personne du charlatan le vieux principe de tout mélange et de toute ambiguïté – de la même façon que nous, à présent reconnaissons Faust en notre compagnon.</p> <p>-L'âme!- avait donc répondu Méphistophélès. Un concept qui ne se peut représenter autrement que par la figure de Psyché, cette jeune fille dont la lumière éclairait les ténèbres, comme on la voit dans l'arcane <i>L'Etoile</i>. <i>Le Cinq de Coupe</i>, qui nous fut ensuite montré, pouvait se lire aussi bien comme le secret alchimique révélé par le Diable à Faust, que comme un toast concluant le pacte, ou encore les cloches qui de leurs tintements mettent en fuite le visiteur infernal. Mais nous pouvions aussi y entendre un discours sur l'âme et sur le corps comme vase de l'âme. (L'une des cinq coupes était peinte couchée comme si elle avait été vide.)</p> <p>-L'âme? devait avoir répondu notre Faust. Et si moi je n'avais pas d'âme?</p> <p>Mais peut-être n'était-ce pas pour une âme individuelle que se dérangeait Méphistophélès</p> <p>- Avec cet or tu construiras une cité, disait-il à Faust. C'est l'âme de la cité tout entière que je veux en échange.</p> <p>- Affaire conclue</p> <p>Et le Diable alors pouvait disparaître avec rire malin qui ressemblait à un hululement: en vieux familier des clochers, habitué à contempler, perché sur une gouttière, l'étendue des toits, il savait que les villes ont des âmes mieux incarnées et plus durables que toutes celles de leurs habitants réunis.</p> <p>Maintenant, il restait à interpréter <i>La Roue de la Fortune</i>, une des images les plus compliquées de tout le jeu de tarots. Elle pouvait vouloir simplement dire que la fortune avait tourné du côté de Faust, mais l'explication paraissait bien grosse pour la façon de parler de l'alchimiste, toujours elliptique et allusif. En revanche, il était légitime de supposer que notre docteur, en possession du secret diabolique, avait conçu un projet démesuré: transformer en or tout ce qui était transformable. La roue de l'arcane dixième aurait alors représenté, littéralement, les rouages à l'œuvre au sein du Grand Moulin de l'Or, le gigantesque mécanisme qui devait ériger la Métropole Tout</p>

<p>Italo Calvino, <i>Tarots. Le jeu de cartes Visconti de Bergame et New York</i>, trad. Jean Thibaudeau, éd. Franco Maria Ricci, 1974</p>	<p>Italo Calvino, <i>Le château des destins croisés</i>, trad. Jean Thibaudeau et l'auteur, éd. Seuil, 1976</p>
	<p>Entière de Métal Précieux ; et les figures humaines de différents âges, que l'on voyait pousser la roue ou bien tourner avec elle, étaient là pour indiquer les foules d'hommes qui accouraient prêter main-forte au projet et employaient les années de leurs vies à faire tourner ces rouages jour et nuit. Si cette interprétation ne rendait pas compte de tous les détails de la miniature (par exemple, les oreilles et les queues animales qui décoraient quelques-uns des êtres humains tournoyants), elle constituait une base pour lire à la suite les cartes de <i>Coupes</i> et de <i>Deniers</i> comme désignant le Règne de l'Abondance dans quoi nageaient les habitants de la Cité de l'Or (les cercles jaunes évoquaient peut-être les resplendissantes coupoles de gratte-ciel d'or qui bordaient les rues de la Métropole).</p> <p>Et le prix à payer, quand reviendrait le Partenaire Bifide? Les deux dernières cartes de l'histoire étaient déjà sur la table, disposées là par le premier narrateur: <i>le Deux d'Épée</i> et <i>La Tempérance</i>. Aux portes de la Cité de l'Or des gardes armés barraient le passage à quiconque voulait entrer, afin d'en interdire l'accès à l'Encaisseur Pied-Fourchu, sous quelque aspect qu'il se présentât. Même si n'approchait qu'une simple enfant, comme sur la toute dernière carte, les gardes intimaient l'ordre de s'arrêter.</p> <p>- C'est bien inutilement que vous fermez vos portes, telle était la réplique que l'on pouvait attendre de la porteuse d'eau : pour moi, je me garderai bien d'entrer dans une Cité qui est toute de métal compact. Nous autres, habitants de l'élément fluide, ne visitons jamais que ce qui se mêle et qui court.</p> <p>Était-ce une nymphe aquatique? Était-ce une reine des elfes de l'éther? Un ange du feu liquide qui brûle au centre de la Terre?</p> <p>(Dans <i>La Roue de la Fortune</i>, à y bien regarder, les métamorphoses animales n'étaient peut-être que le premier pas dans une régression de l'humain au végétal puis au minéral.)</p> <p>- Que crains-tu, que nos âmes ne tombent entre les mains du Diable? avalent dû demander ceux de la Cité.</p> <p>- Non: plutôt que vous n'ayez pas d'âmes à lui donner.</p> <p style="text-align: center;"><i>Histoire de l'épouse damnée</i> Je ne sais pas combien d'entre nous</p>

<p>Italo Calvino, <i>Tarots. Le jeu de cartes Visconti de Bergame et New York</i>, trad. Jean Thibaudeau, éd. Franco Maria Ricci, 1974</p>	<p>Italo Calvino, <i>Le château des destins croisés</i>, trad. Jean Thibaudeau et l'auteur, éd. Seuil, 1976</p>
<p style="text-align: center;"></p> <p>L'histoire continuait, mais il faut dire qu'avec toutes ces coupes et tous ces deniers – et justement dans les moments où nous attendions une claire illustration des faits- le déchiffrement progressait lentement. La communicativité du narrateur était faible, peut-être parce que ses dispositions le portaient davantage à la rigueur de l'abstraction qu'à l'évidence des images. Finalement, certains d'entre nous se laissaient distraire ou arrêter par des rencontres particulières de cartes et ne réussissaient pas à aller plus avant.</p> <p>Par exemple, l'un de nous, un guerrier au regard mélancolique, s'était mis à s'occuper d'un <i>Valet d'Épées</i> qui lui ressemblait beaucoup et d'un <i>Sept de Bâtons</i>, et il les avait approchés du <i>Sept de Deniers</i> et de <i>L'Etoile</i> comme s'il avait voulu aligner une rangée verticale, pour son propre compte.</p> <p>Peut-être que pour lui, soldat perdu dans le bois, la carte de Deniers suivie de <i>L'Etoile</i> voulait signifier un scintillement, comme de feux follets, qui l'avait attiré dans une clairière entre les arbres, où lui était apparue une jeune fille à la pâleur stellaire, qui tournait dans la nuit en chemise et les cheveux dénoués, levant haut un cierge allumé.</p> <p>Quoi que ce fût, il continua impavide sa rangée verticale, indifférent au procès horizontal du récit de l'alchimiste: il posa deux cartes <i>d'Épées</i>: un <i>Sept</i> et une <i>Reine</i>, rencontre par elle-même difficile à interpréter, mais qui peut-être appelait quelque dialogue du genre:</p> <p>- Noble cavalier, je t'en supplie, défais-toi de tes armes et de ta cuirasse, et permets que je les prenne. Par étourderie, je me suis promise à quelqu'un dont à présent je hais les attouchements et qui va venir cette nuit prétendre à l'exécution de ma promesse! Entends-le qui arrive! Si je suis armée, il ne pourra pas se saisir de moi! Allons, sauve une enfant persécutée!</p> <p style="text-align: center;"></p> <p>Que le guerrier eût promptement consenti, il n'y avait pas à en douter. L'armure endossée, voici la misérable qui se transforme en reine de tournoi, se pavane, fait la chatte. Un sourire de joie sensuelle anima la pâleur de</p>	<p>réussirent à déchiffrer d'une manière ou d'une autre cette histoire, sans se perdre dans toutes ces méchantes cartes de Coupe et de Deniers qui tombaient précisément quand nous désirions le plus une claire illustration des faits. La communicativité du narrateur était faible, peut-être parce que ses dispositions le portaient davantage à la rigueur de l'abstraction qu'à la transparence des images. Bref, certains d'entre nous se laissaient distraire ou arrêter par des rencontres particulières de tarots et ne réussissaient pas à le suivre plus avant.</p> <p>Par exemple, un guerrier au regard mélancolique, s'était emparé avec hésitation d'un <i>Valet d'Épée</i> qui lui ressemblait fort et d'un <i>Sept de Bâtons</i>, et il les avait approchés du <i>Sept de Deniers</i> et de <i>L'Etoile</i> comme s'il voulait dresser une rangée verticale, pour son propre compte.</p> <p>Peut-être que pour lui, soldat égaré dans le bois, ces cartes suivies de <i>L'Etoile</i> signifiaient un scintillement, comme de feux follets, qui l'avait attiré dans une clairière entre les arbres, où lui était apparue une jeune fille à la pâleur stellaire qui tournait dans la nuit en chemise et les cheveux dénoués, levant haut un cierge allumé.</p> <p>Quoi que ce fût, il continua impavide sa rangée verticale il posa deux cartes <i>d'Épée</i> : un <i>Sept</i> et une <i>Reine</i>, rencontre par elle-même difficile à interpréter, mais qui peut-être appelait quelque dialogue de ce genre:</p> <p>- Noble cavalier, je t'en supplie, défais-toi de tes armes et de ta cuirasse, et permets que je les prenne. (Sur la miniature, la <i>Reine d'Épée</i> porte une armure complète, brassards, coudes, gantelets : sous-vêtement de fer qui déborde l'ourlet de ses manches de soie blanche.) Par étourderie, je me suis promise à quelqu'un dont à présent je hais les attouchements et qui va venir cette nuit prétendre à l'exécution de ma promesse! Entends-le qui arrive! Si je suis armée, il ne pourra pas se saisir de moi! Allons, sauve une enfant persécutée!</p> <p>Que notre guerrier eût promptement consenti, il n'y avait pas à en douter. Son armure endossée, voici la pauvrete qui se transforme en reine de tournoi, pavane, fait la chatte. Un sourire de joie sensuelle anime la pâleur de son visage.</p> <p>Mais ici encore commençait un embrouillamini de coups où c'était un</p>

<p>Italo Calvino, <i>Tarots. Le jeu de cartes Visconti de Bergame et New York</i>, trad. Jean Thibaudeau, éd. Franco Maria Ricci, 1974</p>	<p>Italo Calvino, <i>Le château des destins croisés</i>, trad. Jean Thibaudeau et l'auteur, éd. Seuil, 1976</p>
<p>son visage. Mais ici encore, maintenant commençait un embrouillamini de coups où c'était un problème que de s'y retrouver: un <i>Deux de Bâtons</i> (signifiant un carrefour? un choix?), un <i>Huit de Deniers</i> (un trésor caché?), un <i>Six de Coupes</i> (un repas amoureux?).</p> <p>- Ta courtoisie mérité une récompense avait dû dire la femme du bois. - Choisis ce que tu préfères: je peux te donner la richesse, ou bien...</p> <p>- Ou bien?...</p> <p>- ... Je peux me donner à toi.</p> <p>La main du guerrier frappa sur la carte de <i>Coupes</i>: il avait choisi l'amour.</p> <p>Pour la suite du récit nous devons faire travailler nos imaginations: lui était déjà nu; elle, délaça l'armure tout juste passée, et au travers des plaques de bronze notre héros parvint à un sein tendu, rond et tendre, il s'insinua entre le cuissard et la cuisse tiède...</p> <p>Le soldat était d'un caractère réservé et pudique, et il ne s'étendit pas sur les détails; tout ce qu'il sut nous dire consista à placer, à côté de la carte de <i>Coupes</i>, une carte dorée de <i>Deniers</i>, en soupirant, comme s'il s'était exclamé:</p> <p>-Il me parut que j'entrais au Paradis...</p> <p>La carte qu'il posa ensuite confirmait l'image du seuil du Paradis, mais, dans le même temps, elle interrompait brusquement l'abandon voluptueux: c'était <i>Le Pape</i>, un pape à la barbe blanche et sévère tel le premier des pontifes à présent gardien de la Porte du Ciel.</p> <p>-Qui parle de Paradis?- Très haut au-dessus du bois, au milieu du ciel, était apparu saint Pierre trônant et tonnant:</p> <p>-Pour celle-ci, pour l'éternité, notre porte est fermée! La façon dont le narrateur déposa une nouvelle carte, d'un geste rapide mais en la tenant cachée, et en se masquant les yeux de l'autre main, nous préparait à une révélation: celle-là même qui s'était présentée à lui quand, baissant le regard devant le menaçant seuil céleste, il l'avait reporté sur la dame entre les bras de laquelle il était couché et qu'il avait vu le gorgerin encadrer non plus la tête de colombe amoureuse, les malicieuses fossettes et le petit nez au-dessus, mais une barrière de dents sans gencives ni lèvres, deux narines</p>	<p>problème de se retrouver: un <i>Deux de Bâtons</i> (pour signaler un carrefour? un choix?), un <i>Huit de Deniers</i> (un trésor caché?), un <i>Six de Coupes</i> (un repas amoureux?).</p> <p>- Ta courtoisie mérité récompense, avait dû dire la femme des bois. Choisis ce que tu préfères: je peux te donner la richesse, ou bien...</p> <p>- Ou bien?...</p> <p>- ... Je peux me donner à toi.</p> <p>La main du guerrier lança la carte de <i>Coupes</i>: il avait choisi l'amour.</p> <p>Pour la suite du récit nous devons faire travailler nos imaginations: lui était déjà nu, elle, délaçait l'armure tout juste passée, et au travers des plaques de bronze notre héros parvenait à un sein tendu rond et tendre, il s'insinua entre l'acier du cuissard et une cuisse tiède...</p> <p>Le soldat était d'un caractère réservé et pudique, et il ne s'étendit pas sur les détails: tout ce qu'il sut dire, ce fut de placer, à côté de la carte de <i>Coupe</i> une carte dorée de <i>Deniers</i>, en soupirant, comme s'il s'était exclamé: « Il me parut que j'entrais au Paradis... »</p> <p>La carte qu'il posa ensuite confirmait cette image du seuil du Paradis, mais dans le même temps, elle interrompait net l'abandon voluptueux: c'était <i>Le Pape</i>, un pape à la barbe blanche et sévère tel le premier des pontifes, à présent gardien de la Porte du Ciel.</p> <p>-Qui parle de Paradis?</p> <p>Très loin au-dessus du bois, au milieu du ciel, était apparu saint Pierre trônant et tonnant:</p> <p>« À celle-ci, pour l'éternité, notre porte est fermée! »</p> <p>La façon dont le narrateur déposa une nouvelle carte, d'un geste rapide mais en la tenant cachée, et en se masquant les yeux de l'autre main, nous préparait à une révélation: celle-là même qui s'était présentée à lui quand, baissant le regard devant ce seuil céleste menaçant, il l'avait reporté sur la dame entre les bras de qui il était blotti et qu'il avait vu le gorgerin encadrer non plus la tête de colombe amoureuse, les malicieuses fossettes et le petit nez au-dessus, mais une barrière de dents sans gencives ni lèvres, deux narines creusées dans l'os, les pommettes jaunâtres d'un crâne, et il avait senti mêlés aux siens les membres desséchés d'un cadavre. L'apparition glaçante de l'Arcane Numéro Treize (la légende <i>La</i></p>

<p>Italo Calvino, <i>Tarots. Le jeu de cartes Visconti de Bergame et New York</i>, trad. Jean Thibaudeau, éd. Franco Maria Ricci, 1974</p>	<p>Italo Calvino, <i>Le château des destins croisés</i>, trad. Jean Thibaudeau et l'auteur, éd. Seuil, 1976</p>
<p>creusées dans l'os, les pommettes jaunâtres d'un crâne, et avait senti ses membres mêlés aux membres desséchés d'un cadavre. L'apparition glaçante de l'Arcane Numéro Treize (la légende <i>La Mort</i> ne figure pas même dans les jeux de cartes où tous les arcanes majeurs portent écrit leur nom) avait rallumé chez nous tous l'impatience de connaître le reste de l'histoire.</p> <p>Le <i>Dix d'Épées</i> qui venait à présent était-il la barrière des archanges qui interdit à l'âme damnée l'accès au Ciel?</p>  <p>J'ai dit: nous tous, mais je dois préciser qu'il y en avait un parmi nous chez qui le carré <i>Mort, Pape, Huit de Deniers, Deux de Bâtons</i>, semblait éveiller d'autres souvenirs, à en juger par la manière qu'il avait de le cerner du regard, en se tordant le cou, comme s'il n'avait su par où y entrer.</p> <p>Quand celui-là posa à côté le <i>Valet de Deniers</i>, figure dans laquelle il était facile de reconnaître son air d'arrogance provocatrice, je compris que lui aussi voulait raconter quelque chose, à partir de là, et qu'il s'agissait de sa propre histoire.</p> <p>Mais qu'avait-il à voir, ce petit jeune homme moqueur, avec le règne macabre des squelettes évoqué par l'Arcane Numéro Treize? Il n'était certainement pas du genre à se promener en méditant dans les cimetières, à moins qu'il n'y fût attiré par quelque louche propos: celui, par exemple, de forcer les tombés pour y dérober aux morts des objets précieux (Huit de Deniers) qu'ils auraient inconsidérément emportés avec eux dans leur</p>	<p><i>Mort</i> n'y figure pas, même dans les jeux de cartes où tous les arcanes majeurs portent écrit leur nom) avait rallumé chez nous tous l'impatience de connaître le reste de l'histoire. Le <i>Dix d'Épée</i> qui venait à présent était-il la barrière des archanges qui interdit à l'âme damnée l'accès au ciel? Le <i>Cinq de Bâton</i> annonçait-il un pas entre les arbres ?</p> <p>A cet endroit la rangée de cartes rejoignait <i>Le Diable</i> qui avait été posé là par le narrateur précédent.</p> <p>Je n'avais pas besoin d'interroger les comètes pour comprendre qu'était sorti de sous les arbres le fiancé tellement craint par la défunte promise : Belzébuth en personne. Qui s'exclamait :</p> <p>- Fini, ma jolie, de tricher au jeu ! Pour moi, toutes tes armes et tes armures (<i>Quatre d'Épée</i>) ne valent pas deux sous (<i>Deux de Deniers</i>) ! Et de l'emporter sous terre.</p> <p><i>Histoire du voleur de tombes</i></p> <p>Une sueur froide n'avait pas séché dans mon dos que déjà je devais suivre un autre convive, pour qui le carré <i>Mort, Pape, Huit de Deniers, Deux de Bâton</i>, semblait éveiller d'autres souvenirs, à en juger d'après la manière qu'il avait de tourner du regard autour, en se tordant le cou, comme s'il n'avait su par où y entrer. Quand celui-là posa à côté le <i>Valet de Deniers</i>, figure dans laquelle il était facile de reconnaître son air d'arrogance provocatrice, je compris que lui aussi voulait raconter quelque chose, en partant de là, et qu'il s'agissait de sa propre histoire.</p> <p>Mais qu'avait-il à voir, ce petit jeune homme gouaillieur, avec le macabre règne des squelettes évoqué par l'Arcane Numéro Treize? Il n'était certainement pas du genre à se promener en méditant dans les cimetières, à moins qu'il n'y fût attiré par quelque louche propos: par exemple, forcer les tombés pour y dérober aux morts des objets précieux qu'ils auraient inconsidérément emportés avec eux dans leur dernier voyage ...</p> <p>Ce sont habituellement les Grands de la Terre qui sont enterrés au milieu des attributs de leur règne, couronnes d'or, anneaux, sceptres, vêtements plaqués d'argent. Si le</p>

<p>Italo Calvino, <i>Tarots. Le jeu de cartes Visconti de Bergame et New York</i>, trad. Jean Thibaudeau, éd. Franco Maria Ricci, 1974</p>	<p>Italo Calvino, <i>Le château des destins croisés</i>, trad. Jean Thibaudeau et l'auteur, éd. Seuil, 1976</p>
<p>dernier voyage ...</p> <p>Ce sont habituellement les Grands de la Terre qui sont enterrés avec les attributs de leur règne, couronnes d'or, anneaux, sceptres, et revêtus de métal brillant. Si ce jeune homme était véritablement un pillier de tombes, il devait chercher dans les cimetières les sépultures les plus illustres, la tombe d'un <i>Pape</i> par exemple, étant donné que les souverains pontifes descendent au tombeau dans toute la splendeur de leurs ornements. Le voleur, par une nuit sans lune, avait dû soulever le lourd couvercle de la tombe en faisant levier avec le <i>Deux de Bâtons</i> et il était descendu dans le caveau.</p> <p>Et ensuite? Lé narrateur posa un <i>As de Bâtons</i> et fit un signe ascendant, comme pour quelque chose qui monte: un instant, je me demandai si je ne m'étais pas tout à fait égaré dans mes déductions, tellement ce geste semblait en contradiction avec la plongée du voleur dans la tombe papale. A moins de supposer que se serait dressé, hors du sépulcre à peine ouvert, un tronc d'arbre tout droit et très élevé, et que le voleur y aurait grimpé, ou encore qu'il se serait senti transporter jusque tout là-haut, à la cime de l'arbre, entre les branches, dans l'épaisse chevelure végétale.</p> <p>Heureusement, celui-là avait été un gibier de potence, mais du moins pour raconter son histoire il ne se contentait pas d'additionner des tarots (il procédait par paires, les plaçant sur un double rang horizontal, de la gauche vers la droite) puisqu'il s'aidait d'une gesticulation exacte, qui simplifiait un peu notre travail.</p> <p>Ainsi je réussis à comprendre qu'avec le <i>Dix de Coupes</i> il voulait signifier la cimetière vu d'en haut, tel que lui-même le contemplait, du haut de l'arbre, avec tous les tombeaux alignés sur leurs socles le long des allées. Cependant, <i>Le Jugement</i> (où les anges qui entourent le trône céleste sonnent la diane qui ouvre les tombes) ne voulait peut-être que souligner le fait qu'il regardait les tombes d'en haut comme les habitants du ciel le Grand Jour.</p> <p>Sur la cime de l'arbre, en y grimpant comme un gamin, notre héros parvint à une cité suspendue. C'est ainsi que je crus quant à moi pouvoir interpréter l'arcane suprême, <i>Le Monde</i>, qui dans ce jeu de tarots représente un cité qui flotte sur les eaux ou les nuages, soulevée par deux amours avec des ailes.</p>	<p>jeune homme était véritablement un pillier de tombes, il devait chercher dans les cimetières les sépultures les plus illustres, la tombe d'un <i>Pape</i> par exemple, étant donné que les souverains pontifes descendent au tombeau dans toute la splendeur de leurs ornements. Le voleur, par une nuit sans lune, avait dû soulever le lourd couvercle de la tombe en faisant levier avec le <i>Deux de Bâtons</i> et il était descendu dans le caveau.</p> <p>Et ensuite? Lé narrateur posa un <i>As de Bâtons</i> et fit un large signe ascendant, comme pour quelque chose qui monte: un instant, je me demandai si je ne m'étais pas tout à fait égaré dans mes déductions, tellement ce geste semblait en contradiction avec la plongée du voleur dans la tombe papale. A moins de supposer que ne se soit dressé, hors du sépulcre à peine ouvert, un tronc d'arbre tout droit et très élevé, et que le voleur y ait grimpé, ou encore qu'il se soit senti transporter jusque tout là-haut, à la cime de l'arbre, entre les branches, dans l'épaisseur de la chevelure végétale.</p> <p>Heureusement, celui-là, si ç'avait été un gibier de potence, du moins pour ce qui était de raconter son histoire il ne se contentait pas d'aligner des tarots (il procédait par paires, les plaçant sur un double rang horizontal, en avançant de gauche à droite), il s'aidait d'une gesticulation exacte, qui simplifiait un peu notre travail. Ainsi je réussis à comprendre qu'avec le <i>Dix de Coupe</i> il voulait signifier la cimetière vu d'en haut, tel que lui-même le contemplait, du haut de l'arbre, avec tous les tombeaux alignés sur leurs socles le long des allées. Cependant que <i>Le Jugement</i> (où des anges entourant le trône céleste sonnent la diane qui ouvre les tombes) était peut-être là pour souligner le fait qu'il regardait les tombes d'en haut comme les habitants du ciel au Grand Jour.</p> <p>Sur la cime de l'arbre, en y grimpant comme un gamin, notre héros parvint dans une cité suspendue. C'est ainsi que je crus quant à moi pouvoir interpréter l'arcane suprême, <i>Le Monde</i>, qui dans ce jeu de tarots représente un cité qui flotte sur les eaux ou les nuages, soulevée par deux amours ailés. C'était une cité dont les toits touchaient à la voûte du ciel ainsi qu'autrefois la Tour de Babel (<i>La Maison-Dieu</i>), telle que nous la montra, tout de suite après, un autre arcane.</p>

<p>Italo Calvino, <i>Tarots. Le jeu de cartes Visconti de Bergame et New York</i>, trad. Jean Thibaudeau, éd. Franco Maria Ricci, 1974</p>	<p>Italo Calvino, <i>Le château des destins croisés</i>, trad. Jean Thibaudeau et l'auteur, éd. Seuil, 1976</p>
<p>C'était une cité dont les toits touchaient la voûte du ciel ainsi qu'autrefois la Tour de Babel, telle que la montra, tout de suite après, un autre arcane: celui qui par une dénomination contradictoire est appelé <i>La Maison de Dieu ou La Foudre</i>. «Qui descend dans l'abîme de la Mort et monte ensuite à l'Arbre de la Vie», c'est par ces paroles, imaginais-je, que fut accueilli le pèlerin involontaire. « arrive dans la Cité du Possible, où l'on contemple le Tout et où se décident les Choix.»</p> <p>Ici les mimiques du narrateur ne nous aidaient plus, et il fallait avancer par hypothèses. On pouvait imaginer qu'ayant pénétré dans la Cité du Tout et des Parties, notre vaurien s'était entendu apostropher: «Veux-tu la richesse (<i>Deniers</i>) ou la force (<i>Epées</i>) ou bien la sagesse (<i>Coupes</i>) ? Choisis, allez!» C'était un archange de fer, radieux (<i>Cavalier d'Epées</i>), qui lui lançait cette question, et notre héros, aussitôt: «Je choisis la richesse! (<i>Deniers</i>) » cria-t-il.</p> <p>«Tu auras le <i>Bâton!</i> », telle avait été la réponse de l'archange à cheval, tandis que la cité et l'arbre se dissolvaient en fumée et que, dans un écroulement de branches cassées, le voleur était précipité au milieu du bois.</p> <p>D'avoir réussi à proposer une conclusion plausible pour ce récit, m'encourage à retourner aux deux autres histoires que j'avais laissées à mi-chemin. L'une - où j'avais laissé le héros dans les bras d'une morte - rejoignait (par l'intermédiaire du <i>Cinq de Bâtons</i>) <i>Le Diable</i> déjà placé à cet endroit par le précédent narrateur.</p> <p>Je n'avais pas à interroger les comètes pour comprendre qu'était sorti de sous les arbres le fiancé qu'avait tellement craint la défunte promise: Belzébuth en personne, qui, s'exclamant: «Tu as fini, ma jolie, de tricher au jeu! Pour moi, toutes tes armes et tes armures (<i>Quatre d'Epées</i>) ne valent pas deux sous (<i>Deux de Deniers</i>) l'avait emportée tout droit sous terre.</p> <p>Dans l'autre histoire la transaction avec le Diable semblait exiger un contrat plus circonstancié. Peut-être Méphistophélès ne se contentait-il pas d'une âme individuelle: «Avec cet or tu construiras une cité » disait-il à Faust. «C'est l'âme de la cité tout entière que je veux en échange.»</p> <p>« D'accord.»</p>	<p>- Qui descend dans l'abîme de la Mort et monte ensuite à l'Arbre de la Vie (c'est par ces mots, imaginais-je, que fut accueilli le pèlerin involontaire) arrive dans la Cité du Possible, d'où l'on contemple le Tout et où se décident les Choix.</p> <p>Ici les mimiques du narrateur ne nous aidaient plus, et il fallait avancer à coups d'hypothèses. On pouvait imaginer qu'ayant pénétré dans la Cité du Tout et des Parties, notre vaurien s'était entendu apostropher:</p> <p>-Veux-tu la richesse (<i>Deniers</i>) ou la force (<i>Epée</i>) ou bien la sagesse (<i>Coupes</i>) ? Choisis, allez!</p> <p>C'était un archange de fer radieux (<i>Cavalier d'Epée</i>), qui lui lançait cette question, et notre héros, aussitôt criait :</p> <p>- Je choisis la richesse! (<i>Deniers</i>)</p> <p>- Tu auras du <i>Bâton!</i></p> <p>Telle avait été la réponse de l'archange à cheval, tandis que la cité et l'arbre se dissolvaient en fumée et que, dans un écroulement de branches cassées, le voleur était précipité au milieu du bois.</p> 

<p>Italo Calvino, <i>Tarots. Le jeu de cartes Visconti de Bergame et New York</i>, trad. Jean Thibaudeau, éd. Franco Maria Ricci, 1974</p>	<p>Italo Calvino, <i>Le château des destins croisés</i>, trad. Jean Thibaudeau et l'auteur, éd. Seuil, 1976</p>
<p>Et le Diable disparut avec un rire malin qui avait l'air d'un hululement: vieil habitant des clochers, habitué à contempler, perché sur une gouttière, l'étendue des toits, il savait que les villes ont des âmes mieux incarnées et plus durables que toutes celles de leurs habitants mises ensemble.</p> <p>Maintenant, il restait à interpréter <i>La Roue de la Fortune</i>, l'une des images les plus compliquées de tout le jeu de tarots.</p> <p>Elle pouvait vouloir simplement dire que la fortune avait tourné du côté de Faust, mais cette explication paraissait trop simple pour la façon de parler de l'alchimiste, toujours elliptique et allusif. A l'inverse, il était légitime de supposer que notre docteur, en possession du diabolique secret, avait conçu un projet démesuré: transformer en or tout ce qui était transformable.</p> <p>La roue de l'arcane dixième aurait alors représenté, littéralement, les rouages à l'œuvre dans le Grand Moulin de l'or, le gigantesque mécanisme qui devait ériger la Métropole Tout Entière en Métal Précieux; et les figures humaines de différents âges, que l'on voyait pousser la roue ou bien tourner avec elle, étaient là pour indiquer les foules d'hommes qui accouraient prêter main-forte au projet et employaient les années de leurs vies à conserver ces rouages en mouvement jour et nuit. Cette interprétation ne rendait pas compte de tous les détails de la miniature (par exemple, les oreilles et les queues animales dont étaient pourvus quelques-uns des êtres humains tournoyants), mais elle constituait une base pour lire à la suite les cartes de coupes et de deniers comme désignant le Règne de l'Abondance dans laquelle nageaient les habitants de la Cité de l'Or (les cercles jaunes évoquaient peut-être les resplendissantes coupes des gratte-ciel d'or qui bordaient les rues de la Métropole).</p> <p>Mais le prix à payer, quand reviendrait le Partenaire Bifide?</p> <p>Les deux dernières cartes de l'histoire étaient déjà sur la table, disposées là par le premier narrateur: le <i>Deux d'Épées</i> et <i>La Tempérance</i>.</p> <p>Aux portes de la Cité de l'Or des gardes armés barraient le passage à quiconque voulait entrer, afin d'en interdire l'accès à l'Encaisseur Pied-Fourchu, sous (quelque aspect qu'il se</p>	

<p>Italo Calvino, <i>Tarots. Le jeu de cartes Visconti de Bergame et New York</i>, trad. Jean Thibaudeau, éd. Franco Maria Ricci, 1974</p>	<p>Italo Calvino, <i>Le château des destins croisés</i>, trad. Jean Thibaudeau et l'auteur, éd. Seuil, 1976</p>
<p>présentât. Et même si ne s'approchait qu'une simple enfant comme sur la toute dernière carte, les gardes intimaient l'ordre de s'arrêter.</p> <p>«C'est bien inutilement que vous fermez vos portes», telle était la réplique que l'on pouvait attendre de la porteuse d'eau, «pour moi je me garderai bien d'entrer dans une Cité qui est toute de métal compact. Nous, habitants de l'élément fluide, nous ne visitons que ce qui se mélange et qui court.» Etait-ce une nymphe aquatique ? Etait-ce une reine des elfes de l'éther ? Un ange du feu liquide du centre de la Terre ?</p> <p>(Dans <i>La Roue de la Fortune</i>, à y bien regarder, les métamorphoses animales n'étaient peut-être qu'un premier pas dans une régression de l'humain au végétal puis au minéral.) «Crains-tu que nos âmes ne tombent entre les mains du Diable?» avalent dû demander ceux de la Cité. «Non: car vous n'avez pas d'âmes à lui donner.»</p> <p><i>Histoire de Roland fou d'amour</i></p> <p>A présent les tarots disposés sur la table formaient un tableau complètement fermé avec au centre une fenêtre encore ouverte. L'un de nos compagnons, qui jusqu'alors avait été comme ailleurs, le regard perdu, se pencha sur eux. Celui-là était un guerrier gigantesque: il levait des bras qu'on aurait dit de plomb, et tournait la tête lentement comme si le poids de ses pensées lui avait fendu la nuque. Très certainement un profond désespoir pesait sur ce capitaine qui avait dû être, autrefois, un meurtrier foudre de guerre. La figure du Roi <i>d'Epées</i>, qui essayait de rendre en un seul portrait son passé de combattant et son mélancolique présent, fut approchée par lui du côté gauche du carré, à la hauteur du <i>Dix d'Epées</i>. Et aussitôt nos oreilles furent comme bouchées par les nuages de poussière des batailles: nous entendîmes le son des trompettes, déjà les lances volaient en éclats, déjà les chevaux en se heurtant confondaient les écumes iridescentes de leurs bouches, déjà les épées, tantôt du tranchant tantôt du plat, s'abattaient, tantôt sur le tranchant tantôt sur le plat, d'autres épées, et là où un cercle d'ennemis bien vivants se dressant sur leurs étriers trouvaient la tombe au lieu de leurs chevaux au moment de se rasseoir, là, au milieu de ce cercle, il y avait le paladin Roland qui faisait des moulinets avec sa</p>	 <p><i>Histoire de Roland fou d'amour</i></p> <p>A présent les tarots disposés sur la table formaient un tableau complètement fermé avec au centre une fenêtre restée vide. L'un de nos compagnons, qui jusqu'alors paru un peu ailleurs, le regard perdu, se pencha par-dessus. Celui-là était un guerrier gigantesque: il levait des bras qu'on aurait dits de plomb, et tournait la tête lentement comme si le poids de ses pensées lui avait fendu la nuque. Très certainement un profond désespoir pesait sur le capitaine qui avait dû se montrer, il n'y avait pas longtemps, un meurtrier foudre de guerre.</p> <p>La figure du Roi <i>d'Epées</i>, qui essayait de rendre en un seul portrait son passé de combattant et sa mélancolie présente, fut amenée par lui sur le côté gauche du carré, à hauteur du <i>Dix d'Epée</i>. Et aussitôt nos yeux furent comme aveuglés par le nuage de poussière des batailles, nous entendions le son des trompes, déjà les lances volaient en éclats, déjà au museau des chevaux qui se heurtaient se mêlaient les écumes iridescentes, déjà les épées s'abattaient tantôt du tranchant tantôt du plat tantôt sur le tranchant tantôt sur le plat d'autres épées, et là où un cercle d'ennemis bien vivants se dressaient sur leur selle pour trouver en redescendant au lieu de leur cheval, le tombeau, au milieu du cercle – là il y avait le paladin Roland qui faisait tourner sa Durandal. Nous l'avions reconnu, c'était bien lui qui nous racontait son histoire toute de tourments et de déchirements, en appuyant sur chaque carte un lourd doigt de fer.</p> <p>Il montrait maintenant <i>la Reine d'Epées</i>. En</p>

<p>Italo Calvino, <i>Tarots. Le jeu de cartes Visconti de Bergame et New York</i>, trad. Jean Thibaudeau, éd. Franco Maria Ricci, 1974</p>	<p>Italo Calvino, <i>Le château des destins croisés</i>, trad. Jean Thibaudeau et l'auteur, éd. Seuil, 1976</p>
<p>Durandal. Nous l'avions reconnu, c'était bien lui qui nous racontait son histoire toute de tourments et de déchirements, appuyant son lourd doigt de fer sur chaque carte. Il indiquait maintenant <i>la Reine d'Épées</i>. En cette figure d'une dame blonde qui, au milieu des lames effilées et des plaques de fer, offre l'insaisissable sourire d'un jeu sensuel, nous reconnûmes Angélique, la magicienne venue de Cathay pour la ruine des armées franques et nous fûmes certains que le comte Roland en était toujours amoureux.</p> <p>Après elle s'ouvrait le vide: Roland y posa une carte, le <i>Dix de Bâtons</i>. Nous vîmes la forêt s'ouvrir à contrecœur à mesure que le champion y avançait, les aiguilles des sapins se tendre comme les piquants d'un hérisson, les chênes gonfler le musculeux thorax de leurs troncs, les hêtres arracher du sol leurs racines pour lui disputer le passage. Le bois tout entier semblait lui dire: «N'y vas pas! Pourquoi désertes-tu les camps métalliques de la guerre, règne du discontinu et du distinct, les carnages de tes semblables où excelle ton talent à y tout décomposer et exclure, et t'aventures-tu dans la verte et mucilagineuse nature, dans les spirales de la continuité vivante? Le bois de l'amour, Roland, n'est pas un endroit pour toi! Te voilà qui poursuis un ennemi contre les pièges duquel il n'est pas d'écu pour te protéger! Oublie Angélique! Retourne sur tes pas!»</p> <p>Mais il était bien certain que Roland ne prêtait pas l'oreille à ces avertissements et qu'une unique vision l'occupait: celle représentée par l'arcane numéro sept qu'il posait alors sur la table, c'est-à-dire <i>Le Chariot</i>. L'artiste qui avait miniaturé avec de splendides émaux nos tarots, avait placé comme conducteur du <i>Chariot</i> non pas, comme on en voit d'habitude dans les jeux plus communs, un roi, mais une dame au vêtement de magicienne ou de souveraine orientale, qui tenait les rênes de deux blancs chevaux ailés. C'était ainsi que l'imagination dérégulée de Roland se figurait la marche enchantée d'Angélique dans le bois; c'était l'empreinte de sabots volants qu'il suivait, plus légers que les pattes du papillon, c'était un poudroiement d'or sur les feuilles, tel qu'en laissent tomber certains papillons, la trace qui le guidait dans le labyrinthe. Le malheureux! Il ne savait pas encore qu'au plus touffu du plus</p>	<p>cette figure d'une dame blonde qui offre, au milieu des lames effilées et des plaques de métal, l'insaisissable sourire d'un jeu sensuel, nous reconnûmes Angélique, la magicienne venue de Cathay pour la ruine des armées franques, et nous fûmes certains que le comte Roland en était encore amoureux.</p> <p>Après elle s'ouvrait le vide: Roland y posa une carte, le <i>Dix de Bâton</i>. Nous vîmes la forêt s'écarter à contrecœur à mesure que le champion y avançait, les aiguilles des sapins se tendre comme des piquants de hérisson, les chênes gonfler un thorax musculeux de leurs troncs, les hêtres arracher du sol leurs racines pour lui barrer le passage. Le bois tout entier semblait lui dire:</p> <p>- N'y vas pas! Pourquoi désertes-tu le métal des camps de guerre, règne du discontinu et du distinct, le carnage qui t'agrée, où excelle ton talent pour tout décomposer et exclure? pourquoi t'aventures-tu dans la verte et mucilagineuse nature, dans les spires de la continuité vivante? Le bois de l'amour, Roland, n'est pas un lieu pour toi! Te voilà qui poursuis un ennemi contre les pièges duquel il n'est pas d'écu qui te protège! Oublie Angélique! Retourne sur tes pas!</p> <p>Mais il est bien certain que Roland ne prêtait pas l'oreille à ces avertissements et qu'une unique vision l'occupait: celle représentée par l'arcane numéro VII qu'il posait alors sur la table: c'est-à-dire <i>Le Chariot</i>. L'artiste qui avait enluminé de splendides tons émaillés nos tarots, avait mis à conduire <i>Le Chariot</i> non pas, comme on en voit d'habitude dans les jeux plus communs un roi, mais une dame en habits de magicienne ou de souveraine orientale, qui tenait les rênes de deux blancs chevaux ailés. C'était ainsi que l'imagination dérégulée de Roland se figurait la marche enchantée d'Angélique à travers bois; c'était l'empreinte de sabots volants qu'il suivait, plus légers que pattes d'insectes, c'était un poudroiement d'or sur les feuilles, tel qu'en laissent tomber certains papillons, la trace qui le guidait entre les arbres. Le malheureux! Il ne savait pas qu'au plus touffu du plus touffu une étreinte douce et languissante unissait pendant ce temps Angélique et Médor. Il fallut l'arcane de <i>L'Amoureux</i> pour le lui révéler, avec toute cette langueur du désir que notre miniaturiste avait su donner aux regards des deux amants. (Nous</p>

<p>Italo Calvino, <i>Tarots. Le jeu de cartes Visconti de Bergame et New York</i>, trad. Jean Thibaudeau, éd. Franco Maria Ricci, 1974</p>	<p>Italo Calvino, <i>Le château des destins croisés</i>, trad. Jean Thibaudeau et l'auteur, éd. Seuil, 1976</p>
<p>touffu une étreinte amoureuse très douce et languissante unissait pendant ce temps Angélique et Médor. Il fallut l'arcane de <i>L'Amour</i> pour le lui révéler, avec toute la langueur de désir que notre miniaturiste avait su donner aux regards des deux amoureux. (Nous commençâmes à comprendre qu'avec ses mains de fer et son air hébété Roland depuis le début avait gardé pour lui les plus beaux tarots du jeu, laissant les autres raconter petitement leurs vicissitudes à coups de Coupes, de bâtons, d'ors et d'épées.) La vérité se fit dans l'esprit de Roland: au fond humide du bois femelle il y a un temple d'Eros où d'autres valeurs ont cours que celles décidées par sa Durandal.</p> <p>L'élú d'Angélique n'était pas un illustre commandant d'escadron mais un petit jeune homme de la suite, svelte et mignon comme une petite fille ; sa figure agrandie apparut à la carte suivante: <i>le Valet de Bâtons</i>. Où les amants avaient-ils fui? Où qu'ils fussent allés, la substance dont ils étaient faits était trop fine et trop fuyante pour donner prise aux grandes mains de fer du paladin. Quand il ne douta plus de la fin de ses espérances, Roland eut quelques gestes désordonnés - dégainer son épée, donner des coups d'éperons, se dresser sur ses étriers-, puis quelque chose en lui se cassa, sauta, s'alluma et fondit et tout d'un coup s'éteignit la lumière de l'intelligence et il fut dans le noir.</p> <p>A présent le pont tracé avec des cartes à travers le tableau touchait au côté opposé, à la hauteur du Soleil. Un petit amour s'enfuyait en volant, emportant au loin la lumière de la sagesse de Roland, et il planait au-dessus de la terre de France attaquée par les Infidèles, au-dessus de la mer que les galères sarrasines devaient labourer impunément, maintenant que le plus solide champion de la chrétienté gisait à terre dans les ténèbres de la démence. <i>La Force</i> fermait la série. Je fermai quant à moi les yeux. Le cœur me manquait à la vue de cette fleur de la chevalerie transformée en aveugle explosion tellurique, pareille à un cyclone ou à un tremblement de terre. De même que les troupes mahométanes étaient fauchées par Durandal, ainsi à présent le tourbillon de sa massue s'abattait sur les bêtes féroces qui, dans le désordre des invasions, étaient passées d'Afrique sur les côtes de la Provence et de la Catalogne; un manteau de fourrures de félins,</p>	<p>commençâmes à comprendre qu'avec ses mains de fer et son air hébété Roland depuis le début avait gardé pour lui les plus beaux tarots du jeu, laissant les autres raconter petitement leurs vicissitudes à coups de deniers, de bâtons, d'ors et d'épées.) La vérité se fit dans l'esprit de Roland: au fond humide du bois femelle il y a un temple d'Eros où d'autres valeurs ont cours que celles décidées par sa Durandal qui tranche. L'élú d'Angélique n'était pas un illustre commandant d'escadron mais un petit jeune homme de la troupe, svelte et mignon comme une fille ; sa figure agrandie apparut sur la carte qui suivait : <i>le Valet de Bâton</i>.</p> <p>Où les amants avaient-ils fui? Où qu'ils fussent allés, la substance dont ils étaient faits était trop fine et trop glissante pour donner prise aux grandes mains de fer du paladin. Quand il ne douta plus de la fin de ses espérances, Roland eut quelques gestes désordonnés - dégainer son épée, donner des coups d'éperons, se dresser sur ses étriers -, puis quelque chose en lui se cassa, sauta, s'alluma et fondit et tout d'un coup s'éteignit la lumière de l'intelligence et il demeura dans le noir.</p> <p>A présent le pont tracé avec des cartes à travers le vide touchait au côté opposé, à la hauteur du Soleil. Un petit amour s'enfuyait en volant, portant au loin la lumière de la sagesse de Roland, et il planait au-dessus de la terre de France attaquée par les Infidèles, au-dessus de la mer que les galères sarrasines pourraient impunément labourer, maintenant que le plus solide champion de la chrétienté gisait à terre dans les ténèbres de la démence.</p> <p><i>La Force</i> fermait la série. Je fermai quant à moi les yeux. Le cœur me manquait à la vue de cette fleur de la chevalerie transformée en aveugle explosion tellurique, tel un cyclone ou un tremblement de terre. De même que jadis les troupes mahométanes étaient fauchées par Durandal, ainsi à présent le tourbillon de sa massue s'abattait sur les bêtes féroces qui dans le désordre des invasions étaient passées d'Afrique sur les côtes de Provence et de Catalogne; un manteau de fourrures de félins, fauves bigarrés, tachetés, recouvrirait bientôt les champs transformés en désert partout où il passait; ni le lion prudent ni le tigre longiligne ni le léopard rétractile survivraient au massacre. Ensuite il s'attaquerait à l'oliphant, à l'otorhinocéros et au cheval-des-fleuves</p>

<p>Italo Calvino, <i>Tarots. Le jeu de cartes Visconti de Bergame et New York</i>, trad. Jean Thibaudeau, éd. Franco Maria Ricci, 1974</p>	<p>Italo Calvino, <i>Le château des destins croisés</i>, trad. Jean Thibaudeau et l'auteur, éd. Seuil, 1976</p>
<p>fauves, bigarrées, tachetées, avait dû recouvrir les champs transformés en désert là où il passait; ni le lion prudent ni le tigre longiligne ni le léopard rétractile sans doute n'avaient survécu au massacre. Puis il avait dû s'attaquer à l'éléphant, au rhinocéros et au cheval-des-fleuves autrement dit à l'hippopotame: un tapis de peaux de pachydermes s'épaississait sur l'Europe calleuse et aride.</p> <p>Le doigt inexorablement précis du narrateur revint au début, c'est-à-dire qu'il se mit à épeler la rangée d'en dessous, en commençant par la gauche. Je vis (et j'entendis) éclater le tronc des chênes déracinés par le possédé dans le <i>Cinq de Bâtons</i>, je regrettai l'inaction de Durandal abandonnée, suspendue à un arbre et oubliée dans le <i>Sept d'Épées</i>, je déplorai le gaspillage d'énergie et de biens dans le <i>Cinq de Deniers</i> (ajouté pour l'occasion dans l'espace vide).</p> <p>La carte que, maintenant, il déposait là au milieu, était <i>La Lune</i>. Un froid reflet brille sur la terre enténébrée. Une nymphe à l'aspect dément lève la main vers la faux céleste toute dorée, comme si elle jouait de la harpe. Il est vrai que la corde cassée pend à son arc: la Lune est une planète battue, et la Terre conquérante est prisonnière de la Lune. Roland parcourt une Terre à présent lunaire. La carte du <i>Fou</i>, qui nous fut montrée ensuite, était tout à fait exceptionnellement et éloquentement adéquate au propos. Le plus fort de la fureur étant à présent passé, la massue sur l'épaule à la façon d'une lance, maigre comme un squelette, déguenillé, la braie perdue, avec la tête pleine de plumes (il lui restait accrochées aux cheveux toutes sortes de choses, duvets de grives, bogues de châtaignes, épines de houx et de gratte-culs, vers de terre qui lui suçaient sa cervelle morte, champignons, mousses, galles, sépales), voici que Roland était descendu jusqu'au cœur chaotique des choses au centre du tableau des tarots et du monde, au point de rencontre de tous les ordres imaginables.</p> <p>Sa raison? <i>Le Trois de Coupes</i> nous rappela qu'elle se trouvait dans une ampoule gardée dans la Vallée des Raisons Perdues, mais la carte représentait un calice renversé entre deux autres qui étaient debout et ainsi il était probable que, même en ce dépôt, elle n'avait pas été conservée. Les deux dernières cartes de la rangée étaient là sur la table. La première était</p>	<p>autrement dit l'hippopotame: un tapis de peaux de pachydermes s'épaissirait sur l'Europe calleuse et desséchée.</p> <p>Le doigt inexorablement précis du narrateur revint au début, c'est-à-dire qu'il se mit à épeler la rangée d'en dessous, en commençant par la gauche. Je vis (et j'entendis) éclater le tronc des chênes déracinés par le possédé dans le <i>Cinq de Bâton</i>, je regrettai l'inaction de Durandal abandonnée attachée à un arbre et oubliée dans le <i>Sept d'Épée</i>, je déplorai le gaspillage d'énergie et de biens dans le <i>Cinq de Deniers</i> (ajouté pour l'occasion dans le champ vide).</p> <p>La carte que maintenant il déposait là en plein milieu, était <i>La Lune</i>. Un froid reflet brille sur une terre enténébrée. Une nymphe à l'aspect dément lève la main vers la faux céleste toute dorée, comme si elle jouait de la harpe. Il est vrai qu'une corde cassée pend à son arc: la Lune est une planète vaincue, et la Terre conquérante est prisonnière de la Lune. C'est une Terre devenue lunaire que Roland parcourt. La carte du <i>Fou</i>, qui nous fut montrée ensuite, était exceptionnellement adéquate au propos. Le plus fort de sa fureur étant à présent passé, sa massue sur l'épaule à la façon d'une lance, maigre comme un squelette, déguenillé, ses braies perdues, avec la tête pleine de plumes (il lui restait accrochées aux cheveux toutes sortes de choses, duvets de grives, bogues de châtaignes, épines de houx et de gratte-culs, vers de terre qui suçaient sa cervelle morte, champignons, gales, sépales, mousses), voici que Roland était descendu jusqu'au cœur chaotique des choses au centre du carré des tarots et du monde, au point de recroisement de tous les ordres compossibles.</p> <p>Sa raison? <i>Le Trois de Coupes</i> nous rappela qu'elle devait se trouver à l'intérieur d'une ampoule gardée dans la Vallée des Raisons Perdues; mais le tarot représentait un calice renversé entre deux autres debout et ainsi il était probable que même en ce dépôt elle n'avait pas été conservée.</p> <p>Les deux dernières cartes de la rangée étaient là sur la table. La première était <i>La Justice</i>, que nous avons déjà rencontrée, surmontée par la vignette du guerrier au galop. Signe que les chevaliers de l'armée de Charlemagne suivaient les traces de leur champion, veillaient sur lui, ne renonçaient pas à ramener son épée au service de la Justice et de la Raison. C'était donc la Raison, cette blonde justicière à l'épée et à la</p>

<p>Italo Calvino, <i>Tarots. Le jeu de cartes Visconti de Bergame et New York</i>, trad. Jean Thibaudeau, éd. Franco Maria Ricci, 1974</p>	<p>Italo Calvino, <i>Le château des destins croisés</i>, trad. Jean Thibaudeau et l'auteur, éd. Seuil, 1976</p>
<p><i>La Justice</i>, que nous avons déjà rencontrée, surmontée de la vignette du guerrier au galop. Signe que les chevaliers de l'armée de Charlemagne suivaient les traces de leur champion, veillaient sur lui, ne renonçaient pas à ramener son épée au service de la Raison et de la Justice. C'était donc l'image de la Raison cette blonde justicière à l'épée et à la balance, avec qui en tout cas il devait à la fin faire ses comptes? C'était la Raison du récit qui couve sous le Hasard combinatoire des tarots disséminés? Elle voulait dire qu'au bout de tous les détours qu'on voudra vient le moment où ils attrapent et ligotent Roland, et lui renfoncent dans la gorge l'intelligence récusée? Dans la toute dernière carte on voit le paladin attaché la tête en bas comme <i>Le Pendu</i>. Et pour finir voici son visage devenu serein et lumineux, l'œil limpide comme il ne l'était pas dans l'exercice de ses raisons d'autrefois. Que dit-il? Il dit: «Laissez-moi comme ça. Le monde se lit à l'envers. Tout est clair.»</p>	<p>balance, avec qui en tout cas il devait à la fin régler ses comptes? La Raison du récit qui couve sous le Hasard combinatoire des tarots éparés? Et cela voulait dire qu'au bout de tous les détours qu'on voudra vient le moment où ils l'attrapent et le ligotent, Roland, et lui renfoncent dans la gorge son intelligence récusée?</p> <p>Sur la toute dernière carte on voit le paladin attaché la tête en bas, en <i>Pendu</i>. Voici donc pour finir voici son visage devenu serein et lumineux, l'œil limpide comme il n'était pas même dans l'exercice de ses raisons d'autrefois. Que dit-il? Il dit:</p> <p>- Laissez-moi comme ça. J'ai fait le tour et j'ai compris. Le monde se lit à l'envers. Tout est clair.</p>
<p><i>Histoire d'Astolphe sur la Lune</i></p> <p>J'eusse aimé recueillir d'autres témoignages sur le bon sens de Roland, et surtout de la part de celui-là même qui s'était fait un devoir de le récupérer, comme épreuve de son audace ingénieuse. J'eusse voulu qu'Astolphe fût ici avec nous.</p> <p>Parmi les convives qui n'avaient encore rien raconté il y en avait un aussi léger qu'un jockey ou un lutin, qui de temps e temps sautait en l'air en frétilant, avec des trilles, comme si son propre mutisme et le nôtre avaient été pour lui un motif sans pareil de divertissement. L'observant je me rendis compte que ce pouvait bien être lui, le chevalier anglais, et je l'invitai explicitement à nous raconter son histoire en lui apportant la figure du jeu qui me paraissait lui ressembler le plus: le joyeux <i>Cavalier de Bâtons</i> sur son cheval cabré.</p> <p>Ce petit personnage souriant avança une main, mais au lieu de prendre la carte il la fit voler en l'air avec l'index et le pouce. Elle voltigea comme une feuille au vent et se posa sur la table vers la base du tableau. Il n'y avait plus à présent de fenêtre ouverte au centre de la mosaïque et peu de cartes demeuraient en dehors du jeu. Le chevalier anglais prit un <i>As d'Épées</i> (je reconnus la Durandal de Roland abandonnée inactive, suspendue à un arbre...) il l'approcha de</p>	<p><i>Histoire d'Astolphe sur la Lune</i></p> <p>J'eusse aimé recueillir d'autres témoignages sur la raison de Roland, et surtout de la part de celui-ci même qui s'était fait un devoir de la récupérer, comme épreuve de son audace ingénieuse. J'eusse voulu qu'Astolphe fût ici avec nous. Parmi les convives qui n'avaient encore rien raconté il y en avait un aussi léger qu'un jockey ou un lutin, qui de temps e temps sautait en l'air en frétilant, avec des trilles, comme si son propre mutisme et le nôtre avaient été pour lui un motif sans pareil de divertissement. L'observant je me rendis compte que ce pouvait bien être lui, le chevalier anglais, et je l'invitai explicitement à nous raconter son histoire en lui présentant la figure du jeu qui me paraissait lui ressembler le plus: le joyeux <i>Cavalier de Bâtons</i> sur son cheval cabré.</p> <p>Le petit personnage souriant avança une main, mais au lieu de prendre la carte il la fit voler en l'air d'un coup de l'index sur le pouce. Elle voltigea comme une feuille au vent et vint se poser sur la table vers le bas du tableau.</p> <p>Il n'y avait plus à présent de fenêtres ouvertes au centre de la mosaïque, et peu de cartes étaient demeurées en dehors du jeu.</p> <p>Le chevalier anglais prit un <i>As d'Épée</i> (je reconnus la Durandal de Roland abandonnée</p>

<p>Italo Calvino, <i>Tarots. Le jeu de cartes Visconti de Bergame et New York</i>, trad. Jean Thibaudeau, éd. Franco Maria Ricci, 1974</p>	<p>Italo Calvino, <i>Le château des destins croisés</i>, trad. Jean Thibaudeau et l'auteur, éd. Seuil, 1976</p>
<p>l'endroit où était <i>L'Empereur</i> (représenté avec la barbe blanche et la sagesse fleurie de Charlemagne sur son trône...), comme s'il s'apprêtait, avec son histoire, à remonter une colonne verticale: <i>As d'Epées, Empereur, Neuf de Coupes ...</i> (L'absence de Roland se prolongeant, Astolphe fut appelé par le roi Charles au camp franc et invité à prendre place avec lui au banquet...) Ensuite venaient <i>Le Fou</i> à demi-pouilleux et à demi-nu avec des plumes sur la tête, et <i>L'Amour</i>, dieu ailé qui du haut de son piédestal torsadé dardait son trait sur les amoureux transis. «Astolphe, tu sais sans doute que le prince de nos paladins, Roland notre neveu, a perdu la lumière qui distingue l'homme et les bêtes dociles des autres bêtes et des hommes fous, et à présent, possédé, il parcourt les bois ; il est couvert de plumes d'oiseaux et ne répond qu'au pépiement des volatiles comme s'il n'entendait plus d'autre langage. Et ce serait un moindre mal s'il avait été réduit à cet état par un zèle intempestif pour les pénitences chrétiennes, l'humiliation de soi, la macération du corps et le châtement de l'orgueil de l'esprit, parce qu'alors le dommage pourrait en quelque sorte être balancé par un avantage spirituel, en tout cas serait quelque chose dont nous pourrions, je ne dis pas nous vanter, mais parler à la ronde sans vergogne, au besoin en hochant la tête tout simplement ; mais le malheur est que celui qui l'a poussé à la folie est Eros, dieu païen, lequel plus il est réprimé plus il est dévastateur ... »</p> <p>La colonne continuait avec <i>Le Monde</i>, où l'on voit une cité fortifiée par un cercle qui l'entoure - Paris dans l'enceinte de ses remparts, depuis des mois subissant la pression du siège sarrasin - et avec <i>La Foudre</i>, dite encore <i>La Maison de Dieu</i>, qui représente de manière vraisemblable la chute des cadavres du haut des talus entre les jets d'huile bouillante et les machines du siège en action: et ainsi elle décrivait la situation militaire (peut-être dans les termes mêmes qu'avait employés Charlemagne: «L'ennemi maintient sa pression au pied des hauteurs de Montmartre et de Montparnasse, il ouvre des brèches à Ménilmontant et à Montreuil, il incendie la Porte Dauphine et la Porte des Lilas... »), situation à laquelle il ne manquait qu'une dernière carte, le <i>Neuf d'Epées</i>, pour se terminer sur une note d'espoir (car le discours de l'Empereur ne pouvait avoir d'autre</p>	<p>inactive, accrochée à un arbre...) il l'approcha <i>L'Empereur</i> (représenté avec la barbe blanche et la sagesse fleurie de Charlemagne sur son trône...), comme s'il s'apprêtait, avec son histoire, à parcourir une colonne verticale: <i>As d'Epée, Empereur, Neuf de Coupe ...</i> (Roland prolongeant son absence du camp des Francs, Astolphe fut appelé par le roi Charles et invité à prendre place avec lui au banquet...) Ensuite venaient <i>Le Fou</i> à demi-pouilleux à demi-nu avec des plumes sur la tête, et Cupidon, dieu ailé qui du haut de son piédestal torsadé dardait son trait sur les <i>Amoureux</i> transis. (- Astolphe, tu sais sans doute que le prince de nos paladins, Roland notre neveu, a perdu la lumière qui distingue l'homme et les bêtes dociles des autres bêtes et des hommes fous, et à présent, possédé, il parcourt les bois ; il est couvert de plumes d'oiseaux et ne répond qu'au pépiement des volatiles comme s'il n'entendait plus d'autre langage. Et ce serait un moindre mal s'il avait été réduit à cet état par un zèle intempestif pour les pénitences chrétiennes, l'humiliation de soi, la macération du corps et le châtement de l'orgueil d'esprit, parce qu'alors le dommage pourrait en quelque sorte être balancé par un avantage spirituel, en tout cas serait quelque chose dont nous pourrions je ne dis pas nous vanter, mais parler à la ronde sans vergogne, au besoin en hochant la tête tout simplement ; mais le malheur est que celui qui l'a poussé à la folie est Eros, dieu païen, qui, plus réprimé, dévaste plus...</p> <p>La colonne se poursuivait par <i>Le Monde</i>, où l'on voit une cité fortifiée avec un cercle autour - Paris dans l'enceinte de ses remparts, depuis des mois soumis à la pression du siège sarrasin - et par la tour (<i>La Maison de Dieu</i>), qui représente de manière vraisemblable la chute de cadavres du haut des talus parmi les jets d'huile bouillante et les machines de siège en action ; et de la sorte se trouvait décrite la situation militaire (dans les termes peut-être exactement qu'avait employés Charlemagne: L'ennemi maintient sa pression au pied des hauteurs de Montmartre et du Montparnasse, il ouvre des brèches à Ménilmontant et à Montreuil, il incendie la Porte Dauphine et la Porte des Lilas...), il ne manquait qu'une dernière carte, le <i>Neuf d'Epée</i>, pour que la rangée se termine sur une note d'espoir (tout comme le discours de l'Empereur ne pouvait avoir d'autre conclusion</p>

<p>Italo Calvino, <i>Tarots. Le jeu de cartes Visconti de Bergame et New York</i>, trad. Jean Thibaudeau, éd. Franco Maria Ricci, 1974</p>	<p>Italo Calvino, <i>Le château des destins croisés</i>, trad. Jean Thibaudeau et l'auteur, éd. Seuil, 1976</p>
<p>conclusion que celle-ci: «Seul notre neveu pourrait conduire une sortie qui briserait le cercle de fer et de flammes... Va, Astolphe, recherche le jugement de Roland, où qu'il se soit perdu, et ramène-le: c'est notre seule chance de salut! Cours ! Vole ! » Que devait faire Astolphe? Il avait encore une bonne carte dans son jeu: l'arcane dit <i>L'Ermite</i>, ici représenté comme un vieux bossu le sablier a la main, un devin qui remonte le temps irréversible et d'abord, en tout premier lieu, voit l'avenir. C'est donc vers ce sage à la manière du mage Merlin qu'Astolphe se retourne pour savoir où retrouver la raison de Roland. L'ermite lisait l'écoulement, des grains de sable dans le sablier, et de la sorte nous nous mettions à lire la seconde colonne de l'histoire, qui était celle immédiatement à gauche, de haut en bas: <i>Le Jugement, Dix de Coupes, Chariot, Lune...</i></p> <p>«C'est au ciel que tu dois monter, Astolphe,» (l'arcane angélique du <i>Jugement</i> indiquait une ascension extra-humaine) «jusque sur les champs blafards de la Lune, où un dépôt conserve dans des ampoules alignées» - comme dans la carte de <i>Coupes</i>- «les histoires que les hommes ne vivent pas, les pensées qui frappent une fois à la porte de la conscience et s'évanouissent pour toujours, les particules du possible écartées du jeu des combinaisons, les solutions auxquelles on pourrait arriver et on n'arrive pas ... »</p> <p>Pour monter sur la lune (l'arcane <i>Le Chariot</i> nous donnait là une information superflue mais poétique), il est convenu de recourir aux races hybrides des chevaux ailés, Pégases ou Hyppogriffes; les Fées les élèvent dans leurs écuries dorées afin de les atteler aux biges et aux triges.</p> <p>Astolphe avait son Hyppogriffe et il se mit en selle.</p> <p>Il prit le large dans le ciel.</p> <p>La Lune, en grossissant, vint à sa rencontre. Il plana. (Sur le tarot, <i>La Lune</i> était peinte avec plus de douceur que les acteurs champêtres de Pyrame et Thisbé ne la représentent dans les nuits de la mi-été, mais par des moyens allégoriques tout aussi simples ...) Puis venait <i>La Roue de la Fortune</i>, juste au moment où nous attendions une description plus particularisée du monde de la Lune, qui nous permît de donner libre cours aux vieilles fantaisies d'un monde renversé où l'âne est roi, l'homme est un</p>	<p>que celle-ci: - Seul notre neveu saurait conduire une sortie qui briserait le cercle de fer et de flammes... Va, Astolphe, cherche l'esprit de Roland, où qu'il se soit perdu, et ramène-le: c'est notre seule chance de salut! Cours ! Vole !)</p> <p>Que devait faire Astolphe? Il avait encore une bonne carte dans son jeu: l'arcane dit <i>L'Ermite</i>, ici représenté comme un vieux bossu clepsydre a la main, un devin qui remonte le temps irréversible et avant l'avant voir l'après. C'est donc vers ce sage, un mage aux manières de Merlin qu'Astolphe se retourne pour savoir où retrouver la raison de Roland. L'ermite lisait l'écoulement, des grains de sable dans la clepsydre, et nous, nous mettions à lire la seconde colonne de l'histoire, qui était celle immédiatement à gauche, de haut en bas: <i>Le Jugement, Dix de Coupe, Chariot, La Lune...</i></p> <p>- C'est au ciel que tu dois monter, Astolphe – (l'arcane angélique du <i>Jugement</i> indiquait une ascension extra-humaine) – jusque dans les champs blafards de la Lune, où un dépôt conserve à l'intérieur d'ampoules alignées – (comme sur la carte de <i>Coupe</i>) – les histoires que les hommes ne vivent pas, les pensées qui frappent une fois à la porte de la conscience et s'évanouissent pour toujours, les particules du possible écartées du jeu des combinaisons, les solutions auxquelles on pourrait arriver mais n'arrive pas ...</p> <p>Pour monter sur la lune (l'arcane du <i>Chariot</i> nous en donnait l'information, superflue mais poétique), il est convenu de recourir aux races hybrides des chevaux ailés, Pégases ou Hyppogriffes; les Fées les élèvent dans leurs écuries dorées afin de les atteler à leurs biges et triges. Astolphe avait son Hyppogriffe, il se mit en selle. Il prit le large dans le ciel. La Lune, en grossissant, vint à sa rencontre. Il plana. (Sur le tarot, <i>La Lune</i> était peinte avec plus de douceur que dans les représentations champêtres de Pyrame et Thisbé par les nuits de la mi-été, mais avec des ressources allégoriques également simples...)</p> <p>Puis venait <i>La Roue de la Fortune</i>, juste au moment où nous attendions une description plus particularisée du monde de la Lune, qui nous permît de donner libre cours aux vieilles fantaisies d'un monde renversé, où l'âne est roi, et l'homme quadrupède, où les enfants</p>

<p>Italo Calvino, <i>Tarots. Le jeu de cartes Visconti de Bergame et New York</i>, trad. Jean Thibaudeau, éd. Franco Maria Ricci, 1974</p>	<p>Italo Calvino, <i>Le château des destins croisés</i>, trad. Jean Thibaudeau et l'auteur, éd. Seuil, 1976</p>
<p>quadrupède, les enfants gouvernent les anciens, les somnambules tiennent le gouvernail, les habitants des villes tournent comme les écureuils dans la roue de leur cage, et à autant d'autres paradoxes que l'imagination en peut décomposer et recomposer.</p> <p>Astolphe était monté chercher la Raison dans le monde du Gratuit, Chevalier du Gratuit lui-même. Quelle sagesse tirer, comme norme de la Terre, de cette Lune du délire des poètes? Le chevalier essaya de poser la question au premier habitant qu'il rencontra sur la Lune: le personnage portraituré dans l'arcane numéro un, <i>Le Bateleur</i>, image et dénomination d'une signification controversée mais qu'on peut cependant considérer - à partir du roseau qu'il tient à la main comme s'il écrivait - comme un poète. Sur les blanches étendues de la Lune, Astolphe rencontre le poète, appliqué à interpoler, dans sa machine à tisser, les rimes des strophes et les filets des intrigues, les raisons et les déraisons. Si celui-là habite au beau milieu de la Lune - ou en est habité, comme au tréfonds de sa substance - il nous dira s'il est vrai qu'elle contient le dictionnaire des rimes universel des mots et des Choses, si elle est le monde plein de sens, l'opposé de la Terre insensée.</p> <p>«Non, la lune est un désert» telle était la réponse du poète, à en juger d'après la toute dernière carte choisie sur la table: la chauve circonférence de l'As de Deniers, «de cette sphère aride part tout discours et tout poème: et chaque voyage à travers forêts, batailles, trésors, banquets, alcôves, nous ramène ici, au centre d'un horizon vide.»</p> <p style="text-align: center;"><i>Toutes les autres histoires</i></p> <p>Le tableau est désormais entièrement recouvert par les tarots et les récits. Même mon histoire y est contenue, bien que je ne sache plus dire laquelle c'est, tellement leur entrelacement simultané est serré. En fait, la tâche de déchiffrer les histoires une à une m'a fait jusqu'à présent négliger la particularité la plus saillante de notre mode de narration, à savoir que chaque récit court à la rencontre d'un autre récit et tandis que l'un des convives progresse sur sa lancée un autre depuis l'autre bout avance en sens opposé, parce que les histoires racontées de gauche à droite ou de bas en haut peuvent aussi bien être</p>	<p>gouvernent les anciens, les somnambules tiennent le gouvernail, les habitants des villes tournent comme les écureuils dans la roue de leur cage, en bref autant de paradoxes que l'imagination en peut décomposer et recomposer.</p> <p>Astolphe était monté chercher la Raison dans le monde du gratuit, Chevalier du Gratuit lui-même. Quelle sagesse tirer, comme norme de la Terre de cette Lune du délire des poètes? Le chevalier essaya de poser la question au premier habitant qu'il rencontra sur la Lune: le personnage dont donnait un portrait l'arcane numéro un, <i>Le Bateleur</i>, image de dénomination d'une signification controversée mais où l'on peut cependant voir - à partir du roseau qu'il tient à la main comme s'il écrivait - un poète.</p> <p>Sur les blanches étendues de la Lune, Astolphe rencontre le poète, appliqué à interpoler, dans sa machine à tisser, les rimes des strophes et les filets des intrigues, les raisons et les déraisons. Si celui-là habite au beau milieu de la Lune - ou en est habité, comme par son noyau le plus profond - il nous dira s'il est vrai qu'elle contient le dictionnaire universel des rimes, des mots et des choses, si elle est le monde plein de sens, l'opposé d'une Terre insensée.</p> <p>- Non, la lune est un désert.</p> <p>Telle était la réponse du poète, à en juger d'après la toute dernière carte choisie sur la table: la chauve circonférence de l'As de Deniers.</p> <p>«De cette sphère aride part tout discours et tout poème ; et chaque voyage à travers forêts batailles trésors banquets alcôves nous ramène ici, au centre vide de tout horizon.»</p> <p style="text-align: center;"><i>Toutes les autres histoires</i></p> <p>La grille est désormais entièrement couverte par les tarots et les récits. Toutes les cartes ont été retournées sur la table. Même mon histoire y est comprise, bien que je ne sache plus dire laquelle c'est, tant est serré l'entrelacement de toutes à la fois. En fait, la tâche de déchiffrer les histoires une à une m'a fait jusqu'à présent négliger la particularité la plus saillante de notre mode de narration, à savoir que chaque récit court à la rencontre d'un autre, et tandis que l'un des convives progresse sur sa lancée, un autre parti de l'autre bout avance en sens opposé, puisque les histoires racontées de gauche à droite</p>

<p>Italo Calvino, <i>Tarots. Le jeu de cartes Visconti de Bergame et New York</i>, trad. Jean Thibaudeau, éd. Franco Maria Ricci, 1974</p>	<p>Italo Calvino, <i>Le château des destins croisés</i>, trad. Jean Thibaudeau et l'auteur, éd. Seuil, 1976</p>
<p>lues de droite a gauche ou de haut en bas, et donc vice versa, si l'on tient compte du fait que les mêmes cartes, se présentant dans un ordre différent, changent fréquemment de sens, et le même tarot sert dans le même temps à des narrateurs qui partent des quatre points cardinaux.</p> <p>Ainsi alors qu'Astolphe commençait à rapporter son aventure, l'une des plus belles dames de la compagnie, se présentant sous le profil de femme amoureuse de la <i>Reine de Deniers</i>, disposait déjà au point d'arrivée de son parcours à lui <i>L'Ermite</i> et le <i>Neuf de Deniers</i>, qu'elle utilisait parce que son histoire en effet commençait ainsi : elle se tournait vers un devin pour savoir quelle serait l'issue d'une guerre qui depuis des années la maintenait enfermée dans une ville qui lui était étrangère, et <i>Le Jugement</i> et <i>La Foudre</i> lui apportaient la nouvelle que les Dieux avaient depuis longtemps décrété la chute de Troie. En effet, cette cité fortifiée et assiégée, (<i>Le Monde</i>) qui dans le récit d'Astolphe était Paris convoité par les Mores, était considérée comme étant Troie par celle-là même qui devait être la cause première de cette longue guerre. Par conséquent, les banquets résonnant de chants et du pincement des cithares (<i>Dix de Coupes</i>) étaient ceux-là mêmes que les Achéens préparaient pour le jour tant désiré de l'assaut victorieux.</p> <p>Dans le même temps cependant, une autre <i>Reine</i> (celle, secourable, de <i>Coupes</i>) avançait dans une autre histoire à la rencontre de l'histoire de Roland, sur son parcours même, commençant par <i>La Force</i> et <i>Le Pendu</i>. C'est-à-dire que cette reine voyait un féroce brigand (du moins est-ce ainsi qu'on le lui avait décrit) suspendu à un instrument de torture, sous <i>Le Soleil</i>, après verdict de <i>La Justice</i>.</p> <p>Elle en eut pitié, lui porta à boire (<i>Trois de Coupes</i>), s'aperçut qu'il s'agissait d'un jeune homme aimable et bien tourné (<i>Valet de Bâtons</i>).</p> <p>Les arcanes <i>Chariot, Amour, Lune, Fou</i> (qui pourtant servaient déjà au rêve d'Angélique, à la folie de Roland, au voyage de l'Hypogriffe) étaient à présent disputés par la prophétie du devin à Hélène de Troie:</p> <p>«Avec les vainqueurs une dame sur un char entrera, une reine ou une déesse, et ton Pâris en tombera amoureux» - qui poussait la belle épouse adultère de Ménélas à fuir à la lumière</p>	<p>ou de bas en haut peuvent aussi bien être lues de droite a gauche ou de haut en bas, et vice versa, si on tient compte du fait que les mêmes cartes, se présentant dans un ordre différent, changent de sens, et que le même tarot sert dans le même temps à des narrateurs qui partent des quatre points cardinaux.</p> <p>Ainsi alors qu'Astolphe commençait à rapporter son aventure, l'une des plus belles dames de la compagnie, se présentant sous le profil de femme amoureuse de la <i>Reine de Deniers</i>, disposait déjà, au point d'arrivée de son parcours à lui, <i>L'Ermite</i> et le <i>Neuf de Deniers</i>, qu'elle utilisait parce que son histoire commençait justement ici : elle se tournait vers un devin pour savoir quelle serait l'issue d'une guerre qui depuis des années la maintenait enfermée dans une ville qui lui était étrangère, et <i>Le Jugement</i> puis <i>La Maison-Dieu</i> lui apportaient la nouvelle que les Dieux avaient depuis longtemps décrété la chute de Troie. En effet, cette même cité fortifiée et assiégée, (<i>Le Monde</i>) qui dans le récit d'Astolphe était Paris convoité par les Maures, était Troie pour celle-là qui d'un si long conflit avait sans doute été la cause première, et par conséquent, ces banquets résonnants de chants et de pincement des cithares (<i>Dix de Coupes</i>) c'étaient ceux que les Achéens préparaient pour le jour tant désiré de l'assaut victorieux.</p> <p>Dans le même temps une autre <i>Reine</i> (celle, secourable, de <i>Coupe</i>) avançait dans une autre histoire à la rencontre du récit de Roland, sur son parcours même, commençant par <i>La Force</i> et <i>Le Pendu</i>. C'est-à-dire que cette reine voyait un féroce brigand (du moins est-ce ainsi qu'on le lui avait décrit) suspendu à un instrument de torture, sous <i>Le Soleil</i>, après verdict de <i>La Justice</i>. Elle en eut pitié, approcha, lui porta à boire (<i>Trois de Coupes</i>), s'aperçut qu'il s'agissait d'un jeune homme aimable et bien tourné (<i>Valet de Bâtons</i>). Les arcanes <i>Chariot Amour Lune Fou</i> (qui servait déjà au rêve d'Angélique, à la folie de Roland, au voyage de l'Hypogriffe) leur étaient à présent disputés par la prophétie du devin d'Hélène de Troie:</p> <p>- Avec les vainqueurs une dame sur un char entrera, une reine ou une déesse, et ton Pâris en tombera amoureux,</p> <p>...ce qui poussait la belle épouse adultère de Ménélas à fuir dans la lumière de la Lune la cité assiégée, dissimulée sous d'humbles vêtements,</p>

<p>Italo Calvino, <i>Tarots. Le jeu de cartes Visconti de Bergame et New York</i>, trad. Jean Thibaudeau, éd. Franco Maria Ricci, 1974</p>	<p>Italo Calvino, <i>Le château des destins croisés</i>, trad. Jean Thibaudeau et l'auteur, éd. Seuil, 1976</p>
<p>de la lune la cité assiégée, dissimulée sous d'humbles vêtements, accompagnée du seul bouffon de cour - et par l'histoire simultanément racontée par l'autre reine qui, s'étant éprise du prisonnier, le libérait à la faveur de la nuit, l'invitant à s'enfuir déguisé en vagabond et à attendre qu'elle le rejoigne sur son char royal, dans l'obscurité du bois. Ensuite les deux histoires allaient chacune à son propre dénouement. Hélène rejoignant l'Olympe (<i>Roue de la Fortune</i>) et se présentant au banquet (<i>Coupes</i>) des Dieux, l'autre attendant en vain dans le bois (<i>Bâtons</i>) l'homme libéré par elle, jusqu'aux premières lueurs dorées (<i>Deniers</i>) du matin. Et tandis que l'une pour finir se retournait vers Zeus le Très-Haut (<i>L'Empereur</i>): «Dis au poète (<i>Le Bateleur</i>) qui ici même dans l'Olympe, non plus aveugle, est assis parmi les Immortels et aligne les vers hors du temps dans les poèmes temporels que d'autres poètes chanteront, que je demande cette seule faveur (<i>As de Deniers</i>) au bon vouloir des Habitants du Ciel (<i>As d'Epées</i>), que celui-la écrive dans le poème de mon destin: «Avant que Pâris ne la trahisse, Hélène se donnera à Ulysse dans le ventre même du «Cheval de Troie (<i>Cavalier de Bâtons</i>)!» l'autre ne connaissait pas un sort moins incertain, lorsqu'elle s'entendait apostropher par une splendide guerrière (<i>Reine d'Epées</i>) qui venait vers elle a la tête d'une armée: «Reine de la nuit, l'homme libéré par toi m'appartient ; prépare-toi à combattre ; la guerre avec les armées du jour ne finit pas, entre les arbres du bois, avant l'aurore!» Dans le même temps il fallait garder présent à l'esprit que Paris ou Troie en état de siège de la carte <i>Le Monde</i>, qui était aussi la cité céleste dans l'histoire du voleur de tombes, devenait une ville souterraine dans l'histoire de celui qui s'était présenté sous les traits vigoureux et bon vivants du <i>Roi de Bâtons</i> qui y était arrivé après que, dans un bois magique, il s'était muni d'un gourdin aux pouvoirs extraordinaires et avait suivi un guerrier inconnu aux armes noires qui lui vantait ses richesses (<i>Bâtons, Cavalier d'Epées, Deniers</i>). D'autre part la belle âme damnée ou condottiere ou <i>Reine d'Epées</i> ou Magicienne Angélique apparaissait aussi à la conclusion d'une autre histoire, pour annoncer: «Arrêtez! Votre dispute n'a pas de sens. Sachez que je</p>	<p>accompagnée du seul bouffon de la cour – et par l'histoire que simultanément contait l'autre reine qui, comment s'étant éprise du prisonnier elle le libérait à la faveur de la nuit, puis l'invitait à s'enfuir déguisé en vagabond et attendre qu'elle le rejoigne sur son char royal, dans l'obscurité du bois.</p> <p>Ensuite les deux histoires allaient chacune à son propre dénouement. Hélène rejoignant l'Olympe (<i>La Roue de la Fortune</i>) et se présentant au banquet (<i>Coupe</i>) des Dieux, l'autre attendant en vain dans le bois (<i>Bâtons</i>) l'homme libéré par elle, jusqu'aux premières lueurs dorées (<i>Deniers</i>) du matin. Et tandis que l'une pour finir se retournait vers Zeus le Très-Haut (<i>L'Empereur</i>):</p> <p>- Au poète (<i>Le Bateleur</i>), à l'ancien aveugle qui ici même, sur l'Olympe, siège parmi les Immortels et aligne des vers hors du temps dans les poèmes temporels que d'autres poètes chanteront, dis que je demande cette seule faveur (<i>As de Deniers</i>) au bon vouloir des Habitants du Ciel (<i>As d'Epée</i>), que soit par lui écrit dans le poème de mon destin: avant que Pâris ne la trahisse, Hélène se donnera à Ulysse dans le ventre même du Cheval de Troie (<i>Cavalier de Bâton</i>)!</p> <p>...l'autre ne connaissait pas un sort moins incertain, en s'entendant apostropher par une splendide guerrière (<i>Reine d'Epée</i>) qui venait vers elle a la tête d'une armée:</p> <p>- Reine de la nuit, l'homme libéré par toi m'appartient : prépare-toi à combattre ; la guerre avec les armées du jour va durer, au milieu des arbres du bois, jusqu'à l'aurore!</p> <p>Dans le même temps il fallait garder présent à l'esprit que le Paris ou la Troie en état de siège du <i>Monde</i>, qui était aussi la cité céleste dans l'histoire du voleur de tombes, devenait une ville souterraine dans l'histoire d'un quidam qui s'était présenté sous les traits vigoureux et bon-vivants du <i>Roi de Bâton</i>, et qui y était arrivé après que dans un bois magique il se fut muni d'un gourdin aux pouvoirs extraordinaires et eut suivi un guerrier inconnu aux armes noires qui se vantait de ses richesses (<i>Bâton, Cavalier d'Epée, Denier</i>).</p> 

<p>Italo Calvino, <i>Tarots. Le jeu de cartes Visconti de Bergame et New York</i>, trad. Jean Thibaudeau, éd. Franco Maria Ricci, 1974</p>	<p>Italo Calvino, <i>Le château des destins croisés</i>, trad. Jean Thibaudeau et l'auteur, éd. Seuil, 1976</p>
<p>suis la joyeuse Déesse de la Destruction, qui commande à la déconstruction et à la reconstruction ininterrompues du monde.</p> <p>Dans le massacre général les cartes se mêlent continuellement, et les âmes ne connaissent pas un meilleur sort que les corps, lesquels jouissent au moins du repos de la tombe. Une guerre sans fin agite l'univers jusqu'aux étoiles du firmament et elle n'épargne ni les esprits ni les atomes. Dans la poussière dorée suspendue dans l'air, quand l'obscurité d'une pièce est pénétrée par des rayons de lumière, Lucrece contemplait des batailles d'impalpables corpuscules, des invasions, des assauts, des carrousels, des tourbillons ... », tandis que <i>Le Bateleur</i> (que nous avons vu en Méphistophélès ou en poète) était aussi un charlatan qui se présentait pour donner un spectacle à <i>L'Empereur</i> (ce n'était plus Zeus ni Charlemagne) et que la <i>Roue de la Fortune</i> (ce n'était plus le Moulin de l'Or ni l'Olympe ni le Monde de la Lune) représentait l'intention de ce charlatan de retourner le monde, grâce à un jeu à lui avec certaines Coupes dont l'une était magique.</p> <p>Et je ne dis pas que ces histoires ne vaudraient pas la peine d'être suivies pas à pas et l'une après l'autre. Celle du voyageur dans la ville souterraine, par exemple, n'était rien moins que l'histoire du visiteur de la cite céleste racontée a l'envers, et elle se continuait par une querelle de cabaret dans laquelle le mystérieux compagnon de voyage avait décidé de jouer le sceptre de la cité. La lutte à coups de gourdin ayant été favorable à notre ami, «Te voici!» lui dit l'Inconnu, maître de la Cité de la Mort. «Sache que tu as vaincu le Prince de la Discontinuité», et, ayant ôté son masque, il avait révélé son véritable visage (<i>La Mort</i>), c'est-à-dire un crâne jaune et camus. La Cité de la Mort fermée, plus personne ne risquait de mourir. Un nouvel âge d'or commença: les hommes se gaspillaient en excès, ils croisaient le fer en d'inoffensives mêlées, ils se jetaient du haut des tours sans dommage (<i>Deniers, Coupes, Epées, Maison de Dieu</i>). Et les tombes habitées par des vivants dans l'allégresse (<i>Le Jugement</i>) représentaient les cimetières désormais inutiles où les viveurs se réunissaient pour leurs orgies, sous le regard atterré des anges et de Dieu.</p> <p>Si bien qu'un avertissement ne tarda pas à retentir: «Rouvrir les portes de la Mort ou bien le monde deviendra un désert hérissé de</p>	 <p>Dans une querelle de cabaret (<i>Coupe</i>), le mystérieux compagnon de voyage avait décidé de jouer le sceptre de la cité (<i>As de Bâton</i>). La lutte à coups de gourdins ayant été favorable à notre ami, l'Inconnu lui dit</p> <p>-Te voici! maître de la Cité de la Mort. Sache que tu as vaincu le Prince de la discontinuité. Et retirant son masque, il avait révélé son véritable visage (<i>La Mort</i>), c'est-à-dire un crâne jaune et camus.</p> <p>La Cité de la Mort fermée, plus personne ne risquait de mourir. Un nouvel Âge d'Or commença: les hommes se gaspillaient en carnavals, ils croisaient le fer en d'inoffensives mêlées, ils se jetaient du haut des tours sans dommage (<i>Deniers, Coupe, Epée, Tour</i>). Et les tombes habitées par des vivants en allégresse (<i>Le Jugement</i>) représentaient des cimetières désormais inutiles où les viveurs se réunissaient pour leurs orgies, sous le regard atterré des anges et de Dieu. Si bien qu'un avertissement ne tarda pas à retentir:</p> <p>- Rouvrir les portes de la Mort ou bien le</p>

<p>Italo Calvino, <i>Tarots. Le jeu de cartes Visconti de Bergame et New York</i>, trad. Jean Thibaudeau, éd. Franco Maria Ricci, 1974</p>	<p>Italo Calvino, <i>Le château des destins croisés</i>, trad. Jean Thibaudeau et l'auteur, éd. Seuil, 1976</p>
<p>pieux, une montage de froid métal!» et notre héros s'agenouilla aux pieds du Pontife couronné, en signe d'obéissance (<i>Quatre de Bâtons, Huit de Deniers, Le Pape</i>). «Quel Pape j'étais, moi!» sembla s'exclamer un autre invité qui se présentait sous les dépouilles mensongères du <i>Cavalier de Deniers</i> et qui, jetant avec mépris le <i>Quatre de Deniers</i>, voulait peut-être faire comprendre qu'il avait renoncé aux fastes de la cour pontificale pour porter les derniers sacrements aux mourants sur le champ de bataille. La <i>Mort</i>, suivie du <i>Dix d'Epées</i>, représentait alors les corps mis en pièces à perte de vue, au milieu desquels tournait le Pontife désarmé, au commencement d'une histoire minutieusement contée à l'aide des mêmes tarots qui avaient déjà illustré les amours d'un guerrier et d'un cadavre mais lus cette fois selon un autre code où la succession <i>Bâtons, Diable, Deux de Deniers, Epées</i>, supposait que le Pape, assailli par le doute à la vue du massacre, s'était entendu demander: «Pourquoi permets-tu cela, mon Dieu? Pourquoi laisses-tu se perdre toutes ces âmes?» et qu'une voix venant du bois lui avait répondu: «Nous sommes deux à nous partager le monde (<i>Deux de Deniers</i>) et les âmes! Il ne Lui revient pas à Lui seul de permettre ou de ne pas permettre! Il doit à la fin faire ses comptes avec moi!»</p> <p>Le <i>Valet d'Epées</i> au bout de la rangée précisait que l'apparition d'un guerrier plein de morgue avait succédé à cette voix: «Reconnais en moi le Prince des Oppositions, et je ferai régner la paix sur le monde (<i>Coupes</i>), un nouvel âge d'or commencera!»</p> <p>«Ce signe depuis longtemps rappelle que l'Autre a été vaincu par l'Un!» avait pu dire le Pape, lui opposant les <i>Deux Bâtons</i> croisés.</p> <p>Ou encore cette carte indiquait une alternative: «Deux sont les voies. Choisis!» avait dit l'Ennemi: mais au milieu du carrefour était apparue la <i>Reine d'Epées</i>, pour déclarer la dispute sans objet, du fait que c'était précisément l'histoire dont nous avons eu la conclusion, avec la Messe de la destruction et son discours.</p> 	<p>monde deviendra un désert hérissé de pieux, une montage de froid métal!</p> <p>Notre héros s'agenouilla aux pieds du Pontife courroucé, en signe d'obéissance (<i>Quatre de Bâton, Huit de Deniers, Le Pape</i>)</p> <p>Ce Pape c'était, moi!</p> <p>C'est ce que sembla s'exclamer un autre invité qui se présentait sous les dépouilles trompeuses du <i>Cavalier de Deniers</i> et qui, en jetant avec mépris le <i>Quatre de Deniers</i>, voulait peut-être faire comprendre qu'il avait renoncé aux fastes de la cour pontificale pour porter les derniers sacrements aux mourants sur le champ de bataille. La <i>Mort</i>, suivie du <i>Dix d'Epée</i>, représentait alors les corps mis en pièces à perte de vue, au milieu de quoi tournait le Pontife désarmé: commencement d'une histoire minutieusement contée à l'aide des mêmes tarots qui avaient déjà illustré les amours d'un guerrier et d'un cadavre mais lus cette fois selon un autre code où la succession <i>Bâton, Diable, Deux de Deniers, Epée</i>, supposait que le Pape, assailli par le doute à la vue du massacre, s'était entendu demander:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Pourquoi permets-tu cela, mon Dieu? Pourquoi laisses-tu se perdre toutes ces âmes? <p>Une voix venant du bois avait répondu:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Nous sommes deux à nous partager et le monde (<i>Deux de Deniers</i>) et les âmes! Il ne Lui revient pas à Lui tout seul de permettre ou de ne pas permettre! Il doit bien régler ses comptes avec moi! <p>Le <i>Valet d'Epées</i> au bout de la rangée précisait que l'apparition d'un guerrier plein de morgue avait succédé à cette voix:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Reconnais en moi le Prince des Oppositions, et je ferai régner la paix sur le monde (<i>Coupe</i>), un nouvel Âge d'Or commencera! - Ce signe depuis longtemps rappelle que l'Autre a été vaincu par l'Un, avait pu dire le Pape, lui opposant les <i>Deux Bâtons</i> croisés. <p>Ou encore cette carte indiquait une alternative:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Deux sont les voies. Choisis, avait dit l'Ennemi: mais au milieu du carrefour était apparue la <i>Reine d'Epée</i> (précédemment Angélique, la Magicienne ou la belle âme damnée, ou la condottière), pour annoncer: <p>: «Arrêtez! Votre dispute n'a pas de sens. Sachez que je suis la joyeuse Déesse de la Destruction, qui commande à la ruine et à la</p>

<p>Italo Calvino, <i>Tarots. Le jeu de cartes Visconti de Bergame et New York</i>, trad. Jean Thibaudeau, éd. Franco Maria Ricci, 1974</p>	<p>Italo Calvino, <i>Le château des destins croisés</i>, trad. Jean Thibaudeau et l'auteur, éd. Seuil, 1976</p>
	<p>reconstruction incessantes du monde. Dans le massacre général les cartes se mêlent continuellement, et les âmes ne connaissent pas un meilleur sort que les corps, lesquels jouissent au moins du repos de la tombe. Une guerre sans fin agite l'univers jusqu'aux étoiles du firmament, et elle n'épargne ni les esprits ni les atomes. Contemplant la poussière dorée suspendue dans l'air, quand l'obscurité d'une pièce est pénétrée par des rayons de lumière, Lucrece y voyait les batailles d'impalpables corpuscules, des invasions, des assauts, des carrousels, des tourbillons... (<i>Épée, Étoile, Deniers, Coupe</i>).</p> <p>Sans doute mon histoire est-elle aussi contenue dans cet entrelacement de cartes, passé présent futur, mais pour ma part je ne sais plus la distinguer des autres. La forêt, le château, les tarots m'ont conduit à ceci : à perdre mon histoire, à la confondre dans la poussière des histoires, à m'en libérer. Il ne reste plus de moi que l'obstination maniaque de compléter, de fermer, de faire revenir les récits. Et j'ai encore à parcourir une autre fois, dans le sens opposé, deux côtés du tableau, et si je le fais c'est que j'y mets un point d'honneur pour ne pas laisser les choses à moitié.</p>
<p>Il me reste en revanche à éclaircir le début d'une autre histoire, celle que le châtelain-aubergiste qui nous hébergeait s'était mis à raconter (en se donnant pour le <i>Valet de Coupes</i>). Un client insolite (<i>Le Diable</i>) s'était présenté à son auberge-château. Avec certains hôtes il est de bonne règle de ne jamais offrir à boire gratis, mais - requis de payer: «Aubergiste, dans ta taverne tout se mélange, les vins et les destins ... » avait dit le Client.</p> <p>«Votre Seigneurie n'est pas contente de mon vin?</p> <p>- Très contente! Je suis le seul qui sache apprécier tout ce qui se coupe et qui a deux visages. Voilà pourquoi je veux te donner beaucoup plus que <i>Deux Deniers!</i>» A ce moment <i>L'Etoile</i>, arcane numéro dix-sept représentait non plus Psyché, ou l'épouse sortie de la tombe, ou un astre dans le firmament, mais seulement la servante, qui avait été envoyée prendre l'addition, revenant les mains pleines de pièces étincelantes comme on n'en avait jamais vues et criant: «Voyez! Ce seigneur! Ce qu'il a fait! Il a renversé une des <i>Coupes</i> sur la table et il en a l'ait couler un fleuve de Deniers!</p>	<p>Le châtelain-aubergiste qui nous héberge ne peut plus tarder à remplir sa partie. Mettons qu'il soit le <i>Valet de Coupe</i> et qu'un client insolite (<i>Le Diable</i>) se soit présenté à son auberge-château. A certains hôtes, il est de bonne règle de ne jamais offrir à boire gratis, mais, requis de payer, le Client avait dit :</p> <p>- Aubergiste, dans ta taverne tout se mélange, les vins et les destins ... » avait dit le Client.</p> <p>- Votre Seigneurie n'est pas contente de mon vin?</p> <p>- Très contente! Je suis le seul qui sache apprécier tout ce qui est entrecoupé et qui a deux visages. Voilà pourquoi je veux te donner beaucoup plus que <i>Deux Deniers!</i></p> <p>A ce point <i>L'Etoile</i>, arcane numéro dix-sept représentait non plus Psyché, ou l'épouse sortie de la tombe, ou un astre dans le firmament, mais seulement la servante, mandée pour toucher l'addition, qui revenait les mains pleines de pièces étincelantes comme on n'en avait jamais vues et criant:</p> <p>- Voyez! Ce seigneur! Ce qu'il a fait! Il a renversé une des <i>Coupes</i> sur la table et il en a l'ait couler un fleuve de Deniers!</p>

<p>Italo Calvino, <i>Tarots. Le jeu de cartes Visconti de Bergame et New York</i>, trad. Jean Thibaudeau, éd. Franco Maria Ricci, 1974</p>	<p>Italo Calvino, <i>Le château des destins croisés</i>, trad. Jean Thibaudeau et l'auteur, éd. Seuil, 1976</p>
<p>-Qu est-ce que ce tour?» s'était exclamé le tavernier-châtelain.</p> <p>Le client était déjà sur le pas de la porte. «Parmi tes coupes il y en a maintenant une qui semble pareille aux autres, mais qui est magique. Fais de ce cadeau un usage qui me plaise, sinon, comme tu m'as connu ton ami, je reviendrai te voir en ennemi.»</p> <p>Après avoir beaucoup cherché, le châtelain avait décidé - comme nous l'avons vu - de se déguiser en prestidigitateur et d'aller dans la Capitale afin d'y rendre <i>L'Empereur</i> pauvre en le couvrant d'or.</p>  <p>Mais, dans le bois...</p> <p>A ce point il fallait de nouveau interpréter l'arcane de <i>La Papesse</i> comme une Grande Prêtresse qui célébrait dans le bois une fête rituelle et avait dit au voyageur: «Rends aux Bacchantes la coupe sacrée qui nous fut dérobée!» Et de la sorte s'expliquaient également la fille aux pieds nus tout aspergée de vin, appelée dans les tarots <i>La Tempérance</i>, ainsi que la facture soignée du calice-autel qui tenait lieu d'<i>As de Coupes</i>. Mais, comme dans le même temps la dame gigantesque qui nous servait à boire en diligente aubergiste ou en châtelaine obligeante avait elle aussi commencé son récit avec les trois cartes <i>Reine de Bâtons</i>, <i>Huit d'Epées</i>, <i>Papesse</i>, nous étions conduits à voir aussi <i>La Papesse</i> comme l'Abbesse d'un couvent à qui notre narratrice, alors jeune pensionnaire, avait dit, afin de dissiper la terreur qui, à l'approche de la guerre, régnait chez les religieuses: «Laissez-moi défier en duel (<i>Deux d'Epées</i>) le chef des envahisseurs!» Cette pensionnaire était en fait une lame éprouvée - comme <i>La Justice</i> nous le révélait de nouveau - et à l'aurore, sur le champ de bataille, sa majestueuse personne fit une si fulgurante entrée (<i>Le Soleil</i>) que le prince défié en duel en tomba amoureux. Le repas (<i>Coupes</i>) de nocé fut célébré dans le palais des parents du marié (<i>Impératrice</i> et <i>Roi de Deniers</i>) dont les</p>	<p>- Qu est-ce que ce tour? s'était exclamé le tavernier-châtelain.</p> <p>Le client était déjà sur le pas de la porte.</p> <p>- Parmi tes coupes il y en a une maintenant qui semble pareille aux autres, mais qui a un pouvoir magique. Fais de ce cadeau un usage qui me plaise ; sinon, comme tu m'as connu ton ami, je reviendrai te voir en ennemi !</p> <p>Après avoir réfléchi tant et plus, le châtelain avait décidé de se déguiser en prestidigitateur et d'aller dans la capitale pour conquérir le pouvoir en débitant de la monnaie sonnante. Par conséquent, <i>Le Bateleur</i> (que nous avons vu en Méphistophélès et en poète) était aussi l'hôte-charlatan qui rêvait de devenir <i>Empereur</i> en jonglant avec ses <i>Coupes</i>, et <i>La Roue</i> (ce n'était plus le Moulin de l'Or ni l'Olympe ni le Monde de la Lune) représentait son intention de mettre le monde à l'envers.</p> <p>Il se mit en route. Mais, dans le bois...</p> <p>Là il fallait de nouveau interpréter l'arcane de <i>La Papesse</i> comme une grande Prêtresse, célébrant dans le bois une fête rituelle. Elle avait dit au voyageur :</p> <p>- Restitue aux Bacchantes la coupe sacrée qui nous fut dérobée!</p> <p>De la sorte s'expliquaient également la fille aux pieds nus, tout aspergée de vin, dite dans les tarots <i>La Tempérance</i>, ainsi que la facture soignée du calice-autel qui tenait lieu d'<i>As de Coupe</i>.</p> <p>Dans le même temps la dame corpulente qui nous servait à boire, diligente aubergiste ou châtelaine prévenante, avait elle aussi entrepris son récit, en partant des trois cartes : <i>Reine de Bâton</i>, <i>Huit d'Epée</i>, <i>Papesse</i>, et nous étions alors conduits à regarder cette dernière comme l'Abbesse d'un couvent à qui notre narratrice, jeune pensionnaire, avait dit, pour vaincre la terreur qui à l'approche de la guerre régnait parmi les religieuses:</p> <p>- Laissez-moi défier en duel (<i>Deux d'Epées</i>) le chef des envahisseurs!</p> <p>Cette pensionnaire était en fait une lame éprouvée - <i>La Justice</i> nous le révélait de nouveau - et à l'aurore sa majestueuse personne fit sur le champ de bataille une si fulgurante entrée (<i>Le Soleil</i>) que le prince défié en duel en tomba amoureux. Le repas (<i>Coupes</i>) de nocé fut célébré dans le palais des parents du marié (<i>Impératrice</i> et <i>Roi de Deniers</i>) dont les visages exprimaient toute la méfiance à l'égard de cette</p>

<p>Italo Calvino, <i>Tarots. Le jeu de cartes Visconti de Bergame et New York</i>, trad. Jean Thibaudeau, éd. Franco Maria Ricci, 1974</p>	<p>Italo Calvino, <i>Le château des destins croisés</i>, trad. Jean Thibaudeau et l'auteur, éd. Seuil, 1976</p>
<p>visages exprimaient toute leur méfiance à l'égard de cette énorme bru. A peine le marié dut-il repartir (le <i>Cavalier de Coupes</i> s'éloigne) les cruels beaux-parents payèrent (<i>Deniers</i>) un coupe-jarret pour qu'il conduise dans le bois (<i>Bâtons</i>) l'épouse, et la tue.</p> <p>Et voici que l'énergumène (<i>La Force</i>) et <i>Le Pendu</i> se révélaient être une seule et même personne, le coupe-jarret qui se jetait sur notre lionne et se retrouvait peu après attaché, la tête en bas par cette robuste lutteuse.</p> <p>Ayant échappé au traquenard, l'héroïne s'était cachée sous le costume d'une aubergiste ou servante de château, comme nous la voyions maintenant, aussi bien en personne que dans l'arcane de <i>La Tempérance</i>, verser un vin très pur (comme les motifs bacchiques de l'<i>As de Coupes</i> le garantissaient). Et voici maintenant qu'elle dressait une table de deux couverts (<i>Deux de Coupes</i>) dans l'attente du retour du marié, et guettait dans ce bois (<i>Sept de Bâtons</i>) chaque feuille qui remuait, dans ce jeu de tarots chaque carte qui était jouée, chaque page qu'on tournait dans cette imbrication de récits tous différents et tous égaux.</p>	<p>énorme bru. A peine le marié dut-il repartir (le <i>Cavalier de Coupes</i> s'éloigne) que les cruels beaux-parents payèrent (<i>Deniers</i>) un coupe-jarret pour qu'il conduise dans le bois (<i>Bâton</i>) l'épouse, et la tue. Or, voici que l'énergumène (<i>La Force</i>) et <i>Le Pendu</i> se révélaient être une seule et même personne : le coupe-jarret qui se jetait sur notre lionne et l'instant après se retrouvait attaché la tête en bas par une si robuste lutteuse.</p> <p>Ayant échappé au traquenard, l'héroïne s'était cachée sous le costume d'une aubergiste ou servante de château, comme nous la voyions maintenant, aussi bien en personne que sur l'arcane de <i>La Tempérance</i>, verser un vin très pur (les motifs bacchiques de l'<i>As de Coupes</i> l'attestaient). La voilà à présent qui dresse une table pour deux, attend le retour de son époux, guette le bois chaque mouvement des feuillages, la sortie de chaque carte dans ce jeu de tarots, chaque coup de théâtre dans l'imbrication des récits, jusqu'à ce qu'arrive la fin de la partie. Alors de ses mains elle éparille les cartes, elle bat le jeu, tout recommence <i>da capo</i>.</p>

**ENTRETIENS
AVEC LES TRADUCTEURS**

ENTRETIEN AVEC M. JEAN THIBAUDEAU
PARIS, FEVRIER 2001

Comment avez-vous commencé à traduire Calvino ?

J'ai traduit pour la radio, pour France Culture, la *Traumdeutung* de Sanguineti, *La spirale* de Calvino et *Jeu avec quelques noms* de Enrico Filippini. E. Filippini c'était un très bon écrivain; il est mort. Il faisait partie du Groupe 63, il travaillait chez Feltrinelli. On m'avait demandé de traduire ces trois textes et j'ai commencé comme ça.

...Il m'est arrivé une chose très bizarre en '95. J'ai fait pour la radio, pour le 10^e anniversaire de la mort de Calvino, dix émissions d'une demi-heure chacune. Des personnes lisaient un texte de Calvino. Ils racontaient pourquoi ils l'avaient choisi et ensuite ils le lisaient. J'avais demandé à des gens connus qui avaient connu Calvino ou alors à des gens totalement anonymes de lire. Par exemple, je connaissais une jeune fille de Milan, qui était à la Sorbonne et que j'avais engagée pour une radio, pour le *Satyricon* de Sanguineti. J'avais traduit le *Satyricon* en français avec Sanguineti – partie du *Satyricon* – l'édition n'avait pas marché... bref, j'avais 30 pages du *Satyricon* et donc je les donnais à la radio. J'avais envie qu'on lise, qu'on récite, en latin, les poésies du *Satyricon*. Et comme ça, cette jeune italienne avait fait cette lecture. Et alors, je lui ai demandé de parler de Calvino. Je lui ai demandé : « il y a dix ans, quel âge aviez vous à l'époque? Est-ce que la mort de Calvino vous a frappée ? ». Dix ans plus tôt elle avait douze ans et cette mort l'avait frappée parce qu'elle connaissait Calvino par l'école et puisque son père avait écrit à Calvino à propos d'un de ses livres et Calvino lui avait répondu très gentiment, alors que son père n'était ni écrivain ni critique... Donc, Calvino était considéré comme un grand homme dans la famille. Je l'avais invitée à lire un passage et elle m'avait dit « est-ce que je peux venir avec une amie française ? » Cette étudiante française, qui n'avait pas une formation en lettres, avait acheté le *Baron perché* et elle l'avait beaucoup aimé. Elle était venue avec son texte en français. (Il se trouve que j'ai l'édition italienne du *Baron perché*.) Donc, j'ai demandé à l'étudiante milanaise de lire en italien le passage que sa copine avait retenu en français. Et là, c'était épouvantable parce que ce n'était pas joli comme langue et en plus (c'était un très beau passage, un passage amoureux, au moment où le baron perché est amoureux) il manquait des lignes... et beaucoup.

Au moment de cette émission, je me suis rendu compte que Calvino était un écrivain qui avait beaucoup de lecteurs, et des lecteurs très différents les uns des autres.

Je trouve qu'il y a plusieurs textes de Calvino qui posent des problèmes... Dans ses livres il y a souvent des mots qui n'existent pas, des mots étrangers, ou des mots qui sont déjà difficiles à comprendre pour les lecteurs italiens.

Quand j'ai traduit *La Spirale*, et que Wahl m'a demandé si je pouvais traduire les *Cosmicomiche* (d'ailleurs c'est de lui le titre *Cosmicomics*, ce n'est pas de moi... Calvino l'avait accepté), j'avais accepté pour gagner quelques sous. J'avais lu le *Baron Perché*. Je ne suis pas 'calviniste'. J'étais instituteur et j'avais une collègue dont les parents étaient italiens et j'avais posé des questions sur les *Cosmicomiche*. Dans beaucoup d'endroits elle ne comprenait pas. Donc, il y a apparemment une difficulté, y compris pour des gens relativement cultivés et qui connaissent l'italien. Il y a des difficultés à lire Calvino. Je ne sais pas pourquoi.

Pour moi – qui ne connais pas l’italien – Calvino est souvent à la limite du sens et du non-sens. Il cherche des choses tellement subtiles, et sans raison, sans motif réel. Il subtilise et le sens n’est pas toujours évident. Ce qu’il veut dire n’est pas forcément évident et, d’autre part, il me semble qu’il y a des difficultés de vocabulaire. Il prenait souvent ses mots dans des dictionnaires spécialisés.

A part les livres publiés par Le Seuil, vous avez également traduit des articles de Calvino...

Oui. J’ai traduit également l’article *La plume à la première personne*. Calvino a voulu que le recueil soit traduit par F. Wahl et M. Orcel. D’ailleurs, c’est Calvino qui a voulu qu’on reprenne ma traduction de *La plume à la première personne*. J’ai fait aussi une autre traduction de Calvino qui n’a pas été publiée ; c’était une drôle d’histoire, l’histoire d’une maison qui a brûlé... c’était *L’incendie de la maison abominable*, en 1973. Calvino m’avait donné à traduire le texte. C’était une commande de IBM, je crois. Comme il ne savait pas travailler avec un ordinateur, il a fait semblant de travailler avec un ordinateur. À l’époque il n’y avait pas d’ordinateurs comme aujourd’hui. Il m’avait demandé de traduire une version du texte pour le montrer à ses commanditaires.

Dans votre traduction de l’article ‘Collection de sable’ il y a un contresens qui est évidemment une petite méprise... les bras des Mickeys sont blancs avec des gants noirs au lieu d’être noirs aux gants blancs...

Ça prouve que Calvino ne relisait pas les traductions... Sanguineti, lui, il est imparable. Il a une conscience linguistique tout à fait phénoménale. J’ai vu Sanguineti un jour à Salerne, quand il traduisait le *Satyricon* pour l’Espresso. Chaque semaine, à 11h30, il descendait au bureau de la poste pour expédier un épisode, une livraison. Il se mettait, deux heures avant, à sa machine à écrire et c’était fait ; avec une précision inconcevable. Moi, mon cas est très particulier. Je suis quelqu’un qui ne sait pas l’italien. C’est vrai... je peux me débrouiller en lisant un livre en italien – pas tous – même si des mots me manquent... mais même en français il y a des mots qui me manquent. Il y a des italiens que je peux lire facilement et d’autres que je ne comprends pas facilement. Par exemple, je suis très à l’aise avec Dante. Je ne dis pas que je le lis tranquillement, mais je suis à l’aise. Gramsci : j’adore lire Gramsci, c’est merveilleux. Je comprends tout de suite, quand je lis. Par contre les essais en italien je ne les comprends pas facilement. J’ai pu traduire Sanguineti grâce à sa sensibilité. Il est très difficile à traduire en français, Sanguineti. Toute la poésie de Sanguineti a un rythme qui est très difficile à retrouver en français. Mais il me semble aussi bien pour Sanguineti que pour Calvino, ce sont des gens qui ont une espèce de précision qui me paraît être en opposition à l’usage habituel de la langue italienne. Qu’on retrouve chez Gramsci aussi. Un côté que j’oserais dire français, en quelque sorte.

Se peut-il que Calvino ait eu tout le succès qu’il a eu en France à cause de ce côté ‘français’ ?

Peut être que oui...

Quel a été votre rapport avec la langue italienne ?

Ça c'est dans '*Mes années Tel Quel*' ... J'ai fait de l'italien en seconde langue, à partir de la troisième. Mon professeur d'italien était merveilleux. J'ai aimé l'Italie et, un jour, je suis allé en Toscane. J'aimais l'italien et l'Italie. En ensuite j'ai continué à faire de l'italien à Paris. C'était toujours de tout petits cours. J'aimais l'Italie, c'est tout. Un jour Francis Ponge, le poète, m'avait demandé de lui faire le mot à mot d'une poésie d'Ungaretti qu'il voulait traduire. Je lui ai fait ce mot à mot et lui il l'a traduit très drôlement, d'ailleurs. Ça ne ressemblait plus du tout à ce qu'avait écrit Ungaretti : tout était bouleversé du point de vue de la prosodie. Ponge était sensiblement plus jeune qu'Ungaretti. Ungaretti avait été un peu surpris au départ par la traduction de Ponge, mais il l'avait aimée ... il a d'ailleurs traduit du Ponge. Donc, on savait à 'Tel Quel' que pratiquais l'italien. En 1963, le *Capriccio* de Sanguineti est paru chez Feltrinelli. C'était l'époque du mouvement 63 et Sanguineti était une des figures principales du mouvement. Feltrinelli avait contacté un éditeur français qui avait pris une option sur le *Capriccio*, avant qu'il ne paraisse. Sur l'épreuve, ce premier éditeur avait refusé le livre de Sanguineti. Donc, le deuxième éditeur intéressé c'était Le Seuil. Et ç'avait été convenu que ça paraîtrait dans la collection 'Tel Quel', puisque c'était l'avant-garde de la littérature française à l'époque et c'était bien qu'on publie le premier roman de l'avant-garde italienne. C'était F. Wahl qui était responsable des éditions italiennes au Seuil. Les lecteurs italiens du Seuil ont fait des notes négatives, contre le livre. Alors F. Wahl me repassait les épreuves du *Capriccio* pour que je fasse une note de lecture 'pour'. Moi, j'ai lu comme j'ai pu le *Capriccio* et j'ai fait une note évidemment enthousiaste, qui a permis la traduction du livre. (Au Seuil, il y avait un système démocratique : il fallait qu'il y ait des notes de lecture favorables pour qu'un livre soit traduit.) Ensuite, les traducteurs italiens auxquels Le Seuil s'est adressé pour traduire le *Capriccio*, se sont refusés, en disant que c'était intraduisible. C'était à une époque où Sanguineti c'était le diable : il était à la fois membre de l'avant garde littéraire, il était à la fois très proche du PCI et, en plus, il était universitaire. Il était maître assistant à Turin et, quand il y a eu une chaire libre, il n'a pas été titularisé... Il a été appelé à Salerne. C'était l'époque où les universitaires, gauchistes, communistes, etc. ne trouvaient de place que dans les îles... Et il paraît que le milieu italien de Paris (au niveau de l'édition), était très contre. Il a tout fait pour faire barrage au *Capriccio italiano* de Sanguineti, qui a eu une bonne presse. Et d'ailleurs, Ungaretti m'avait dit que le *Capriccio* était très bien en français, mais très mauvais italien.

J'avais traduit les premiers chapitres du *Capriccio* pour la revue [Tel Quel] et j'avais envoyé le texte à Sanguineti qui l'avait corrigé. Ensuite la traduction globale on l'a faite en deux ou trois jours, Sanguineti et moi, à Paris, à toute allure : c'était une traduction à deux. Quand ma main ne pouvait plus écrire, c'est lui qui écrivait. Et là je m'étais rendu compte que de Sanguineti tout était à traduire. Il n'y avait rien de trop, rien à changer. Ce qui ne veut pas dire non plus qu'il faille faire une traduction littérale comme une machine. Il faut en même temps avoir un vraisemblable dans la langue française qui soit vraisemblable... qui n'est pas l'équivalent du vraisemblable dans la langue italienne. Évidemment, et d'autre part la langue des romans de Sanguineti veut intervenir dans la langue italienne, dans le cours, l'histoire de la langue italienne. Sanguineti était très fier d'un article que je ne connais pas qu'avait écrit un linguiste italien – sur le *Capriccio* – en disant que S précédait ce que deviendrait la langue italienne. Parce que c'est une langue qui est écrite d'après le parler italien. Avec la gestuelle et les interjections, sauf que c'est mis en forme. Je suppose que pour Calvino il y a aussi ce travail de dégraissage de la prose italienne, débarrassée de tout le pathos idéologique que l'on trouve souvent quand on lit les journaux italiens. Je ne sais pas si ça a changé, je sais que pour moi c'était souvent difficile à lire.

Voilà comment j'ai commencé à traduire.

Après, en 1995, je me suis rendu compte le texte italien c'était déjà du Calvino 'classique' – pour Calvino, j'entends – et qu'effectivement la traduction antérieure n'était pas comme ça.

Calvino m'avait passé une réédition du Sentier des nids d'araignée, une nouvelle édition qui avait paru chez Einaudi et je l'avais beaucoup aimé. Wahl ne voulait pas le publier au Seuil...

Effectivement j'ai remarqué que le Sentier et le Corbeau, les deux ouvrages liés au néoréalisme, à la résistance, n'ont pas été publiés au Seuil...

Moi je l'avais beaucoup aimé. J'avais aussi beaucoup aimé la préface de Calvino. J'avais insisté au Seuil pour que Wahl le publie, mais il ne voulait pas... et donc j'aurais dû le traduire pour Julliard, mais j'ai renoncé parce que je ne connais pas l'italien... C'est à dire qu'il n'est pas seulement nécessaire de connaître une langue pour traduire certaines œuvres. Mais là ce n'est pas un texte qui aurait pu être traduit si le traducteur n'avait pas l'ambiance de la langue italienne, les échos, le renvoi. C'était une langue trop proche de la réalité, ce n'était pas abstrait comme ce sera par la suite. Je ne pouvais pas le traduire. Ensuite j'ai cessé de traduire Calvino pour des raisons personnelles, mais c'est moi qui ai cessé. Il s'est passé quelque chose et ça ne m'intéressait plus.

Est-ce que vous partagez cette idée qu'ont plusieurs traducteurs que traduire une œuvre c'est se 're-approprier' un texte?

Là, pas du tout. Je suis suffisamment engagé dans ma propre écriture pour ne pas avoir envie d'avoir écrit ce qu'ont écrit Calvino ou Sanguineti. Par contre, et je le dis dans *Mes années Tel Quel*, le fait de traduire, ça rentre dans ce que j'ai fait. Ça fait partie de mon travail d'écrivain. Traduire c'est écrire. Et alors là c'est tout à fait autre chose...

J'ai traduit *Todo Modo* de Sciascia, pas le livre, mais la suite dialoguée qu'en avait tiré le cinéaste qui avait qu'avait besoin d'une traduction tout de suite... mais ça c'est autre chose, mais, en général je ne traduis pas ce que je n'aime pas. Mais ça fait partie de ce que j'ai fait, de mon histoire, d'une certaine façon, de mon œuvre. Sanguineti dans son anthologie de la poésie italienne du XX^e siècle met très haut les poèmes français de Ungaretti. Plutôt que de mettre ceux en italien il met ceux en français...

Il est arrivé, très tardivement, vers 1979, que je me suis trouvé à avoir une œuvre d'histoire à écrire. Donc je me suis mis à écrire des histoires très courtes. Calvino ne m'a pas aidé dans cette circonstance, mais c'est Sanguineti qui m'a aidé. Et j'en ai fait de la radio. Ce sont des monologues superposés. J'avais du mal à écrire une histoire d'un bout à l'autre et donc le fait d'en écrire, d'en tricoter plusieurs à la fois venait de Sanguineti.

Pour la radio encore j'ai adapté, à partir du texte de Melville, *Moby Dick*. *Moby Dick* fait partie de moi. Ce sont des annexions, mais cela ne veut pas du tout dire que je suis traducteur par renoncement. Il y a bien entendu de très grands traducteurs qui sont traducteurs par renoncement à être écrivains. Pierre Leiris a fait des merveilleuses traductions et a dû renoncer à être écrivain, ça arrive... Moi, je suis un amateur. Pierre Leiris est un vrai traducteur.

Ce qui fait pitié c'est les traductions des ouvrages d'Agatha Christie. J'aime beaucoup Agatha Christie : c'est très mal traduit. Les traducteurs professionnels doivent traduire ça à toute allure et la langue se perd... il n'y a plus rien en français. Sans parler des contresens ou des faux sens qu'on retrouve...

Vous avez écrit que la traduction de Calvino qui vous a donné le plus de satisfaction a été celle des Villes invisibles... puis-je vous demander pourquoi ?

Moi je me le demande. Dans l'article que j'ai publié à la mort de Calvino, j'ai dit que j'ai pris un grand plaisir à traduire *Les villes invisibles* probablement parce que c'était plus facile à comprendre... c'était composé de chapitres très brefs, et surtout j'ai fait ça à la campagne. Chaque matin, je prenais du café dans la cour d'une ferme abandonnée et j'avais une mauvaise table au milieu d'une cour, comme ça, au soleil, et je traduisais. C'était tout à fait euphorisant... ce n'était pas du travail, c'était un plaisir. Je trouve que c'est lié à des circonstances extérieures. Ça collait bien, c'était bien. Par contre, j'ai traduit les *Tarots* et la traduction est mauvaise. J'en avais marre. Je crois que ça tient à une inadéquation. Le texte des *Tarots* est très beau...

Ce que j'ai écrit à la mort de Calvino c'est qu'il est quelqu'un qui a écrit à côté, à coté de quelque chose dont il s'est écarté, c'est peut-être la politique, ou l'engagement, je ne sais pas... en se réfugiant dans une sorte de littérature de l'inutile, mais c'était une sorte de critique de sa propre position, enfin, des circonstances qui font qu'il est dans la marge par rapport à l'action. On peut le dire puisqu'il avait nostalgie de ses années 'héroïques'. Il a fait du travail culturel, non seulement du travail d'écrivain.

Même si on ne se voyait plus depuis longtemps sa mort m'a touché. Elle m'avait paru ressembler à ce qu'il était. Calvino était un homme sportif, il donnait l'impression de se préserver... De ne pas se dépenser en gestes ou en paroles inutiles. Peut-être parce que il savait d'une certaine façon qu'il avait une fragilité...

En 1976 j'avais interviewé Calvino. On avait fait cinq émissions à la radio et Calvino m'avait dit beaucoup plus de choses quand on avait préparé qu'il n'a voulu me dire pendant l'enregistrement. Il avait refusé des tas de fois de faire des entretiens. Avec moi il avait accepté, mais il était très réservé.

Est-ce qu'à votre avis les traductions vieillissent ?

Les textes vieillissent, les langues vieillissent et elles meurent. Dans le cas des traductions contemporaines, ou elles sont bonnes, ou elles sont mauvaises.

Dans un texte récent, Meschonnic affirmerait que seules les mauvaises traductions vieillissent...

Si vous prenez des traductions françaises de Dante, elles sont chacune de son époque. Un traducteur contemporain a inventé une langue qui n'existe pas. Il a traduit Dante dans un français contemporain qui n'a jamais existé. Mais quand vous avez une traduction romantique en prose, bon c'est un texte romantique en prose.

Dans mes traductions il y a des erreurs. En 1969 un texte publié par l'Université de Grenoble m'avait été envoyé par Calvino, donc, qu'il y ait des erreurs, ça ne l'avait pas effrayé...

Il y a une chose qui m'amuse : c'est que quand Le Seuil a fait cette réédition des *Cosmicomiche*, la première page m'a beaucoup amusé... J'ai traduit 'ombrello' par 'ombrelle' alors que c'est parapluie, donc j'ai dû commettre une erreur, à moins que je ne l'aie fait exprès... pour moi le mot 'parapluie' ce n'était pas beau ! J'ai dû traduire trop rapidement... Mais il me semble que le mot parapluie changeait complètement la sonorité, et le rythme, de la phrase. Je l'ai peut-être fait exprès... J'en parlais avec ma femme un jour, lorsque nous étions à Compiègne. Là, j'avais de vieilles ombrelles

noires. La différence entre une ombrelle et un parapluie est vraiment minuscule : c'est pour le soleil ou pour la pluie, mais c'est tout.

Ensuite : 'que pour un peu elle avait l'air de vouloir embrocher la crête d'un promontoire', ça me paraît de l'excellent français ; ça c'est du français. Le réviseur corrige : 'elle avait l'air d'être sur le point d'embrocher' et ça c'est nul et ce n'est même pas du français.

Mais ce qui m'étonne est que la phrase que le réviseur ne corrige pas est celle qui contenait le contresens qui m'avait été reproché dans l'article de 1969. Là où on a dit que je me suis trompé, il n'a pas corrigé. Alors moi, je ne sais plus...

Quand j'ai vu cette première page et que j'ai vu que c'était un mot pour un autre et qu'on n'a pas corrigé l'erreur qu'on m'a reprochée... je me suis dit qu'il valait mieux que je laisse tomber ! Je n'allais pas passer un mois à tout revoir. Ça m'est égal. Mais je ne suis pas d'accord sur une chose : 'de vouloir embrocher' me paraissait totalement correcte et français et ça me paraît coller avec ce qu'a écrit Calvino.

Calvino disait « il valore di quello che scrivo è troppo legato al ritmo della frase ». Ce qu'il écrit est donc lié au rythme de la phrase à des sonorités. Non seulement à la signification des mots, mais aussi aux 'sons'. À ce propos, un écrivain a peut-être une sensibilité particulière...

On ne doit pas faire d'erreurs, il ne faut pas sauter des lignes, comme j'ai fait... Si je traduis, je n'ai pas envie d'être ni Calvino, ni Sanguineti. Si je traduis, je cherche à satisfaire mon goût, ma sensation, mon sentiment de la langue française. Autant que possible, il faut être, en général, avec les auteurs comme Calvino, 'littéral'. Ce qui ne veut pas dire qu'on ne change pas des choses. Par exemple, dans le cas de Sanguineti, dans le *Capriccio*, il y avait des 'come' sans arrêt. Il y en a certains que j'ai traduits pas 'comme qui dirait'. Ça fait drôle en français, une drôlerie qui n'est pas dans le texte en italien. C'est une histoire de sensibilité à la langue.

Je dirais aussi, à propos de la traduction : pour moi écrire c'est traduire. À mon sens, écrire c'est traduire. C'est-à-dire qu'en somme j'ai quelque chose dans ma main gauche (ça peut être la mémoire, ça peut être n'importe quoi) et avec ma main droite j'écris. Mais ce qui fait que l'acte de traduire n'est qu'une explicitation de la 'machine d'écriture' qu'est l'écrivain. C'est l'explicitation. Très souvent quand Racine écrit d'après les classiques grecs, c'est ça ; quand Virgile écrit d'après Homère, il traduit. La traduction c'est un mot plus intéressant : dire 'traduire' c'est plus intéressant que dire 'écrire'. Écrire ça a l'air d'être donné comme ça, on ne sait pas pourquoi, alors que traduire est un travail. J'ai remarqué que, quand il m'est arrivé de traduire des 'Calvino', au début je me fais relativement confiance, je vérifie autant que possible et puis je me familiarise avec le texte (et donc ça va de mieux en mieux), mais, vers la fin, à partir d'un certain temps, je vérifie tous les mots. Je perds mes mots. Ce que je peux avoir de mots d'italien, je les perds littéralement, je ne les possède plus. Il y a une perte de la propriété, je ne suis propriétaire d'aucun savoir. Je crois que c'est la même chose quand j'écris en français: je perds aussi ma langue, parce que écrire c'est aussi, dans un certain sens, porter ailleurs. Mais où ? Quand j'écris, si je parle d'un verre (imaginons que dans ma tête ce soit le verre que j'ai maintenant devant mes yeux), ce verre, il devient quoi pour le lecteur ? Il y a une sorte de néantisation. Je ne suis pas strictement un disciple de Mallarmé, mais il y a quelque chose comme ça.

Je suppose que les bons traducteurs sont ceux qui possèdent à la fois les deux langues et qui, en même temps, rentrent dans cette drôle de machinerie qu'est l'écriture. Je le suppose ... c'est tout.

ENTRETIEN AVEC M. JEAN PAUL MANGANARO
PARIS, DECEMBRE 1998

Comment vous êtes vous approché de Calvino ?

Parce que on m'a presque imposé de le traduire, tout simplement. C'est l'épisodique du quotidien. Ensuite, je m'y suis attaché. Au départ, je devais dépanner l'éditeur : F. Wahl m'avait demandé de traduire le dernier texte de Calvino, *Palomar*. À ce moment-là je traduisais Gadda pour le Seuil. Ce qui m'intéressait, c'est qu'il s'agissait d'une œuvre assez belle dans le parcours de Calvino, une œuvre de rupture. J'ai donc commencé par *Palomar* et ensuite j'ai traduit tout ce qui ne l'avait pas encore été. Voilà donc : Ce n'était pas, au départ, un choix délibéré.

Il y a des auteurs qu'on souhaite beaucoup traduire, et puis d'autres avec qui, pour des tas de raisons, on n'est pas en accord. Je ne peux pas dire que tout ce que j'ai traduit de Calvino m'ait vraiment intéressé. Mais cela n'a rien à voir avec Calvino, vous savez que j'ai commencé avec *Palomar* ... Calvino meurt en 1985 et à ce moment là j'étais sur la traduction de *Collection de sable*. Je crois que Calvino avait beaucoup aimé la traduction de *Palomar*, parce qu'il m'appelait souvent ; il avait un lien amical avec moi, il avait absolument voulu que je traduise son livret d'opéra pour Mozart. C'est un rapport qui s'est instauré de cette manière. J'ai également beaucoup aimé *Sous le soleil jaguar*. Ensuite, j'ai l'impression que l'édition italienne des œuvres posthumes de Calvino n'a pas toujours été faite avec les critères de justesse qui devraient régir l'œuvre d'un auteur aussi important.

Nous étions en train de parler de ce qui vous a intéressé chez Calvino...

Oui. Je ne sais pas si c'est le moment d'énumérer les choses, mais je crois que les deux, trois derniers textes parus sont dignes des éditions de Calvino. Il y a aussi la grande édition des œuvres complètes : on ne s'y repère pas toujours facilement. Calvino est un auteur qui est encore assez lu en France, mais beaucoup moins depuis qu'il est mort. Oui, il y a eu une baisse substantielle de la lecture de Calvino. Il reste encore une présence assez importante : il y a des rééditions en poche de toutes les œuvres, par conséquent, je pense que cela continue à se lire.

Je trouve qu'en France il y a un certain public qui lit Calvino. Un public un peu plus « élitiste »... Ce n'est pas celui des écoles. Il faut avoir un certain niveau...le lecteur de Calvino est quelqu'un qui apprécie la littérature italienne ...

Pas la littérature italienne dans son ensemble, mais Calvino tout court. Les textes de Calvino présentent des complexités, il ne s'agit pas de livres de chevet ; ce sont des livres de réflexion, en général. Il faut avoir déjà une expérience de la lecture, il faut une expérience critique, aussi petite fût-elle. Il est quand même beaucoup lu au lycée ; il y a ce parcours là : une lecture, disons, « sérieuse » de Calvino. De là à dire que ce soit vraiment universitaire, je ne le crois pas, pas vraiment. Si on pouvait analyser à travers les journaux, je dirais que le lecteur du Monde, le lecteur du Nouvel observateur, de l'Express, du Figaro lisent Calvino. Mais c'est différent d'être dans un présent de l'auteur ou d'être après, dans son posthume. Il est important que l'auteur soit présent dans un débat qu'il poursuit, il est d'autant plus important que Calvino n'ait pas été forcément un écrivain lié à une histoire en cours, mais plutôt à des pensées en cours. Il y

a une sorte de cassure, de transformation progressive, dans l'œuvre de Calvino. Ce ne sont pas de véritables cassures, mais il est vrai que de l'époque historique il est passé très vite à quelque chose qui n'avait plus rien à voir avec cela, quitte à y revenir. Il écrit dans un présent et, donc, quand il disparaît il n'est plus dans ce présent là.

En Italie, Calvino continue à être lu et relu, en particulier la trilogie est l'œuvre qui représente Calvino, mais il arrive que des personnes lisent Si par une nuit d'hiver un voyageur car cela sort des schémas habituels. En Italie le public de Calvino est encore assez vaste. En France, vers 1985 il y avait plusieurs articles dans le quotidien 'Le Monde' qui concernaient Calvino, ses lectures...Il avait un certain public à cette époque-là. Surtout à Paris il était apprécié...

Oui, il avait un public important.

Quand vous avez traduit les différents ouvrages de Calvino, est-ce que en passant d'un livre à un autre vous avez utilisé des techniques différentes? Avez vous une technique de traduction à vous, ou traduisez-vous sans une technique spécifique?

Un outil comme celui de la traduction se fourbit au fur et à mesure des années. Quand j'ai traduit pour la première fois – il y a 26 ou 27 ans – j'ai pu me poser un certain nombre de problèmes qui appartiennent à cette opération-là, au traduire, sans forcément lire des livres théoriques sur cette question. Je crois qu'il y a une animalité du traducteur qui est, bien sûr, mentale.

Il y a eu des nouveautés à partir des années 70 dans la traduction. Il était important de traduire dans la langue de réception c'est à dire, à l'occasion, le français, mais il fallait peut-être quand même que quelque chose reste, résiste de la langue étrangère dans le texte français. C'est-là un premier point de vue. D'autre part il n'existe pas une langue 'catégorisable', identifiable, dans laquelle on pourrait traduire tout court. C'est-à-dire que chaque fois il y a des individualités, des personnalités.

Je crois que j'ai traduit actuellement 70 romans et ces 70 romans représentent au moins une dizaine, une quinzaine d'auteurs. Or, aucun de ces auteurs ne peut ressembler à un autre. C'est-à-dire qu'ils ont chacun leur langue différente, leur manière de l'exprimer, de la structurer, de la sensibiliser, de lui donner des catégories, etc.. Traduire Gadda ne peut en aucun cas être traduire Calvino. Traduire Calvino ne peut pas du tout être traduire Camon, traduire Del Giudice, Calasso, etc...

Alors, quel est le problème important ? C'est que le traducteur, tout en ayant une sensibilité linguistique, évite d'introduire dans la lecture et, donc, dans la transposition qu'il va faire d'une œuvre, une espèce de moi subjectif qui ferait qu'il serait lui d'abord écrivain et ensuite traducteur. Non. Un traducteur c'est un imbécile, un idiot. Il doit se voir comme cela, en tout cas. Absolument vierge, neutre, par rapport à une chose déjà dite et qu'il va transférer.

J'avais été impressionné une fois en lisant un livre composé d'une série de récits de différents auteurs traduits par un seul traducteur. Tous ces auteurs parlaient la même langue. C'était un peu gênant. D'autant plus que je connaissais ces auteurs italiens. Je les connaissais, je veux dire, dans le texte italien et je savais bien que cette résonance n'était pas la leur et, donc, cela m'avait beaucoup gêné. C'est une réflexion importante. Le traducteur ne peut pas prétendre avoir cette parole de lui sur les autres. C'est pourquoi je suis, par exemple, tout à fait contre cette opinion qui dit que le traducteur est un auteur.

Le traducteur est un passeur. Il est beaucoup de choses d'ailleurs, mais il n'est pas un auteur. En tout cas, pas de l'œuvre qu'il traduit. Il est en train de travailler une

matière qu'il ne doit justement pas abîmer - si elle est bonne, bien sûr. On parle ici d'œuvres qui ont comme une sorte de capacité à passer toutes seules.

Voilà donc le territoire dans lequel le traducteur doit travailler. C'est un espace extrêmement petit, menu, ingrat, qui passe de toute façon par une certaine forme de fidélité à l'auteur, il n'y a aucun problème là-dessus. Alors la nouveauté consiste en quoi ? La nouveauté consiste dans le fait que peut-être la traduction doit aussi savoir questionner le français, poser des questions en français. Comment lire cela dans une langue où cela ne se dit pas ? Est-ce qu'on est obligé d'en passer par des formulations de Stendhal ou de Flaubert ou de Proust, etc... Ne peut-on pas voir si on ne peut pas plastiquer, non pas au sens de la bombe, bien sûr, mais remodeler quelque chose qui est quand même de l'ordre de la compréhension et du passage. C'est le seul moment de vérification du traducteur.

Quand je traduis Del Giudice j'espère faire Del Giudice. Et cette langue française de Del Giudice ne pourra pas être du tout, ni de près ni de loin, une langue française de Camon, ni une langue française de Calvino. Après, à chacun ses légèretés, ses grâces, ses disgrâces, ses malheurs, ses mésaventures, ses contresens, etc. Et, bon, on ne peut pas non plus limiter un texte à ce qu'il raconte. Aujourd'hui cela est impossible. Je crois qu'avec un écrivain comme Del Giudice, par exemple, qui est entièrement propulsé dans quelque chose qui n'est pas en train d'arriver, vous ne pouvez pas avoir les mêmes options - je reprends toujours les mêmes auteurs - que vous auriez pour Gadda ou pour Calvino. Il est clair que la phrase n'est pas la même. Mais c'est l'auteur lui-même qui indique cela. Ce n'est pas un choix du traducteur, cela s'impose tout seul, presque - je dirais - de l'extérieur. Peut être est-il important, chaque fois, pour un traducteur de se confondre à cela et non d'en sortir. De se confondre, d'en être vraiment confus, d'être dans cette pâte-là, dans ce magma qui est chaque fois particulier et qui parfois peut être très agaçant.

Il y a des pages d'auteurs qui sont très ennuyeuses à traduire. C'est certain et il y a des traductions que l'on fait en très peu de temps et d'autres où on n'a pas envie d'avancer. Ce n'est pas pour en faire la glose, c'est parce que l'œuvre n'arrive pas à sortir telle qu'elle est.

D'autre part il y a un autre problème important : quelle que soit l'importance ou la valeur du traducteur, un bon traducteur ne peut pas tout traduire. Chacun a des auteurs qu'il *sent* plus ou moins - j'utilise ce verbe plutôt stupide -, avec qui il a une aisance physique, corporelle, une aisance même pas mentale, parce que le mot, la phrase, la parole ce sont autant d'entités physiques qui frappent votre sensibilité, votre perception, la nature enchaînée de vos concepts, etc. Donc, ce n'est pas vrai qu'étant un bon traducteur je pourrais traduire n'importe quel auteur.

Je n'ai, par exemple, jamais fait de poésie. Je ne dirais pas que cela ne m'intéresse pas, je dirais que je ne suis pas apte à *sentir* un discours poétique. Par contre, ce qu'on appelle 'la prose' m'intéresse beaucoup. Il y a une manière de modeler les choses qui me paraît plus proche de ma sensibilité que d'autres possibilités linguistiques. Je n'aime pas traduire les essais, je n'aime pas traduire certaines propositions parce que cela ne m'intéresse pas. Je n'aime que cette matière qui est romanesque d'emblée, quelle que soit la forme qu'elle prend, mais il faut que ce soit romanesque, au sens le plus large du mot. Mon problème n'est pas de m'investir dans une histoire, voilà, en gros.

Je ne me suis jamais autant ennuyé qu'en traduisant quelques auteurs qui paraissent importants, par exemple. Cela ne m'intéresse pas, c'est inapprochable pour moi. Le problème n'est pas de pouvoir traduire, puisque je sais traduire, mais, en effet, cela ne m'intéresse pas. Je peux traduire, et je l'ai fait, mais cela ne m'intéresse pas, vraiment, de manière radicale.

Cette différence linguistique nous pouvons également la repérer entre les différentes œuvres d'un seul écrivain, par exemple entre des ouvrages comme ceux qui composent la Trilogie et des textes comme La route de San Giovanni ou Palomar il a une véritable rupture linguistique...

En quelque sorte, toute œuvre d'un auteur, toute œuvre qui vaut ne peut s'inscrire que dans un travail constant de la recherche de sa forme. Le grand exemple en Italie est Svevo qui écrit trois romans avec des paroles trois fois différentes qui correspondent à une recherche. Cela correspond à ce que les Anglais ont appelé ensuite '*work in progress*' et investit donc non seulement la narrativité, mais aussi l'instrument, le support logistique qui est toujours mis en acte au moment de la fabrication. C'est évident, mais je dirais que, d'une certaine manière, cela définit les auteurs qui cherchent, qui travaillent, qui n'arrêtent pas de formuler des hypothèses sur leur support, qui est l'écriture. Et je dirais qu'il y a un saut énorme à chaque fois dans certaines étapes de Calvino. Si vous prenez *Il sentiero dei nidi di ragno* et que vous aboutissez même au *Baron perché*, vous voyez la distance incroyable qu'il y a. Je ne vous dis pas que l'un soit meilleur que l'autre, ce n'est pas le problème : il y a eu des différences qui ont été à la fois critiquées, analysées, subsumées, assumées, etc. Et cela est important, mais c'est valable pour n'importe quel auteur.

Lorsque Proust écrit les *Journées de lecture*, ce n'es pas du tout le Proust de la *Recherche*, le premier tome de la *Recherche* ne ressemble pas du tout au dernier. Il y a des bouleversements intérieurs, même chez Calvino. Dans *La route de San Giovanni* vous sentez bien que vous passez d'un texte purement narratif et qui a une espèce de manière lisse de raconter – par exemple, le premier texte est celui des souvenirs paternels – aux *Mémoires d'un spectateur* qui mélange beaucoup de choses, mais qui, en fait, essaie de faire un essai ; jusqu'à ce texte extrêmement contrasté qui est très, très beau, profondément beau, qui est *De l'opaque*. D'où le mal intérieur de ce petit volume qui est le résultat d'une '*accozzaglia*' – dirait-on en italien – de choix. Donc, c'est normal qu'on trouve ces variations.

Il y a par contre une unité stylistique dans *Palomar* même s'il y a une diversité sérielle des formulations de la réflexion que l'auteur fait, mais il y a une très grande unité à l'intérieur de ce livre. *La route de San Giovanni* est un recueil qui a été voulu par un éditeur et non pas par l'auteur. Je pense que les différents récits n'ont rien à voir les uns avec les autres. C'est un montage presque artificiel de l'édition, alors que chaque récit aurait pu être remodelé dans des contextes différentes. Chacun d'eux dans des textes différents. *L'Autobiographie d'un spectateur* pourrait très bien faire partie des Essais Critiques de Calvino; *De l'opaque* aurait pu sortir en plaquettes numérotées parce qu'il n'est pas 'approchable' par tout le monde. Il ne faut pas croire aux écritures démocratiques des écrivains et au fait qu'on puisse lire parfaitement n'importe quelle page, cela n'est pas vrai. Il y a donc des différences à l'intérieur d'une œuvre mais cela me paraît tout à fait normal pour un auteur qui travaille à dire dans son présent quelque chose qui doit passer. De même que les saisons passent, que les mois passent, que les années passent, on ne voit pas pourquoi nous vieillirions tandis que l'œuvre n'aurait pas ce mûrissement. Voilà, j'achève sur une métaphore même si je ne les aime pas.

Eco dit que la fidélité est problématique car il s'agit toujours de « fidélité selon quelqu'un », c'est-à-dire de « fidélité selon quelqu'un par rapport à quelque chose au service de quelqu'un d'autre ». Il s'agit donc d'une question subjective. Quand vous parlez de fidélité, vous référez-vous plutôt à une fidélité à la langue, à un contenu, à l'auteur, à tout cela? Comment peut-on être vraiment fidèle à un auteur ?

On peut l'être chaque fois différemment. Si je n'ai pas un moi qui va essayer de s'imposer à l'auteur, je suis obligé de suivre l'auteur. C'est déjà une des postures de la fidélité, comme cela est énoncé dans les actes de mariage. De toute façon il arrive qu'on ne pourrait pas être fidèle à un auteur dans la mesure où on en traduit plusieurs. Il y a certainement des auteurs auxquels mon cœur est plus passionnément ancré, c'est certain. Il y a des amours qui sont des amours constantes, mais passionnelles tout le temps. Je ne citerai qu'un seul auteur qui est pour moi à ce stade et c'est Gadda, et je dirais aussi Artaud. Traduire Artaud est une expérience qui n'est plus simplement une expérience mentale, c'est aussi une expérience physique de travail, au sens ancien du mot, de douleur, de larmes, de désespoir. C'est une véritable histoire d'amour dans laquelle la fidélité a un contexte très précis. Ce mot est agaçant. Ce n'est pas une fidélité, c'est une proximité : être corps à corps avec.

Ensuite, cette fidélité s'enchaîne sur la langue. Là, c'est encore un autre discours. Il y a effectivement cette mesure double de soi à l'autre dans la redite d'un parcours dont l'expérience serait la même, à quelque degré que ce soit, et d'autres qui sont tout à fait extérieures. Par exemple, un écrivain comme Del Giudice me passionne fortement. Pas de la même manière dont peut me passionner Gadda, pas de la même manière dont parfois a pu me passionner Calvino - je le répète, traduire *De l'opaque* a été pour moi une grande affaire -, mais d'une manière qui est tout aussi passionnelle. Et la fidélité naît de cela, ce n'est pas une catégorie qui est préalable à l'amour, la fidélité. Je suis fidèle parce que tu me plais. Donc, je ne fais aucun effort à être fidèle. Ce n'est pas comme un vœu de chasteté, la fidélité. Je suis fidèle parce que je t'aime, un point c'est tout. Et cela ne se discute même plus. Mais alors, je ne peux être fidèle que lorsque cet amour a lieu. Sinon je suis obligé de passer par... je ne sais pas comment appeler cela... je ne l'appellerais pas de l'infidélité, de toute façon la fidélité se place sur un autre registre qui est celui de la linguistique. Est-ce que dans le français j'ai la même structure syntaxique, lexicale qui peut me permettre de réaliser ce corps à corps ? Non. Alors, qu'est ce que je vais faire avec ça ?

Le verbe '*convivere*', par exemple, n'existe pas en français. Il faut toujours que je cherche une tournure. Il ne faut pas oublier que la langue italienne est quand même, en tant que telle, plus riche que le français, mais le français peut dire des choses... Voilà, il faut saisir cette différence aussi : qu'est-ce qu'on dit et qu'est-ce qu'on ne dit pas. Non pas pour ne pas le dire, mais comment le dire? Quitte à faire des italianismes. Mais il ne faut pas non plus que les italianismes deviennent une profession de foi, parce qu'après on est dans l'incorrection et, du coup, on passe du registre de la 'justesse' à celui de la 'justice', ce qui n'est pas la même chose. Traduire juste signifie être dans la justesse, ne pas traduire juste signifie se placer dans l'injustice et donc être traduit en justice, du coup, si je peux me permettre ce jeu de mots.

Voilà pour la fidélité. Mais qui revendique la fidélité? J'ai une longue aventure dans la traduction, mais j'ai l'impression que, en général, ça s'est bien passé. Je ne suis pas tombé dans des pièges constants, posés par les éditeurs, posés par les auteurs. J'ai utilisé souvent une formule paradoxale, mais qui a son intérêt et c'est-à-dire que je préférerais traduire les auteurs morts plutôt que les vivants. C'est vrai et ce n'est pas vrai... Être auteur, ce n'est pas être traducteur : le traducteur n'écrit pas, il traduit. Ce n'est pas la même chose. Si on ne comprend pas cela, on ne comprend rien et on ne peut pas traduire. C'est notre nature. C'est une nature qui a nécessairement besoin d'une naïveté qui n'arrête pas de se construire, de se modeler, à chaque fois différemment, d'une œuvre à l'autre, d'un auteur à l'autre, etc. En sachant qu'on ne peut pas traduire tous les auteurs.

Vous avez dit que vous aimez mieux traduire les auteurs morts que les vivants...

C'est un paradoxe.

Bon, reprenons ce paradoxe. Quand vous avez traduit les œuvres de Calvino, et qu'il était encore vivant - donc Palomar et Collection de sable - de quel type ont été les interventions que vous lui avez demandées ?

Je demande aux auteurs vivants des interventions lorsque je ne comprends pas quelque chose. On peut quand même avouer que l'auteur parfois, à certains points, exprime d'une manière un peu restrictive ou elliptique ce qu'il veut dire. Pour raconter une autre anecdote, j'ai traduit Gilles Deleuze en italien et j'ai eu une longue séance de travail avec lui, parce qu'effectivement le sien est un monde de concepts extrêmement pointus, très forts, et à certains moments j'ai posé des questions. Et il remarquait parfois que ce n'était pas dit exactement comme il aurait fallu le dire. Et il m'a dit : « C'est bien, un auteur devrait réécrire ses livres après qu'ils ont été traduits ». Voilà, c'est un peu cela. C'est important et en même temps c'est relatif.

Lorsque vous êtes confrontés à des auteurs comme Gadda ou Artaud vous sentez bien, à un moment donné, que ce ne sont pas des auteurs qui relisent ce qu'ils ont écrit. Bien sûr ils ont relu, c'est évident, mais il y a des points dont ils se moquent éperdument et des points sur lesquels le traducteur peut accrocher. Donc, je n'ai pas de questions à poser au-delà des questions que le texte lui-même peut poser dans sa langue, à un lecteur italien qui comprend mal quelque chose en italien et qui donc aura des difficultés à le transposer dans une autre langue. Mais c'est épisodique.

Je pose des questions seulement quand je ne comprends pas les mots ou quand il y a des tournures qui peuvent poser des questions. Par exemple pour Artaud et Gadda il faut tout le temps régler l'affaire tous seuls, puisqu'ils sont morts. Alors on règle en travaillant, en allant voir si cette expression a été déjà dite, qu'est-ce qu'elle veut dire comme cela... En travaillant et en coupant dans cette matière plastique qu'est la syntaxe, ou le lexique et avec de l'humour dans la pensée. C'est là que cela se passe. Ce n'est pas tant le corps de l'auteur qui m'intéresse ; c'est le corps de son œuvre. C'est cela que j'aime. L'auteur, je m'en fous, comme lui, il s'en fout de moi. Ce qu'il voit c'est ma traduction et moi ce que je vois c'est son travail. Cela ne passe pas par cette 'immédiesimation' – comme disent les italiens – dans quelque chose de transcendant ou de mimétique, ce n'est pas cela.

Vous ne partagez donc pas cette idée qu'ont plusieurs traducteurs que traduire une œuvre c'est se 're-approprier' un texte.

Non. Quand j'aime, je ne m'approprie pas. Ce serait la destruction de l'autre. L'œuvre, si je l'aime, je la laisse à sa place, pour continuer à l'aimer. Se l'approprier : cela veut dire quoi ? C'est la détruire. C'est embarrassant que dans le langage de la réflexion des traducteurs il y ait ce mot-là, qui n'a rien à voir avec cela. C'est tout un langage métaphorisé qui finit par être trop symbolique et qui a vraiment cette espèce de « combine à deux » qui est le mariage. Qu'est-ce que cela a à voir ? Le mariage a quand même donné des choses monstrueuses comme Macbeth, enfin, non pas l'œuvre écrite, bien sûr, mais des histoires sales. Donc je n'ai pas envie d'être marié avec l'œuvre que je suis en train de traduire, de la faire mienne, de me l'approprier, etc. Nous sommes dans une histoire d'amour, de passion - si c'est le cas - avec quelque chose, pendant un certain temps, qui va bien sûr faire partie de ma vie à un moment donné, mais ce n'est pas une appropriation. Et c'est drôle, parce qu'on voit souvent chez les traducteurs cette

volonté d'avoir des auteurs à eux. C'est ridicule. Je suis éventuellement pour les passions interchangeables, des multiplications. Mais justement, cette truculence qu'il y a dans le mariage, cette saleté intrinsèque qu'il y aurait dans la « combine à deux » avec des complicités... etc, non.

Par contre je pense qu'il y a toute une langue pertinente au traducteur qui n'est pas celle-là. Il faut se placer dans une ligne de compréhension, se placer dans des lignes rythmiques, dans des lignes d'harmonie ou de dissonance, se placer dans des matières de réflexion qui ne seraient pas forcément les nôtres et avec lesquelles on peut éventuellement coïncider à un moment donné, et avec lesquelles on peut être en contact à un moment donné par cette interposition constante de l'œuvre entre l'auteur et le traducteur.

Mais il ne faut pas sanctifier le traducteur, il faut que ce soit un excellent mécanicien, d'abord, pour prétendre ensuite quelque chose de plus. La bonne traduction n'est possible que si l'œuvre le mérite, bien sûr. En sachant aussi que le territoire est beaucoup plus réduit. Je vous parlais tout à l'heure d'un terrain très petit de la traduction : c'est que l'auteur peut dire ce qu'il veut, puisque c'est l'auteur, tandis que le traducteur ne peut pas dire ce qu'il veut, justement parce qu'il risque d'être traduit en justice, quelle que soit cette justice, et il doit donc rester dans la justesse. Alors que l'auteur n'est pas forcément obligé de rester dans cette justesse-là. Ce sont déjà des territoires, des géographies différentes qui n'ont rien à voir les unes avec les autres. C'est pourquoi un traducteur n'écrit pas. Ainsi, un excellent mécanicien va permettre à l'œuvre d'être autre chose et de se retrouver dans des lignes qui créent l'intérêt même de la traduction. Le traducteur, par exemple, ne se place jamais dans cette espèce de chose qui est un devenir texte. Qu'est-ce qu'une traduction sinon ce devenir-là ? A quel moment ai-je fait un texte - qui est un texte de traduction bien sûr - à quel moment ? C'est là que se pose vraiment le problème de l'incertitude infinie. C'est bien que ce sentiment-là joue, chez le traducteur, cette espèce d'incapacité à achever, mais en même temps cela ne peut pas être une fin en soi. Il faut qu'il y ait à chaque fois une fin de cette appréciation-là. Il y a des névroses chez le traducteur. Il ne finit jamais, il n'arrive pas à finir. Quand est-ce fini ?

Qu'est-ce qui vous dit que la traduction est achevée ?

C'est un sentiment que vous commencez à apprécier avec l'expérience. Et c'est valable parce que par exemple cette année j'ai été confronté à une œuvre dont j'ai pensé, pendant six mois qu'elle n'était pas finie. Cela ne m'arrive jamais. Là j'ai vérifié. Je me suis dit : « Non ce n'est pas ça encore, ce n'est pas ça, ce n'est pas fini ». Cela ne tenait pas à grand chose : à des virgules à déplacer, à des constructions peut-être un peu plus aptes à dire ce que le texte voulait dire. C'est à la fois ce devenir texte qui trouve son aboutissement qui n'est pas un sentiment au sens sentimental. Il s'agit vraiment de la sensation que, ayant parcouru tout un espace interne et externe à l'œuvre – intérieur et extérieur –, vous n'avez plus rien à y faire et que donc elle s'en va toute seule, la traduction. Vous la quittez, enfin vous n'avez plus rien à faire avec elle, plus rien.

Est-ce qu'il ne vous est jamais arrivé d'avoir des « remords » ? De dire, après avoir donné le texte à l'éditeur: « je dois le revoir » ?

Oui, mais c'est le statut même de la traduction. Je replace cela dans ce que je disais tout à l'heure à propos de la différence importante entre auteur et traducteur. L'auteur peut faire ce qu'il veut, le traducteur non. Si on ne part pas du principe – qui est un des principes de base de la traduction – qu'une même chose peut être traduite dix

fois différemment, on ne comprend rien. Donc, cette fin dont je parlais, cette 'externation' du texte, tout en étant possible, elle est aussi relative. Dans le sens qu'effectivement il y aura toujours quelqu'un pour me dire : « ici t'aurais pu mettre ça ». Et je peux être d'accord, mais en tout cas cela ne rentre pas dans mon économie, ni directe, ni indirecte. Il faut que j'aie une espèce de tranquillité personnelle par rapport à cela. Il est évident que toujours, quand on relit les choses au bout de dix ans, on se dit : « tiens, j'aurais pu... » Mais ce n'est jamais une raison pour ne pas finir. L'œuvre de l'auteur jouit de l'immuabilité totale et absolue, la traduction - le texte, à l'opposé de l'œuvre - a cette fragilité d'être remaniable à l'infini dans le temps et dans l'espace.

Il ne faut pas que j'aie la prétention de faire le chef d'œuvre de ma vie : ce n'est pas mon œuvre, c'est mon texte mais ce n'est pas mon œuvre. D'ailleurs, vous voyez bien qu'on fait des révisions des textes. Parce que, justement, la manière dont on traduisait il y a quarante ans n'est plus valable aujourd'hui: la sensibilité a changé et donc on ne dit pas les mêmes choses de la même manière, etc. Mais en même temps on sait très bien que l'Arioste ne se lit pas en traduction, il doit se lire en italien. Nous sommes tous bien d'accord sur le fait que Proust ne peut se lire qu'en français et que la traduction est un pis-aller par rapport aux choses. C'est – si on se rapporte au même discours de Platon – le simulacre qui simule la chose. Mais cela je le sais ; si je n'en avais pas conscience je tenterais toujours de faire le chef d'œuvre qui n'existe pas. Cela n'a pas été prévu dans le récit de Borges, par exemple. Le problème n'est pas du traducteur, c'est celui d'un auteur qui devient quelque chose, mais ce n'est pas le problème du traducteur. Le traducteur n'existe pas comme figure littéraire. Il y a de grandes traductions, c'est sûr, et qui sont peut-être des œuvres, mais qui peut prétendre aujourd'hui d'avoir fait la traduction monumentale ? Il y a des traductions complètes qui sont quand même discutables. D'autant plus que, aujourd'hui, la traduction devient un travail de 'masse'. Vous voyez certaines traductions et vous êtes scandalisés par cette absence de main d'œuvre nécessaire. C'est pire que de laisser aller, et c'est justement parce qu'ils sont toujours dans l'histoire domestique familiale : '*je traîne mes savates dans ton deux pièces*'. C'est cette histoire de mariage, de sale mariage, enfin. Et parce qu'il y a aussi une très grande 'massification' à la fois des œuvres et des auteurs et, donc, des textes des traducteurs.

A propos des différences entre les traductions anciennes et modernes. Que pensez-vous des traductions faites par les non traducteurs ? Par exemple il y a des textes de Calvino qui ont été traduits par quelqu'un qui n'était pas traducteur...

Oui, mais c'étaient quand même des sensibilités très particulières. Je pense que vous faites allusion à Jaccottet... C'est différent, si vous voulez. Il y a quand même des modèles importants dans la littérature. La traduction que Baudelaire fait d'Edgar Poe, la traduction que le fils de Hugo fait de Shakespeare ont servi de modèles. Je pense que la traduction d'Edgar Poe est une très belle traduction de Baudelaire et il y a beaucoup de Baudelaire. Est-ce que je pourrais dire la même chose de Shakespeare ? Or, Shakespeare traduit ne me renvoie pas forcément à Shakespeare, mais de même que Baudelaire qui traduit Poe ne me renvoie pas forcément à Poe, je peux les lire indépendamment. Alors, quand je lis la traduction de Baudelaire, je lis Baudelaire. D'une certaine manière, en sachant que l'arrière-plan est cela, mais c'est une autre œuvre encore, on ne peut pas dire que c'est tout à fait de la traduction. Mais aujourd'hui les critères... bon, je n'ai pas à penser là-dessus. Puisque je ne suis pas un créateur je n'aurai pas ce problème. Je ne suis pas Baudelaire, je ne suis pas Jaccottet, je ne suis pas Hugo et ce n'est pas mon problème d'avoir ce miroir là, cette réflexion, ce '*reflètement*', ce reflet. Je me place dans la tentative d'une petite cohérence, en sachant que dans le mot cohérence il y a aussi cette manière d'errer ensemble, d'être ensemble erratiques vers quelque chose qui reste effectivement dans un devenir, un devenir de l'œuvre autre qu'elle n'ait été.

Le problème se pose par exemple aujourd'hui pour Kafka d'une manière très violente. Il y a eu des traductions qu'on a toujours aimées de Kafka faites par Vialatte, par exemple. Il y a des successeurs. Vialatte est un écrivain important et, quand il prend Kafka il prend quelque chose d'important. La traduction de Kafka est aujourd'hui remise en question d'un bout à l'autre à juste titre, peut-être. Mais ce juste titre-là ne peut pas en même temps laisser formuler l'expression que la traduction de Vialatte est mauvaise, non. Ce sont deux opérations qui ont lieu au même siècle et dans des sensibilités différentes. Ce n'est même pas une question de point de vue, mais de sensibilité.

Aujourd'hui, au XX^e siècle, il y a eu quand même cinq traductions de Dante et il est vrai qu'on peut dire qu'il y en a certaines qui sont meilleures que d'autres. Mais en même temps, l'une n'élimine pas l'autre. La preuve c'est que, du point de vue du traducteur, il y a eu la nécessité de cinq traductions. Et cela est beaucoup plus imposant que la discussion qu'on peut tisser autour. La discussion, elle a quand même quelque chose de vide. Elle n'est pas critique. Ceci dans la mesure où elle envenime le discours, le discours qu'on peut tenir sur la chose. Il y aurait plein d'exemples, je n'en ai pris que quelques uns.

Je m'inscris non pas dans un discours de la traduction comme idée, mais de la traduction comme pratique, puisque je la pratique depuis trente ans, ce discours m'intéresse, mais il m'intéresse dans la mesure où je n'aime pas la manipulation et c'est contre cela que je prendrais parti, contre la manipulation d'un texte, d'une œuvre.

A propos de manipulation, dans mon mémoire pour le DEA j'ai essayé d'analyser la traduction que J. Bertrand a fait du Baron perché. Je ne sais pas si c'était une pratique commune dans les années 50, ou si c'était une pratique de la traductrice, mais il y a plusieurs passages de l'œuvre originale qui manquent dans la traduction...Si on compte tous les passages qui manquent on arrive à trois ou quatre pages...

Aujourd'hui on ne pourrait plus le faire, sauf si l'auteur est d'accord. Là vous prenez un exemple dont on n'a malheureusement pas les tenants et les aboutissants. Vous ne savez pas pourquoi cela a été enlevé, je ne le sais pas d'autant plus que je ne lis pas les traductions. Les traductions je m'en sers quand j'en ai besoin, je ne lis pas les traductions des autres, je ne le fais presque jamais. Je veux dire, quand je travaille.

Souvent ce sont des choix éditoriaux. Un traducteur est absolument impuissant – et cela il faut le souligner – vis à vis d'un éditeur. Alors, bon, je connais des traducteurs qui devant une incapacité à traduire sautent les lignes. Ce n'est pas ce problème-là. Je ne sais pas. Là vous me posez un problème dont on n'a pas les tenants et les aboutissants, on ne peut pas le discuter. Il faudrait voir pourquoi cela a été fait.

Ce décalage qu'il y a entre le traducteur et l'éditeur est extrêmement important, très fort. Souvent les titres des œuvres changent, et c'est l'éditeur qui le décide, ce n'est pas le traducteur. On croit souvent que c'est le traducteur qui a changé un titre en proposant un autre titre, non. Le traducteur n'y a aucun intérêt. Il y a certainement des titres qui ne passent pas, mais le choix, je dirais légal – au sens de la justice – revient à l'éditeur. C'est l'éditeur qui l'impose.

Il y a un moment où ce produit appartient légalement aussi à l'éditeur. Donc, une traduction appartient, du coup, à plusieurs personnes : elle appartient à l'auteur, elle appartient au traducteur et elle appartient à l'éditeur. Alors qu'une œuvre n'appartient qu'à deux personnes : l'auteur et l'éditeur, dans une cause commune. Là on pourrait parler de mariage et de fidélité. Et si vous regardez bien la distribution des droits vous verrez bien que le traducteur est celui qui a le moins de droits en question sur l'œuvre et sur le texte. Ça révèle que le traducteur n'est pas un auteur : c'est celui qui a assuré quelque chose d'important, mais qui ne peut pas aller au delà de ce fait-là, d'avoir assuré quelque chose. C'est la garantie, si vous voulez. Quand on vend un matelas, on vous le vend avec 25 ans de

garantie et vous pouvez réclamer s'il se casse au bout de dix ans. C'est la même chose pour la traduction : l'éditeur la garantit, ainsi que la signature du traducteur.

Avez vous jamais eu un rapport épistolaire avec Calvino pendant que vous traduisiez ses romans ?

Non. Je suis là pour faire un certain travail. Je n'ai pas l'habitude d'écrire aux auteurs. Maintenant on peut passer des fax en disant qu'est-ce que cela veut dire ceci à la page 44, mais je n'ai pas de rapport épistolaire avec les auteurs. Le rapport est toujours technique, quel que soit le degré d'amitié qu'il peut y avoir entre les personnes. On pose des questions, mais ce n'est pas un rapport épistolaire, c'est une information. J'évite d'ennuyer les auteurs avec ce genre de questions. J'ai toujours évité. C'est une morale très stricte. C'est quand même un travail. Pourquoi renchérir sur la cruauté de ce travail en plus en écrivant à l'auteur. Pour moi c'est un triomphe si je n'ai aucune question à poser.

Quand je rencontrais Calvino pour les relectures souvent – je l'ai dit tout à l'heure – c'est que mon '*phrasé*' pouvait ne pas avoir de rythme, ou c'est parce que j'ai trouvé des mots... et vous trouverez dans *Palomar* un mot qui n'est pas italien. Si quelqu'un arrive et dit : « ce n'est pas le même mot » ... oui, mais il a été choisi avec l'auteur. C'est moi qui lui ai proposé un mot qui lui a tellement plu qu'il a voulu qu'on mette cela plutôt qu'un autre mot. Cela peut arriver. Et ce n'est pas un échange : c'est un travail ensemble.

Dans les textes de Calvino nous retrouvons souvent des mots qui n'existent pas, des mots étrangers ou dont la compréhension est déjà difficile pour les lecteurs italiens. Dans ces cas-là, par exemple pour La route de San Giovanni, j'ai remarqué que vous avez utilisé les notes du traducteur afin d'expliquer la signification du mot. Mais l'auteur, lui, il n'avait pas expliqué ce que ces mots voulaient dire... ne pensez-vous pas que cela représente une variation par rapport au texte d'origine ? Ne pensez-vous pas que cela enrichisse le texte ? L'auteur avait quand même laissé ces mots sans explication...

Là, vous touchez au cœur de la chose. Lorsque Calvino écrit des mots difficiles, d'ailleurs ce ne sont pas des mots difficiles, ce sont des expressions très particulières qui appartiennent à une aire linguistique. Si vous ouvrez un livre de Gadda, vous trouverez deux millions de mots difficiles, il n'est pas question de les expliquer. Il y a, lorsqu'il s'agit d'un mot difficile, des mots difficiles en français aussi : on met des mots difficiles en français. Si le lecteur veut lire Gadda, il doit quand même comprendre que certains mots chez Gadda ne sont pas compréhensibles immédiatement, qu'il faut peut-être un dictionnaire. Il faut aller chercher la signification de certains mots. Lorsque Calvino écrit certains mots, il travaille sur une aire linguistique à l'intérieur de laquelle il aura au moins – proposons un chiffre tout à fait hypothétique – mille lecteurs. Donc il y aura mille personnes qui comprendront exactement ce que veut dire ce mot. Je ne suis plus dans cette aire linguistique, ni lui, ni moi. Mon texte français ne peut pas prétendre à cette compréhension, donc je dois l'expliquer. Très souvent la note du traducteur - et là c'est exactement comme la question posée à l'auteur - est voulue par l'éditeur et non pas par le traducteur. Mais parfois cela s'impose. Je ne vois plus ce à quoi vous faites allusion. Je ne mets de notes que lorsqu'il est impossible de contourner la question du sens d'une manière ou d'une autre. Alors, là une note s'impose.

Le débat est très ancien et très vieux. Il est vrai que mettre trop de notes c'est un peu agaçant. Voltaire prévoyait des notes et des notes et des notes, ce qui fait une espèce de méta-traduction, enfin, qui n'a plus de sens. Il en faut certaines. C'est souvent l'éditeur qui les souhaite. Il ne peut pas les imposer mais il les mettra. Le problème n'est pas que cela enrichisse le texte. La note fait comprendre mieux quelque chose.

C'est quand même différent de lire la *Divine Comédie* et *Palomar*. *Palomar* est un livre que vous lisez quand vous en avez envie. Vous comprenez ce que vous comprenez. Vous y revenez si vous avez envie, etc. et puis vous le jetez, si vous voulez, c'est cela le contemporain. Alors, je ne sais pas si cela enrichit. Je ne sais pas si c'est le mot exact. Disons que cela joue aussi sur une des valences de la lecture, c'est à dire celle d'une didactique, d'une pédagogie, tout ce que vous voulez, qui n'a pas le même sens... c'est un enrichissement de l'encyclopédie. Si vous regardez un documentaire animalier, vous apprenez quand même beaucoup de choses, en les voyant. C'est un petit rien du tout qui fonde une connaissance plus importante. Vous n'avez pas la connaissance. Ce n'est pas là la connaissance. C'est un petit élément dans cette mosaïque très vaste qui est la connaissance qui vient à s'ajouter à d'autres choses. Il reste à voir si ce qui a paru important le semble aussi au lecteur – mais on ne peut pas faire toujours la part du lecteur – et surtout si cela va vraiment rester dans son impression. C'est tout. Je veux dire en même temps : il faut qu'à partir du moment où le texte s'en va, il ne m'appartienne plus. Il est au lecteur. Qu'il en fasse ce qu'il veut. Il peut aussi s'en servir comme d'une poubelle. C'est écrit dans *La poubelle agréée* : l'auteur lui-même en fait une poubelle, viscérale.

Le problème se pose vraiment pour Gadda parce que certaines fois la phrase est tellement complexe qu'on ne comprend pas où elle va dire quelque chose. Alors il faut le faire comprendre. Il est déjà difficile de lire Gadda en italien, donc vous imaginez en français ! Cette 'aide à la lecture' est presque obligatoire, mais elle ne peut pas passer par la langue. La traduction doit être le reflet organiquement cohérent - et non pas fidèle - que cette langue est là avec ce qu'elle implique et non pas avec ce qu'elle explique. Je peux expliquer un certain nombre de choses, mais jamais des postures linguistiques, c'est impossible.

Le travail du traducteur doit viser à ce que la note soit intéressante. Il est très difficile de faire des notes. Et il n'y a pas de statut réel de la note du traducteur. J'avais écrit une fois un article qui s'appelait N.d.T.. Si vous ne voulez pas faire de notes vous êtes obligé de faire un texte critique, ce qui implique des écritures différentes, des superpositions sur l'œuvre qui n'arrêtent pas de l'appesantir, de la 'désœuvrer' en quelque sorte. Peut-être qu'il faut faire attention aux notes, à l'écriture des notes. A chaque fois, une note est une manière de regarder en soulevant un rideau, une manière de lorgner à l'intérieur de l'œuvre. C'est une explication qui arrête de toute façon, qui arrête quelque chose. C'est comme lorsqu'on regarde un tableau de Velasquez ou un tableau de Bacon. Ce n'est pas la même démarche visuelle. A un moment donné elle pourra l'être, mais au départ les deux démarches ne sont pas identiques. Je n'ai pas besoin d'explications historiques pour regarder Bacon. A priori, je n'ai pas besoin d'explication théorique pour regarder Velasquez, mais ce n'est que l'aboutissement de la vision. En réalité, si je veux mieux voir les choses je suis obligé de me poser un certain nombre de questions sur Velasquez que je ne me poserais pas sur Bacon. Pour cette proximité de la sensation qui a lieu dans le contemporain.

Êtes-vous aussi écrivain ?

Je ne suis pas écrivain je suis un *écrivain*. Je peux être essayiste, je peux être traducteur, mais je ne suis pas écrivain. J'écris, oui, mais ce n'est pas être écrivain. Selon la distinction que fait Barthes. J'écris des lettres d'amour, j'écris des mots d'amour.

ENTRETIEN AVEC M MARIO FUSCO

PARIS, FEVRIER 2001

Comment vous êtes vous approché de Calvino?

J'ai commencé à lire Calvino au fur et à mesure que ses livres sortaient. J'étais étudiant, puis j'ai été professeur en Italie dans les années 1950, c'est le moment où il commençait à publier. C'est quelqu'un qui m'a toujours intéressé en tant que lecteur. Je l'ai connu personnellement à la fin des années 1960, au moment où il commençait à habiter Paris. Je l'ai rencontré plusieurs fois à l'Institut Culturel et puis j'ai publié une fois un article dans Les Nouvelles littéraires, sur *Il castello dei destini incrociati*, que Calvino a lu. Il m'a ensuite invité à déjeuner pour qu'on puisse en parler. Il était content de cet article que j'ai republié dans « Sigma » de Turin. À ce moment-là je l'ai vu assez souvent, tant qu'il habitait Paris, pour différentes raisons. On s'est rencontrés dans des débats, dans des séminaires, quand on faisait des séances qui lui étaient consacrées. Et j'ai fait pas mal de comptes-rendus de ses livres, dans « Le Monde » en particulier, et puis dans d'autres journaux. Et à la radio j'ai fait une émission qui s'appelait Lettres ouvertes, c'était fait par quelqu'un qui s'appelait Roger Vrigny, qui avait une rubrique qui a duré pendant peut-être vingt ou vingt-cinq ans, toutes les semaines et qui durait une heure, une heure et demie... il n'y a pas de traces écrites... J'ai fait soit des comptes rendus de ses livres, soit des interviews avec Calvino, plus ou moins longues. L'une des plus longues, certainement c'est quand il a obtenu un prix de la ville de Nice, Le Grand Aigle de Nice. Et là on avait fait à Nice même un assez long entretien radiodiffusé. Et puis, quand il est reparti en Italie, je l'ai vu à Rome jusqu'à la fin de sa vie. Je ne peux pas dire que j'étais un ami de Calvino, mais nous nous connaissions bien et on se voyait assez souvent pour discuter ensemble.

Il y a eu aussi des choses à la télévision. Je sais que Calvino y est passé plusieurs fois.

Qu'est-ce qui vous a intéressé le plus chez Calvino ?

Calvino m'a d'abord intéressé comme lecteur, au fur et à mesure que son œuvre sortait et, d'autre part, j'ai travaillé sur Calvino, j'ai fait travailler mes étudiants sur ses livres. Comme je m'occupe de littérature contemporaine j'ai fait souvent des cours qui lui étaient consacrés. Quelques fois c'étaient des cours annuels, quelques fois c'étaient des cours pour des étudiants de première ou deuxième année, quelques fois c'étaient des choses plus approfondies comme des séminaires de recherche. C'est donc quelqu'un que j'ai eu l'occasion de fréquenter à différents niveaux. Ce qui m'intéresse dans son œuvre c'est l'extrême intelligence qui ressort de tout ce qu'il a écrit, sa curiosité intellectuelle, son extraordinaire capacité d'invention et d'imagination, sa fantaisie, sa capacité de raconter des histoires et d'inventer des situations, si vous voulez, tout ça se rattachant beaucoup à son 'côté narrateur'. Et puis alors – et de cela je m'en suis aperçu dans un second temps seulement – la dimension critique, puisque c'était aussi un lecteur exceptionnel, un critique très curieux, très intelligent, très pénétrant. Et ça aussi m'a beaucoup intéressé. Mais surtout d'abord, le narrateur d'histoires, l'inventeur de personnages et cette capacité d'inventer, d'une manière qui semblait inépuisable. Dans la relecture que j'ai faite de ses livres, l'année passée j'ai relu la *Trilogie*, *Cosmicomics* et *Temps zéro*, plus *Gli Amori difficili* qui va sortir le mois prochain, ça fait donc six volumes que j'ai relus de très près et ça n'a fait que confirmer ce sentiment

d'admiration pour la capacité d'invention, pour la fantaisie, pour la créativité inépuisable de Calvino.

Ça a dû être assez difficile de revoir des traductions, de pénétrer dans ce 'transfert' d'une langue à une autre, d'un monde à un autre...

Pour moi, ça n'a pas été une difficulté d'abord parce que c'est mon métier. J'ai fait une carrière d'enseignant et de chercheur de littérature moderne et contemporaine, mais j'ai aussi beaucoup traduit, pour quelqu'un qui n'est pas traducteur de métier, puisque, pour moi, la traduction a toujours été une activité marginale. Je n'ai jamais vécu de mes traductions : je traduisais quand j'avais le temps et le loisir. Mais je n'ai jamais fait plusieurs volumes dans la même année. Par rapport à des gens dont c'est le métier 'full-time', je ne suis pas véritablement un traducteur. Cela dit, j'ai quand même une expérience assez diversifiée de la traduction et le problème du passage d'une langue à l'autre, je dirais que c'est un problème 'd'ordinaria amministrazione'. Ça fait partie du travail. Mais je n'ai pas eu de difficultés particulières avec lui, en tout cas, moins qu'avec d'autres écrivains que j'ai traduit aussi et qui présentaient des particularités d'écriture qui passent plus ou moins bien en langue française. Je veux dire, par exemple, Svevo d'une part, Sciascia d'autre part - dont je me suis occupé de façon approfondie, puisque je suis en train de faire ses œuvres complètes pour Fayard - pour des raisons très différentes, ont une manière d'écrire qui est très différente du français. Il y avait donc des problèmes à résoudre, des solutions à inventer. Je n'ai pas l'impression que pour Calvino le problème soit aussi aigu. Par rapport à quelqu'un dont Calvino était proche, mais que je n'ai jamais eu l'occasion de traduire, qui est Pavese... je sais que Pavese présente des difficultés considérables de traduction en français, parce que sa langue, sa construction, son vocabulaire sont relativement particuliers. Pour Calvino il n'y a pas de problèmes très techniques, très compliqués à résoudre, en revanche il y a une écriture qui est extrêmement soignée, extrêmement diverse, avec des registres d'expression extrêmement variés. L'ironie, par exemple, l'invention, la fantaisie... tout ça fait appel à des procédés d'écriture, à des procédés stylistiques qu'il faut essayer de garder en français mais je dirais que ça ne m'a pas posé de problèmes fondamentaux. Ce n'est pas un des écrivains qui m'ont donné le plus de mal de ce point de vue.

De quel type ont été vos interventions sur les textes que vous avez revus ?

Elles sont d'ordre différent suivant les traducteurs. Les traductions de Juliette Bertrand sont les premières qui sont sorties - la première doit être celle du *Visconte*. Elle était professeur de langue et littérature italienne dans les lycées. Elle avait une très bonne formation, une très bonne connaissance de l'italien. Elle avait traduit peut-être cinquante volumes, mais c'est quelqu'un qui a commencé à traduire vers le milieu des années vingt. Elle avait probablement une manière de traduire qui passe assez mal aujourd'hui - qu'on accepterait assez mal maintenant - dans le sens qu'elle avait tendance à modifier le texte parce qu'il était trop spécifiquement italien, ou quelque chose comme ça, en le ré-écrivant, c'est-à-dire ne respectant pas toujours soit la structure des phrases, soit le découpage, soit le mouvement même des mots. On peut observer cela sur d'autres auteurs : j'ai revu d'autres traductions qu'elle avait faites à partir de textes de Sciascia, par exemple, *Il giorno della civetta* c'est elle qui l'avait traduit. C'est intéressant puisque c'est aussi une première traduction. La première traduction en français de Sciascia, c'est J. Bertrand et première traduction de Calvino c'est aussi J. Bertrand. Ce qui prouve que c'était quelqu'un qui, à ce moment-là - vers la fin des années cinquante -, était tout à fait estimé dans le monde de l'édition. Mais

ces deux livres présentent tous les deux les mêmes défauts : ils sont en quelque sorte relativement loin des originaux. Moi, j'ai essayé, un peu systématiquement de retourner à l'original, de retourner à la tonalité, aux phrases, aux images, etc., d'une manière qui est peut-être un peu plus 'pedestre', plus exacte, mais qui essaye d'être plus rigoureuse. Certainement, dans son cas, ce n'est pas un problème de manque de compétence. Elle connaissait bien l'italien, elle connaissait bien les nuances, elle comprenait les nuances de syntaxe liées au temps des verbes, par exemple, mais c'est un problème qui confine à la re-écriture.

Alors que le problème de Jean Thibaudeau est complètement différent. Thibaudeau est quelqu'un qui maîtrise mal l'italien, indiscutablement. Et j'en ai trouvé une preuve dans le volume des lettres de Calvino qui est sorti dans les Meridiani ; il y a une lettre dans laquelle Calvino dit « non, la traduction là n'était pas satisfaisante... ». Thibaudeau n'avait pas compris quelque chose. Là c'est un autre problème. Dans ce cas-là, il fallait essayer de retrouver vraiment l'exactitude du sens. Thibaudeau fait des fautes graves, des fautes de compréhension. D'ailleurs, il le reconnaît lui-même. Je me souviens qu'un jour on a fait une émission à la radio ensemble et on parlait du *Castello dei destini incrociati*, qui est un livre que j'aime beaucoup, et je lui disais : « vous savez, il y a peut-être des choses qu'il faudrait revoir si on fait une réédition parce qu'il y a des inexactitudes » et il m'a dit « moi l'italien je ne le connais pas vraiment très bien ». Au Seuil, quand on a voulu faire cette réédition il n'a pas du tout protesté sur le fait que l'on veuille améliorer le texte et corriger certaines choses. Là, si vous voulez, il y avait un certain nombre de fautes typiques d'un lecteur français qui connaît un peu l'italien d'oreille ; qui traduit les assonances des mots et qui passe à côté du sens. Il y en a un qui me vient à l'esprit, c'est peut-être dans *Lo zio acquatico*, Calvino parle de 'piantine di corallo' et Thibaudeau traduit 'larmes de corail' parce qu'il pense à 'pianto', il pense à un mot qui est proche de 'lacrime'. Et ça c'est ce que j'appelle une traduction par assonance, à l'oreille, c'est-à-dire que c'est quelqu'un qui n'a pas vérifié le sens du mot dans le dictionnaire – probablement parce qu'il estime qu'il n'en a pas besoin – mais qui n'est pas suffisamment sûr de sa connaissance de l'italien pour ne pas commettre une erreur et donc il y a un certain nombre de fautes de ce genre-là. Avec lui il y avait aussi, en dehors du problème de la tonalité à respecter, un problème d'exactitude et de rigueur dans le mot à mot, qui est un problème encore plus grave qu'avec Juliette Bertrand.

Les traductions n'ont pas été suffisamment revues au moment de l'édition – il y a un travail d'editing qui a peut-être été mal fait, mais en tout cas il y avait une nécessité de traduire d'une manière plus rigoureuse et plus exacte, parce que, dans certains cas, le texte en français ne disait pas la même chose que l'italien. C'était vraiment grave. Le sens de tout ça était contenu dans mon intervention au Colloque de Cerisy-La-Salle. Je n'avais pas de texte rédigé et donc je m'étais appuyé sur ces quelques notes, mais j'avais essayé de mettre en lumière quelques points. Or, maintenant cette intervention peut faire date d'une certaine manière mais elle est de toute façon périmée, puisque la réédition a eu lieu, que les livres commencent à sortir et que l'affaire est gagnée.

Est-ce que Le Seuil va récupérer également les ouvrages publiés par d'autres éditeurs ?

Oui. Le Seuil a négocié un nouveau contrat et va publier la totalité des textes de Calvino, tout devant sortir dans ce qu'il appellent 'La bibliothèque Calvino' dont vous avez vu les trois premiers volumes qui viennent de sortir, c'est-à-dire *Ermite à Paris* et les deux autres que vous connaissez déjà. Donc, tout ce qui a été traduit antérieurement devrait sortir sous cette forme, je pense et j'espère qu'un jour ou l'autre ils feront aussi

des volumes collectifs, du type des *Meridiani*, type *Pléiade*... Des volumes de sept ou huit cent, ou mille pages éventuellement qui permettent d'avoir en trois ou quatre volumes la totalité des textes. Ça vient de commencer. C'est un projet qui n'est pas encore bien défini – je ne sais pas quel est l'ordre dans lequel les livres vont sortir ou le rythme auquel ils vont être publiés. Il y a les *Aventures* – une partie des *Racconti*, c'est-à-dire *Amori difficili*, en fait – qui vont sortir le mois prochain dans une édition illustrée pour la jeunesse, au Seuil, hors collection. Et puis après il sortira, vraisemblablement avec l'ensemble des autres textes des *Racconti*, ce qui a figuré sous le titre de *Ultimo viene il corvo* et *La nuvola di smog*, *La formica* et *La speculazione edilizia*. Tout ça devrait faire un ensemble. Il devrait y avoir un volume d'essais à partir d'*Una pietra sopra*, qui s'appelle en français curieusement *La machine littérature*. Ce titre est une invention de François Wahl est c'est un reflet de la mode, disons structurale, des années 1970. Moi j'ai toujours trouvé ce titre insupportable. Le livre est passionnant, mais j'ai toujours protesté contre le fait que ce livre d'une part n'avait pas le même titre que l'original et que d'autre part il contient à peine la moitié des textes originaux et qu'en revanche on ajouté des textes qui ne faisaient pas partie du premier choix de Calvino. Je me suis aperçu de cela, au niveau de l'enseignement, car si les étudiants italianistes travaillent sur l'original, les étudiants de Lettres Modernes achètent le livre en traduction. Alors là il va falloir reconstituer l'ensemble des textes originaux et éventuellement ajouter d'autres essais, comme, par exemple *Perché leggere i classici*, ou d'autres.

Êtes vous d'accord avec cette théorie selon laquelle toute traduction vieillit ?

Oui. Je suis tout à fait d'accord.

Dans un de ses articles H. Meschonnic affirme que seules les mauvaises traductions vieillissent...

J'ai le plus grand respect pour Meschonnic, qui est un grand chercheur, un savant, un homme qui a fait un travail théorique vraiment énorme. Cela dit, précisément parce que je prends très au sérieux ce qu'écrit quelqu'un comme Meschonnic, je pense qu'il faudrait regarder de près l'article dans lequel il parle justement du vieillissement des traductions pour voir exactement quels sont ses arguments, je dirais le pour et le contre...

Dans cet article, en particulier il parle des traductions faites par des écrivains et dit que seules celles-ci ne vieilliront pas...

Elles ne vieilliront pas mais, dans la plupart des cas, elles sont fausses. Par exemple les traductions de Poe que fait Baudelaire... Là c'est un long discours. S'il n'y avait pas eu les traductions de Baudelaire, Edgar Poe n'aurait pas été lu en Europe, ou du moins il n'aurait pas été lu de cette façon-là.

Mais je crois que les traductions vieillissent. Il y a des procédures de traduction qui peuvent vieillir, voyez l'exemple que je vous ai donné à propos de J. Bertrand : à certaines époques on préférerait une certaine tendance à ce qu'on pourrait appeler la réécriture du texte, de façon que l'ouvrage d'un auteur inconnu ne soit pas ressenti comme trop différent. Ça consiste éventuellement à gommer le choix de certains mots, à restreindre par exemple le vocabulaire, l'orienter sur des termes qui sont plus spécifiquement français (des noms géographiques, des noms de personnes, par exemple) ; ça peut concerner des histoires de syntaxe (et là je pourrais vous donner un

exemple tiré d'un texte sur lequel j'ai travaillé qui est *La Coscienza di Zeno*. J'ai travaillé longuement sur Svevo et je me suis aperçu assez tard que la traduction française de *La Coscienza* n'était pas tout à fait semblable à l'original. L'expérience provenait d'un travail avec mes étudiants de Lettres Modernes : moi j'apportais mes éditions originales et les étudiants avaient le texte en français. Moi je leur commentait un paragraphe et eux me disaient « Attendez., vous parlez de quoi... nous on n'a pas ça dans notre texte ! ». J'ai eu l'occasion de regarder de près les textes traduits et je me suis aperçu que d'abord il y avait des coupures, il y avait, dans le cas de Svevo, une manière complètement particulière de construire les phrases qui n'avait rien à voir avec les phrases de Svevo qui sont assez amples, proches de la syntaxe allemande, avec un vocabulaire qui est un peu soit démodé soit recherché. Le traducteur des années vingt, en France, avait fait systématiquement la traduction en phrases courtes, rapides, légères parce qu'en fait il publiait dans la Nouvelle Revue Française, pour Gallimard, et c'était l'esprit de l'écriture que recommandait la NRF, c'était l'idéal d'écriture de Gide. Alors, à ce moment là j'ai proposé à Gallimard, je leur ai dit : « le texte ne me semble pas satisfaisant. On commence à s'apercevoir que c'est un livre très important en France, ça justifierait une traduction renouvelée. » Ils me l'ont confiée et en travaillant dessus je me suis aperçu qu'il y avait effectivement de ce point de vue-là quelque chose qui avait vieilli sur le plan de la structure des phrases et sur le plan de l'esprit du texte, en fonction d'une esthétique qui n'était pas l'esthétique actuelle. Donc, je crois que le vieillissement peut se percevoir. C'est quelques fois sensible à cinquante ans près. La traduction de Svevo datait de 1927 et moi j'ai dû la refaire au début des années 1980. Si vous prenez une traduction d'un auteur italien du 'cinquecento' ou du 'seicento' il y a aussi vieillissement car la langue a évolué depuis. Ce n'est pas dit que les traductions du 'cinquecento' ou du 'seicento' soient plus inexactes que des traductions du début du siècle dernier, par exemple. Ce sont des choses qui changent selon la conscience critique qu'ont les traducteurs. Mais je crois que le texte vieillit. Il y a certaines choses qui passent moins bien aujourd'hui. Par exemple l'imparfait du subjonctif – en italien comme en français – est quelque chose qui est en train de disparaître, si systématiquement on l'utilise dans des traductions qui sortent maintenant, de manière un peu insistante, ça va sembler quelque chose de désuet, de démodé et les lecteurs n'aimeront pas... tandis qu'à l'époque c'était la routine.

Des fois ça peut paraître un contresens, un anachronisme...

Oui, absolument. Donc, si vous voulez, pour résumer, je crois au vieillissement de la traduction.

Les expressions particulières en Calvino... comment faut-il se comporter dans ce cas-là ?

S'il s'agit d'expressions qui sont des choses de saveur dialectale – il y en a quelques fois – d'abord il n'y en a pas énormément, ce n'est pas du tout une écriture dialectale, l'utilisation qu'il en fait n'a rien à voir avec l'utilisation qu'en fait Gadda (par exemple, Gadda pose des problèmes monstrueux mais parce que nous n'avons pas d'équivalents linguistiques correspondant à la gamme des nuances utilisées par l'auteur). Avec Calvino il s'agit de choses extrêmement limitées et donc, dans certains cas, lorsqu'il s'agit de termes très particuliers – je pense par exemple à des textes comme *La strada di San Giovanni*, qui concernent San Remo et la région - dans certains cas on peut mettre éventuellement le mot en dialecte avec sa traduction à côté...

Ou la note en bas de page ?...

La note en bas de page, en général, je suis contre. Personnellement je trouve que ça défigure le texte et, donc, j'essaie systématiquement de ne pas en mettre. Par conséquent, si on n'en met pas, il faut trouver autre chose, donner une explication, mais il ne faut pas non plus alourdir le texte... La traduction n'est pas une science exacte. On travaille beaucoup par approximation, par intuition, par feeling. C'est ça qui est passionnant. C'est asymptotique : ça approche la perfection mais la courbe ne rejoint jamais ...

En lisant la correspondance de Calvino j'ai lu que, en 1964, il a relu la traduction que Maurice Javion avait fait du Nuage de smog. Dans ce texte Calvino remarque que l'italien et le français sont deux langues très lointaines...

Je crois qu'il dit quelque chose de très juste là, qui peut sembler paradoxal, et c'est que si l'italien et le français sont deux langues aussi difficiles à traduire – parce que ça vaut dans les deux sens – c'est parce que ce sont deux langues qui sont très proches et que donc le risque continu est de faire sans s'en rendre compte soit des italianismes en français, soit des gallicismes en italien. Et je dirais que mieux on connaît, quand on est français l'italien, et le français quand on est italien, plus on court le risque de ne plus être tout à fait sensible à cette espèce de bavure du texte original qui finit par déteindre sur le texte d'arrivée. Donc, là je crois qu'il y a un exercice d'attention et de rigueur qui peut être aussi un exercice d'écoute. Le fait de lire le texte traduit à haute voix peut dans certains cas aider à déceler ces espèces de dérapages qui font que, au fond, une construction italienne finit par passer en français sans qu'on s'en aperçoive trop... parce qu'on l'a dans l'oreille.

Je me suis aperçu de cela un jour – c'est un exemple que j'ai souvent donné dans mon séminaire de traduction. Il se trouve que j'ai traduit en français un certain nombre des proses de Montale, *Farfalla di Dinard* - ce sont des textes que je trouve admirables - et dans une de ces proses il y avait l'adjectif 'peccaminoso'. Moi j'ai traduit le texte en toute bonne foi, 'peccamineux' et puis, je ne sais pas si c'est sur les épreuves d'imprimerie ou si c'est plus tard en voyant le livre imprimé, il y a eu un moment où je me suis dit « est-ce que ce mot existe ? » J'ai regardé dans tous les dictionnaires et je ne l'ai trouvé nulle part... j'avais inventé un mot, j'avais fait un néologisme. Je ne me souviens à quel traducteur on avait reproché de faire des néologismes... il avait répondu : « je les offre à la langue française... li regalo ». Je n'ai pas suffisamment d'orgueil pour dire une chose pareille. Simplement, c'est en toute bonne foi que j'avais utilisé cet adjectif, j'étais convaincu qu'il avait droit de cité. Eh bien non. C'est un mot que j'avais entendu souvent ou que j'avais lu souvent dans des textes italiens et je n'y ai pas vu malice. Le problème devient particulièrement aigu quand on vit longtemps dans un pays et qu'on ne s'aperçoit plus des différences, mais ça vaut dans les deux sens. Le problème ne se poserait sûrement pas dans les mêmes termes pour la traduction allemand-français ou anglais-français. L'espagnol je le connais trop peu pour pouvoir avoir une opinion sur cette question, mais les différences entre français et espagnol en linguistique sont suffisamment fortes, plus qu'en italien, pour qu'il n'y ait pas cette espèce de frontière très fragile à laquelle je faisais allusion et dont parlait Calvino.

Les traductions de Javion, justement, d'une certaine manière – Javion était quelqu'un qui connaissait l'italien d'une manière admirable – avaient tendance à être comme celles de Juliette Bertrand. Il avait un peu cette tendance à traduire en ré-écrivain et en visant à une certaine correction stylistique, à une certaine perfection formelle qui, dans certains cas, s'écartait un peu trop de l'original, à mon goût. Donc, j'ai corrigé aussi Javion. Mais dans son cas il n'y a sûrement pas de problèmes d'hésitation ou de compréhension fautive qu'il y a chez Thibaudeau.

**TRANSCRIPTIONS
DES
EMISSIONS RADIODIFFUSEES**

Entretiens de Jean Thibaudau avec Italo Calvino

[original en français]

Premier entretien : 6 décembre 1976

Calvino - Commençons alors à partir de l'œuf, ab ovo, comme disaient les latins. Il est difficile de dire quand on a commencé à écrire parce que derrière un commencement il y a toujours un avant commencement et si on recule encore dans le temps on trouve d'autres commencements antérieurs. L'œuf de l'écriture est toujours contenu dans un autre œuf et ainsi de suite. Mais tout cela fait partie d'une préhistoire privée et ce qui compte pourtant sont mes débuts officiels dans la littérature, c'est-à-dire le moment où j'ai commencé à être publié. Une des premières revues qui a publié un récit à moi, quand j'étais complètement inconnu c'était un hebdomadaire à ce temps-là dirigé par Elio Vittorini. Je commençais en 1946 à être collaborateur du quotidien communiste *L'Unità*. En '45 j'avais 22 ans ; mon premier roman je l'ai écrit en '46, quand j'avais 23 ans et il a été publié en 1947, j'avais 24 ans alors. De cette première production rien n'est connu en France. Parce que ce n'est qu'une dizaine d'années plus tard qu'on a commencé à traduire mes livres en français. Derrière ce que j'écrivais alors il y avait l'expérience toute fraîche de la vie des maquisards, de la Résistance des partisans des Alpes Maritimes, du côté italien, dans les arrières du front Allemand-Français. C'est la période qui va entre la libération de la France et la libération de l'Italie du Nord, disons de l'été '44 au mois d'avril 1945. C'étaient des récits d'action, un peu à la Hemingway avec du suspense, avec un esprit picaresque, un certain goût du macabre. Il y avait toujours un mort à la fin. Et c'est toujours un mort ennemi, un allemand ou un fasciste, jamais un des nôtres. Je n'aimais pas le martyrologe, j'allais, dirais-je, à l'envers de mon expérience directe qui avait été surtout l'expérience de la mort de mon côté, de la mort subie. J'avais vécu la mort de plusieurs de mes camarades, et ma propre mort aussi plusieurs fois, parce que je m'étais trouvé plusieurs fois dans l'incertitude de la mort proche. Mais quand j'écrivais c'était toujours d'une mort froide, sans pitié, que j'avais besoin de parler. D'une mort étrangère, d'une mort 'chose', comme s'il me fallait distancier la mort, l'objectiver, l'exorciser après l'avoir eue pour longtemps à côté. La peur de la mort était certainement mon problème à ce moment-là. Après avoir vécu pendant des mois en sa présence continue, j'avais besoin de la transformer en une image littéraire qui était celle cruelle, un peu sadique, presque gaie, de cette gaieté spéciale qui est le macabre. Je parlais des données de mon expérience et j'aboutissais tout de suite à une transfiguration, à une formalisation, par exemple, j'avais connu un garçon montagnard qui était un coureur formidable. Et il avait... en italien on dit '*avere mira*, avoir mire, en français mire c'est seulement la ligne du tir, mais en italien c'est aussi la qualité de quelqu'un qui fait toujours mouche. Je suis parti de ce personnage que j'avais connu et j'ai commencé une nouvelle en évoquant le personnage qui était presque un enfant, avec sa face ronde et rouge comme une pomme, sans expression. Je commence à le faire promener dans son paysage, avec un fusil, en tirant aux pommes de pain, aux champignons, aux poissons d'un petit lac, je représente le plaisir de la mire de cette matérialisation du regard qu'est le tir avec le fusil. Après je fais apparaître un Allemand, un soldat allemand égaré dans le bois, je crois que dans cette nouvelle je n'ai parlé ni des Allemands ni des partisans, je ne les ai pas nommés. Alors ce soldat sent des coups de fusil, il se sauve, il voit qu'il y a là cet enfant qui le poursuit, mais l'enfant ne tire pas sur l'homme, il tire aux oiseaux, au vol et il les tue tous. Le soldat se

cache derrière un rocher et dans le ciel volent des oiseaux de toutes espèces. Ce même les tue un à un, quand il passent au dessus du soldat accroupi derrière la pierre. À un certain moment, le soldat voit un corbeau, mais le jeune homme ne tire pas sur le corbeau, le corbeau tourne, tourne au-dessus du soldat qui ne peut pas comprendre pourquoi l'enfant ne tue pas le corbeau, son angoisse croît, devient insoutenable. Le soldat se lève debout, pointe sa main vers l'oiseau et crie « là il y a le corbeau ». À ce moment, le garçon tire et tue le soldat. La balle transperce l'aigle qui est cousue sur son uniforme à la hauteur du cœur. Cette nouvelle que j'ai écrite, je crois, en '46 s'appelle *Dernier vient le corbeau* et marque le résultat le plus accompli de cette fabulation froide, à partir d'une expérience chaude.

...*Chanson en italien* ...

Thibaud – Est-ce que vous écriviez déjà avant d'aller dans maquis ? Parce qu'il semble que toute votre expérience vienne de cette expérience-là de la Résistance, dans ce que vous racontez en général.

Calvino – Bien. Ce que j'écrivais avant ça n'a pas été publié. J'essayais déjà d'écrire, j'écrivais mes poèmes d'adolescence, comme tous. Mais j'avais déjà tenté d'écrire des sortes de petites histoires, disons des satires politiques, mais très pessimistes, très stylisées, un peu inspirées à ce que c'était une certaine façon de conter de l'époque. Je pense à Vittorini, c'étaient des choses un peu symbolistes, comme tout ce qu'on écrivait pendant le fascisme.

Thibaud – C'est-à-dire que vers la fin de votre adolescence vous aviez connaissance d'écrivains comme Vittorini...

Calvino – Oui. *Conversation en Sicile* de Vittorini a été publié, re-publié - après que les premières publications ont été saisies par la censure - je crois en '42. Oui. Et c'était une sorte de manifeste d'une nouvelle littérature. Et il y avait aussi Pavese qui avait publié en '42 - '44 une nouvelle très réaliste qui marquait le début d'une littérature assez proche aux américains, à un certain style dur des américains. Mais, jusqu'à ce moment, mes lectures préférées étaient les poètes. Je lisais beaucoup Ungaretti, je lisais beaucoup Montale. Montale est né sur la côte ligurienne lui aussi et toute sa première production parle d'un paysage qui était mon paysage. Alors j'avais ce lien aussi géographique et il y avait aussi des contenus ; il y avait un discours moral qui passait à travers les poètes d'une façon très indirecte. Mais l'expérience de l'Occupation, les mois passés cachés chez des paysans, après avec les partisans, toutes les aventures d'une période bouleversante comme celle-là m'avaient donné une matière aventureuse, picaresque à conter et aussi le souci d'avoir été le témoin de quelque chose qui n'était pas une expérience commune à toutes les gens. Surtout j'avais été dans le maquis qui était formé par des ouvriers, des gens du peuple. Il y avait peu d'étudiants, il y avait peu de gens cultivés qui avaient fait la Résistance sur la montagne. Et alors je me sentais, disons, autorisé à être le témoin de cette expérience. Cette production aujourd'hui on la classifie comme 'néo-réaliste', mais je dois dire que pour moi c'était le résultat d'une stylisation, d'une formalisation presque géométrique de la narration qui devenait assez vite un maniérisme. Parce que déjà à cette époque-là j'aimais développer mon travail dans le sens des séries, d'une suite sérielle, en répétant la même opération avec quelques éléments changés. Je vous racontais l'histoire du garçon qui fait toujours mouche et c'était une nouvelle que tout le monde avait aimé quand elle avait été publiée... et alors j'ai essayé d'écrire l'histoire de quelqu'un qui n'a pas 'mira', qui ne sait pas tirer du tout. Je prenais un vieux paysan que je connaissais très bien et j'en faisais le tireur le plus moche de son village, un village de la montagne où les Allemands arrivent pour une rafle de bétail -

alors les paysans cachent dans le bois les vaches, les brebis, et aussi les lapins, les poules. C'est une scène à laquelle j'avais assisté et que je connaissais très bien, mais ici je représentais cette forêt où les Allemands s'égarèrent pour suivre les animaux et le récit devenait de plus en plus maniériste, presque un dessin animé. Et ce tireur moche voulait tuer un Allemand, mais il y avait toujours un veau ou une dinde dans la ligne de mire et il ne voulait pas risquer de tuer son bétail. À la fin, si je me souviens bien, il finissait pour assommer l'Allemand après avoir déplumé et dépiecé [sic] une poule que l'Allemand tenait dans ses mains. C'est-à-dire, ma production de nouvelles de guerre, après avoir atteint un maximum d'objectivité dans la transfiguration poétique, était en train de devenir une manière ; mes inventions devenaient froides et mécaniques.

...*Chanson en italien* ...

Calvino – J'ai publié mon premier recueil de récits en '49, après avoir publié mon premier roman.

Thibaudreau – Alors, justement, ce premier roman, *Le sentier des nids d'araignée*, qui reprend – mais dans toute l'épaisseur d'un volume romanesque – cette même expérience de la guerre, de partisan dans les montagnes paraît aujourd'hui et il devait paraître à l'époque en rupture, d'une certaine façon, en rupture de ton avec tout ce qu'on pourrait appeler la littérature de la Résistance, la littérature des Partisans, parce que là, l'aspect que vous dites picaresque des choses est poussé à une espèce de maximum ...

Calvino – Oui. À ce moment-là on sortait beaucoup de bouquins de Résistance, mais c'étaient presque toujours des mémoires, des témoignages de ce qu'on avait fait. Des témoignages surtout de commandants qui faisaient la chronique d'une formation de francs-tireurs et moi j'avais... mon expérience était une expérience modeste, d'un simple maquisard et j'avais fait un choix : de n'employer jamais le moi, de ne jamais représenter ma personne, mes mémoires, mes sentiments, mon commentaire. Je dois faire un petit pas en arrière et dire que oui, mes toutes premières tentatives, tout de suite après la libération, avaient été d'écrire des récits en première personne, des mémoires d'expériences vécues avec plus ou moins de transfiguration littéraire, mais c'étaient toujours des moments d'angoisse, des moments de détresse que je choisissais de représenter. Évidemment parce que j'éprouvais la nécessité de donner une forme psychologique définie, définie à posteriori, à des morceaux traumatisants de mon vécu qui restaient comme des trous obscurs, informes dans ma mémoire. C'est-à-dire que je tombais tout naturellement dans le pathétique ou dans une émotion célébrative [sic], une évocation émue, même si mon but littéraire conscient c'était d'échapper au pathétisme, pour ce que je pouvais avoir de conscience littéraire à cet âge-là. Par exemple en écrivant le récit de Como... En étant dans le maquis, j'avais reçu la nouvelle que ma mère avait été prise en otage par les SS. Naturellement, je savais que la seule façon de raconter cela était d'éviter tout pathétisme, faire un reportage neutre, d'effet. Et je faisais cela, mais c'était une négation du pathétisme avec une finalité pathétique. Et ça revenait au même. Donc, j'ai compris assez vite que je devais éviter l'autobiographisme, et j'arrivais à ça par ma propre insatisfaction sur ce que j'écrivais et par le jugement tour à tour positif ou négatif que je recevais par les gens d'expérience littéraire qui avaient la grande patience de lire les manuscrits de ce jeune débutant que j'étais, notamment Cesare Pavese et Elio Vittorini qui me disaient « ça oui », « ça non ».

...*Chanson en italien* ...

Deuxième entretien : 7 décembre 1976

Thibaudau – Nous n'avons pas eu le temps dans le premier entretien d'arriver à votre premier roman, ce *Sentier des nids d'araignée* qui n'est pas traduit en français et où l'expérience d'écriture paraît tout à fait nouvelle, relativement aux textes brefs qui avaient précédé puisque cette fois l'aspect picaresque de votre fable atteint une dimension proprement fabuleuse...

Calvino – Le *Sentier des nids d'araignée* c'est l'histoire d'un enfant, d'un gamin qui est une sorte de rat de gouttière, qui sort des bas-fonds d'une ville de mer et qui, comme par hasard, finit dans une bande de maquisards. Tandis que les personnages de mes premiers récits n'étaient pas de vrais personnages, mais de petits bonshommes très schématiques, ce gamin était le portrait d'un enfant qui était une sorte de mascotte de la bande de partisans de laquelle j'avais fait part - je le connaissais très bien, il avait une personnalité très forte - il avait une vitalité aussi comme personnage écrit. Au delà, dirais-je, de ma propre volonté, parce que comme personnage écrit il était une façon de parler, un rythme, un regard malin, une grimace ricanante. C'est-à-dire qu'il portait en lui le récit même, le récit picaresque dans le vrai sens du terme et je n'avais qu'à mettre sur le papier ce personnage comme opérateur du récit, sa voix, sa réduction du monde - réduction enfantine et en même temps exaspérée - et tout ce qui était contenu dans son regard, dans le choix de décrire tout comme à travers le philtre de son regard, de ce 'randage' ... tout ça faisait que le récit vienne de soi.

Thibaudau – Alors il s'agit donc d'un jeune garçon qui est une espèce d'idiot, dirait-on - comme on dit 'idiot du village' -, plus ou moins abandonné et dont la sœur aînée est une prostituée qui reçoit des soldats allemands. Ce petit garçon un peu bizarre vole le gros revolver d'un Allemand, dans la chambre où cet Allemand est avec sa sœur, et ce gros revolver qui va être son trésor, en somme, va le conduire d'une certaine façon à se retrouver avec les maquisards. Mais alors il me semble qu'il y a, si vous voulez, une - si j'ose dire - une espèce de niveau de lecture freudienne de la chose et que ce gros revolver est l'histoire des nids d'araignée, j'aimerais que vous me parliez aussi des nids d'araignée...

Calvino – Le nid d'araignée est un lieu secret que seul cet enfant connaît et ça ne vient pas de la Résistance, ça vient de ma propre enfance. Je connaissais vraiment un lieu où les araignées faisaient le nid. Il y a une espèce d'araignée de campagne qui construit un nid souterrain et la description de ce nid, la location de ce lieu secret de l'enfant, dans lequel il cache son pistolet, tout ça fait partie de cette atmosphère fabuleuse à côté d'un réalisme d'actualité qui sont les ingrédients du roman. Tout ça se prête, je reconnais que ça se prête à une lecture psychanalytique mais ce n'est pas à moi de la faire. Ce personnage, tellement loin de moi, un enfant du peuple, du sous-prolétariat, disons du milieu, qui n'était pas idiot comme vous disiez, parce qu'il est très malin. C'est un enfant qui doit surmonter sa condition d'enfant face aux adultes, c'est tout simplement un enfant très mûr parce qu'il est frère d'une prostituée, parce qu'il est toujours au bar entre les gens qui boivent et il vit dans un monde de violence. Mais il a cette infériorité d'être un enfant. Alors ce personnage est devenu comme un symbole de ma condition, parce que moi aussi j'étais à un état d'infériorité envers le monde populaire, violent aussi, qui était celui des maquisards. Ma distance était faite par ma condition bourgeoise ; j'étais un garçon d'une

famille bourgeoise qui avait vécu jusqu'à alors une vie très commode et qui n'était pas préparé à la dureté de la vie de la guérilla. Et alors il y avait une sorte de parallélisme entre le rapport de ce gamin avec les adultes et de moi face aux partisans. C'est pour ça que j'ai pu m'identifier dans un personnage si loin de moi.

...*Chanson en italien* ...

Ce que le livre a donné a été une évocation de la Résistance très loin de toute célébration. Une évocation qui n'était pas héroïque, parce que la bande de partisans que mon petit héros rencontrait était un ensemble de personnages grotesques. C'était le sous-prolétariat, mais là il y avait aussi mon intention historique, idéologique. Je voulais signifier la force de rachat humain, social de cette lutte de peuple et pour ça je devais la représenter dans une humanité le plus éloignée de toute possible exemplarité. Et ça ne se passait pas sans drames dans ma conscience parce que j'étais à ce moment très engagé dans la vie politique, dans l'effort de faire continuer l'élan de la Résistance dans la vie démocratique italienne. Et c'est un moment dans lequel une réaction contre les résistants commençait déjà à se développer. En donnant un tableau des hommes du maquis si peu idéalisé, j'étais conscient de faire une opération de provocation. C'était une provocation en deux directions. Envers l'opinion réactionnaire qu'en ce moment-là recommençait à prendre force et à commenter l'atmosphère de l'après-guerre, la recrudescence de la criminalité, en disant « eh bien, voyez les partisans, on l'a toujours dit, il n'étaient que des bandits. » Et ma réponse, ma provocation, était de dire eh bien oui, voilà un roman où les partisans ne sont pas meilleurs de ce que vous dites, mais ils sont les instruments et le matériel humain, disons la matière première d'un mouvement historique extraordinaire et de toute façon ils sont cent fois meilleurs que vous. Ça c'était une direction. L'autre direction c'était une provocation à l'intérieur de mon côté : je vous ai dit qu'à l'époque je participais beaucoup à la vie politique et comme j'avais participé à la Résistance en simple maquisard, j'étais intéressé à une définition vraie de ce que la Résistance avait été dans la conscience des hommes, dans la conscience des masses. Et c'était une polémique politique et déjà aussi littéraire. À cette époque-là ('45, '46, '47), il n'y avait pas encore en Italie une politique culturelle communiste définie, ni une esthétique littéraire marquée, ça devait commencer plus tard, vers 1948. Avant c'était encore une explosion assez spontanée et chaotique. Mais, quand même, il y avait un certain climat qui commençait à se faire sentir et qui était celui du réalisme socialiste soviétique. On commençait déjà à parler de la nécessité de représenter le héros socialiste. Et moi, j'étais contre. J'étais contre littérairement et aussi, disons, idéologiquement, d'une idéologie à moi très dure, très sectaire et qui était violemment opposée à cette image. Je disais : « jusqu'au moment où il y aura un seul homme qui n'est pas un héros socialiste, notre devoir est de nous occuper de cet homme-là, et seulement de lui. » Alors, mon livre, *Le Sentier des nids d'araignée*, voulait être aussi ça : une discussion historique et sociale et éthique sur la Résistance. Mais je m'étais interdit l'emploi de tout commentaire dans la narration. Alors j'ai fait recours à un compromis. Le roman se déroule comme un récit objectif dans toutes ses parties, mais vers la moitié j'ai inséré un chapitre où le commandant de la brigade et le commissaire politique sont en visite d'inspection à cette bande qui est la pire de la brigade – et qu'on parle déjà de la dissoudre – et ils discutent entre eux sur ce qui rend différents ceux qui combattent pour la libération et ceux qui combattent contre - même si parfois la matière humaine peut être la même du côté des fascistes et du côté des partisans et les individus peuvent aussi changer leurs rôles, comme dans le moment le plus difficile de la lutte partisane quand il y avait des maquisards qui passaient du côté des fascistes. Il y avait d'ailleurs beaucoup de fascistes qui passaient du côté des maquisards. Et le livre était le

résultat d'un sovrapposition [sic] de plusieurs choses, une spontanéité des récits, des intentions idéologiques, parce que sur cette expérience toute récente il se superposait déjà des différentes couches idéologiques. J'étais passé pendant un temps très rapide dans mon apprentissage politique d'une phase d'extrémisme exaspéré, lié à la dureté des expériences pendant la guerre, au climat de responsabilité politique qui était dans la ligne nationale du parti communiste italien, après la libération. Et dans le roman il y avait tout ça aussi. Il y avait toutes ces couches. Eh bien, je dois dire que mon effort pour échapper de toute image édulcorée, célébrative [sic], a été accepté et compris par mon public et que *Le Sentier des nids d'araignée* a eu une grande fortune dans le sens que je voulais et que c'est un livre qu'on continue à lire. Et pour beaucoup de gens et de jeunes je suis surtout ou seulement l'auteur du *Sentier des nids d'araignée* qui, d'ailleurs, reste un livre de jeunesse, un livre que j'ai écrit à 23 ans dans le temps de vingt jours.

...*Chanson en italien* ...

Thibaudeau – Vous avez été content de l'accueil du public pour ce premier romans ? Et quel a été l'accueil, disons, des intellectuels communistes, dont vous faisiez partie, et des écrivains ?

Calvino – Bien. De la critique politique quelqu'un a dit : « pourquoi tu as choisi ces partisans-là ? Tu n'a pas connu de partisans meilleurs ? ». Mais je crois que mon opération a été comprise. Je crois que aussi la revue dirigée par Togliatti, *Rinascita*, a publié une critique tout à fait positive du livre. Quant aux écrivains, le livre a eu comme parrain Cesare Pavese qui a écrit un article qui présentait le livre avec chaleur et qui a commencé à parler de moi comme écrivain fabuleux. Et il disait que la guerre était vue par moi comme une fable des bois. Et cette 'étiquette' d'écrivain fabuleux je la porte sur moi du début. Cette première définition que Pavese avait donné a influencé la critique italienne de ce premier livre et de plus en plus pour les livres qui ont suivi ce premier. Moi aussi j'ai commencé à savoir, à me définir par rapport à cette image qu'on avait de moi. À l'époque, pour moi la fable était et devait être comme incluse dans un cadre réaliste qui était alors le cadre de tout roman italien. C'était une couleur spéciale de mon prétendu réalisme.

Thibaudeau – Il y a une chose de ce roman, lorsque vous en parlez, notamment lorsque vous faites la postface à la réédition, vous en parlez comme du premier livre qui serait aussi quelque chose comme le seul livre que vous auriez profondément écrit. Et dans cette même postface vous allez jusqu'à dire – mais c'est peut-être une plaisanterie – que ce premier livre vous l'auriez raté, comparé aux œuvres de Fenoglio sur la même époque et sur une expérience semblable à la vôtre.

Calvino – Bien. Dans cette postface je disais qu'on ne devrait pas écrire le premier livre parce qu'en l'écrivant on détruit un patrimoine de mémoire qui pourrait être la matrice de tous les livres à venir ; ou bien qu'on ne devrait écrire que le premier livre, l'écrire et le réécrire. Et je parlais de ce qu'on a perdu des mémoires d'une époque, et je faisais la comparaison avec Beppe Fenoglio. Beppe Fenoglio, qui a commencé à publier après moi, est un homme qui a toujours vécu dans la mémoire de ces périodes-là, dans la mémoire de vingt mois de Résistance. Et qui n'a jamais quitté sa petite ville, son milieu, son langage. Et qui a écrit et réécrit ses mémoires de partisan et des histoires de sa famille liées au même paysage, au même milieu social. Il était un homme d'une expérience limitée mais qui trouvait en ça sa force, qui était une force de langage. Là il y a une histoire très étrange, quand, une fois, je l'ai vu et il m'a dit : « Calvino, si je te

dis[ais] comme j'écris tu ne me croirais pas : j'écris d'abord en anglais et après je traduis en italien. Et j'ai dit « Ah, tu rigoles ... ». C'était vrai. Quand il est mort – il est mort prématurément à 40 ans d'un cancer – il avait un grand roman, toujours sur la Résistance, qui était écrit dans une langue mentale. Il était 'anglomane', il était provincial anglomane, comme il en existe en Italie et partout. Et il était un admirateur surtout du Colonel Lawrence d'Arabie. Il avait ce culte de la vie militaire. Et il lisait beaucoup de livres comme Melville et aussi des poètes. Il traduisait des poètes comme John Hopkins. Bien. Il écrivait un langage en employant des mots anglais - ce n'est pas vrai qu'il écrivait en anglais - mais parfois il employait des mots anglais et des mots anglais inventés aussi, des mots du dialecte mélangés dans son italien. Et ça devait être le premier brouillon de son écriture. Qui a une grande valeur et qui maintenant est publiée et très étudiée par les philologues, par les linguistes. Mais lui, c'est un homme qui n'a fait que se plonger dans une expérience. Il faut dire qu'il n'était pas politisé ; il avait fait la Résistance dans les formations monarchistes. Il était un officier de l'armée royale qui était fidèle au serment et, quand le roi est passé du côté des alliés, il a fait le maquisard comme monarchiste. Et pour ça il avait une lecture idéologique de la Résistance et de l'histoire. Ça lui simplifiait beaucoup les choses du point de vue intellectuel, mais il lui donnait la possibilité d'entrer dans les choses, dans une réalité, dans le langage d'une façon qui n'était pas intellectuelle, mais, disons, existentielle et littéraire. Et pour moi, très vite, me conseillaient les écrivains aînés mais ils me disaient d'écrire autre chose que de ça. Alors, j'ai assez vite éloigné cette expérience. Vittorini me disait, je me souviens que Vittorini me disait : « mais assez de parler de Résistance, maintenant il faut écrire le Robinson Crusoé. Nous avons tout à reconstruire, il faut partir de zéro. Tu dois écrire le Robinson Crusoé. Tu es fait pour écrire le Robinson Crusoé. » C'était un beau programme, mais je n'ai pas réussi à écrire le Robinson Crusoé.

Thibaudeau – Ce n'est pas un peu le *Baron perché* Robinson Crusoé ?

Calvino – Oui. Peut-être. Mais pas dans le sens de reconstruction d'une société, d'une civilisation, du degré zéro comme Vittorini l'entendait à ce moment-là. C'était le moment où il écrivait des femmes de Messine qui étaient ça, une sorte d'utopie.

...*Chanson en italien* ...

Troisième entretien : 8 décembre 1976

Calvino – Après mon premier roman, j’ai essayé d’en écrire d’autres. J’ai passé plusieurs années - disons jusqu’à cinquante ans - à rédiger des manuscrits qui ne persuadaient personne et qui sont restés dans mon tiroir. Je vous ai dit qu’à l’époque j’étais très engagé politiquement ; j’étais présent dans le débat culturel du Parti Communiste italien et aussi dans le débat littéraire pour une renaissance du roman en Italie, où la tradition romanesque n’a pas été très forte, même au siècle dernier. Et mon souci était de réussir un roman qui fût l’expression de mon idéal de roman et en même temps un roman qui pouvait avoir sa place entre les œuvres acceptées et honorées par le Parti Communiste. Bien sûr en ayant quelque chose de nouveau et d’utile à dire. Évidemment il y avait quelque chose de faux dans cette ambition où en moi par rapport à cette ambition. C’est un fait que j’ai perdu des années à me forcer d’écrire des romans dans un sens réalistes que, heureusement, je n’ai pas insisté à vouloir publier. Et j’ai toujours été très douteux sur ce que j’écris – et en vieillissant mes doutes n’ont fait qu’augmenter. Enfin, j’étais en train de me résigner à n’être que l’auteur d’un seul roman et de quelques nouvelles quand pour remonter ma déception j’ai pris à écrire comme pour jouer, à composer un récit pour le pur plaisir d’écrire, comme Stevenson. Stevenson a toujours été pour moi l’idée du narrateur qui n’est autre chose que le plaisir de raconter, de se mouvoir dans un espace de fiction pure. Stevenson était déjà présent dans mon premier roman, mais c’était Stevenson plus autre chose. Et bien maintenant j’écrivais sans souci d’une autre finalité. Je voulais seulement organiser des fantasmes de mon imagination et ça est devenu *Le Vicomte pourfendu*. J’ai parlé d’organiser mon imagination parce que c’est toujours une imagination organisée. Je crois que je n’ai jamais connu l’abandon automatique de l’écriture, ou le flux inconscient des images. Les images viennent d’abord, ça oui, mais elles viennent toujours chacune avec un champ de significations possibles, ou au moins de fonctions possibles, qui demandent d’être organisées au niveau du récit/discours selon les lois d’une structure narrative et selon le sens d’un discours toujours implicite, toujours à ré-interpréter. Les lecteurs français ont commencé à me lire avec *Le Vicomte pourfendu*, *Le Baron perché*, *Le Chevalier inexistant* et l’image qu’ils ont eu de mon travail a été plus élitaire et cohérente. Le rapport avec mes lecteurs en Italie a été plus mouvementé : j’ai soumis mes lecteurs à des sursauts assez brusques. Dans la fortune d’abord critique de cette production fabuleuse – d’abord critique et puis de plus en plus de public – a certainement compté l’effet de surprise. Surprise pour tous à commencer par moi même de voir paraître en ‘52, crois, quand le roman italien était, ou se voulait, tout réaliste, un récit comme *Le vicomte pourfendu* signé par un nom qui jusqu’alors était considéré celui d’un réaliste irréductible. Je croyais moi-même d’être réaliste, j’étais sûr que le *Vicomte Pourfendu* n’était qu’un divertissement, une vacance. Pendant plusieurs années j’ai été porté à alterner la publication d’une œuvre fabuleuse à une œuvre liée à l’expérience vécue. Il y a la définition que Elio Vittorini donna de mon œuvre - je crois en 52-53 - il distinguait en moi un réalisme à charge fabuleuse et un fabuleux à charge réaliste. Cette définition dialectique a été un point de repère presque obligatoire pour la critique italienne, jusqu’au moment où on a perdu tout espoir de distinguer les deux pôles. Je peux dire d’avoir tellement embrouillé les cartes que moi-même je ne pouvais plus dire : « où est-ce que je suis ? ».

...Chanson en italien ...

Thibaud – En même temps, dans ces mêmes années, vous faites tout un travail culturel qui n'est pas connu en France non plus. Je pense par exemple à l'édition que vous faites des fables italiennes.

Calvino – Oui. Mon travail sur les contes de la tradition populaire a eu une place considérable dans mes réflexions sur l'art d'écrire. J'ai toujours porté un grand intérêt sur ce que André Joelle appelait « les formes simples de la narration », notamment de la narration orale, mais j'étais poussé à m'intéresser à fond aux contes de fées bien avant que ça devienne un thème central des études de poétique avec le structuralisme. J'ai entrepris mon travail sur les *Fiabe italiane*, les fables italiennes dans les années 50, pour une commande éditoriale. La maison d'édition chez laquelle je travaillais avait l'habitude de publier chaque année, pour les fêtes, un classique des contes de fée : les frères Grimm, le recueil de contes de fées russes d'Afanazief, celui norvégien de Asvursen, les contes de Perrault et de Mme d'Aulnoy. Mais pas comme livre pour enfant ; dans des traductions complètes, éditions soignées par des spécialistes. Et il nous manquait une récolte italienne qui soit très représentative de notre folklore narratif. Les spécialistes de tradition populaire nous disaient qu'il y avait de très beaux recueils publiés par les folkloristes du siècle dernier, par exemple par Giuseppe Pitrè en Sicile, par Gerardone Rucci en Toscane, et ainsi pour presque toutes les régions d'Italie avec des textes en dialecte écrits sous dictée des vieilles grand-mères paysannes et publiés avec des notes linguistiques et des références à des contes ressemblants dans d'autres pays. Bref, des éditions scientifiques qui étaient consultées par les rares spécialistes de ce genre d'études. Aucun de ce recueils ne se prêtait pour une édition telle que nous la voulions et alors Giulio Einaudi me proposa la tâche de tirer de tout ce matériau éparse un recueil général des contes de fées de la tradition populaire italienne. J'ai travaillé pendant quelques années. J'ai lu des milliers et des milliers de contes de fées. Les contes de fées se ressemblent toujours : ce sont des variations sur des thèmes toujours pareils, mais dans le même temps on y trouve souvent une variante qui a un caractère, un détail inattendu, un référence à des usages locales, un parfum spécial du terroir. En lisant, j'ai cherché à classifier cette énorme masse de matériel et de choisir les variantes qui avaient quelque spécificité italienne et régionale, une beauté ou une curiosité spéciale de récit. Mon choix s'orienta sur deux principes : représenter toutes les régions d'Italie avec des textes qui donnent une idée d'une façon particulière d'imaginer et de raconter propre de la région et représenter tous les types de contes qui faisaient partie de la tradition populaire italienne. Une fois ce choix fait, j'en faisais une rédaction qui était la plus fidèle aux documents que je possédais, si c'étaient des textes en dialecte, je les traduisais en italien, un italien le plus proche possible de l'original dialectal. J'ai dû faire aussi quelques études dialectologiques parce que la variété des dialectes du nord et du sud est énorme et, tant au nord quant au sud, il y a des dialectes très difficiles à comprendre. Parfois les textes que j'avais étaient seulement une transcription en italien et alors je devais libérer la langue du vernis littéraire que le transcripteur lui avait donné, le goût de l'époque qui s'était déposé sur le texte, pour reconstituer une fraîcheur populaire. Parfois j'avais seulement un résumé en italien et alors c'était l'occasion de me prendre quelques libertés, d'enrichir un peu le texte, toujours sur la base de mon expérience de textes similaires. Dans tout ça je ne perdais jamais de vue les raisons littéraires qui m'avaient attiré vers le conte de fées, c'est à dire le dessin linéaire du récit, une fonctionnalité et une essentialité, une énergie, et le langage lui aussi tout efficacité et économie. C'est-à-dire, je proposais les 'fiabe', les contes de fées comme un modèle stylistique de récit. Ainsi, pour les fêtes de fin d'année de 1956, j'ai publié ce gros volume des *Fiabe italiane* avec deux cents contes de la tradition populaire. Avec

une introduction dans laquelle j'ai cherché à définir la valeur esthétique et historique de cet univers de l'imagination paysanne que j'avais exploré et, au fond du volume, des notes que personne n'a d'ailleurs jamais lues. Une note pour chacune des deux cents fables, où je donnais mes sources, j'expliquais les raisons de mon choix, la nature de mon intervention et je donnais les références de tous les textes similaires de ce type de conte, que j'avais rencontrés dans mes recherches. *Les Fiabe italiane* est une œuvre à moitié de recherche érudite et à moitié de création. On a du mal à la considérer comme une œuvre scientifique parce que la création, l'exercice de style, la main de l'écrivain jouent un rôle assez prépondérant, mais, à ce moment, mon livre est couramment employé comme un répertoire par tous ceux qui font des études sur les contes populaires. Et comme livre à lire, on peut oublier l'appareil savant et l'employer pour lire des contes aux enfants. Dans ce sens il a eu une énorme fortune en Italie au long des derniers vingt ans. Il a été republié d'innombrables fois en édition reliée, en livre de poche, ou morcelé en albums illustrés pour les enfants. Ainsi, je peux dire que pour une très large partie du public italien, pour ce livre aussi, je suis surtout l'auteur des *Fiabe italiane*, ou je ne suis que l'auteur des *Fiabe italiane*.

...*Chanson en italien* ...

Je suis attiré dans les contes de fées par ce que j'appelle l'économie littéraire, c'est-à-dire un récit où tout est fonctionnel, où la linéarité du dessin fait partie du message de l'œuvre et j'étais intéressé aux contes de fées comme modèles de toute narration. Il y a un rapport très étroit entre le roman chevaleresque, entre les chansons de geste et les contes de fées, et maintenant qu'il y a un grand intérêt critique pour tout ce qui est littérature populaire, on voit que c'est un domaine qui est le domaine de la mythologie populaire. Mon intérêt pour le roman populaire, pour la littérature orale était lié aussi à mon intérêt pour le mythe, pour la production mythique à tous les niveaux et en tous les temps. Au moment où j'ai fait mon travail sur les contes italiens, c'est-à-dire en 55-56, il n'existait pas un intérêt culturel du genre qu'on porte aujourd'hui à ce problème ; il n'existait pas dans la culture italienne, mais même pas encore dans la culture française où il y avait déjà tous les précédents de cet intérêt, mais il n'avait pas le relief qu'il a pris une dizaine d'années après. À ce temps, c'était l'œuvre d'un savant américain, Stith Thompson¹, que constituait mon background théorique, c'étaient les classifications de l'école finnoise, les catalogues de Arn et Thompson avec tous les catalogues des types et des motifs. Alors, il y avait des types d'études géographiques sur la diffusion de chaque type de conte de fée - ça s'appelle l'école géographique historique, ou école finnoise, et il y avait des interprétations anthropologiques, ethnologiques. Et moi je connaissais Vladimir Propp pour son livre sur les racines historiques des contes de fées, qui avait été publié en Italie, dans la collection d'études ethnologiques dirigée par Cesare Pavese et Ernesto De Martino, et le grand folkloriste russe qu'à l'époque personne ne connaissait, qui avait publié ce deuxième livre – très critiqué par les autorités de son pays – sur les origines préhistoriques des contes. Chaque conte de fée était un document sur les rites d'initiation de jeunes hommes et jeunes femmes dans les tribus des chasseurs de l'âge Paléolithique. C'était une vision fascinante qui ouvrait, au delà de ces modestes historiettes enfantines, une antiquité vertigineuse, à l'origine même du genre humain et expliquait ainsi la similarité des récits dans les traditions de tous les peuples. Or, quand je faisais mon exploration des contes italiens, je me trouvais continuellement face à des problèmes de classification et, pour fichier tous mes matériaux, je faisais recours à une schématisation et classification et numération établis

¹ Ici Calvino fait référence à l'ouvrage de Stith Thompson intitulé *The folktale* et publié à New York par Holt, Rinehart and Winston, en 1946.

à mon propre usage. C'est-à-dire, que j'effleurais, dans mon bricolage, les méthodes morphologiques de Propp.

Thibaudeau – Vous disiez que, avant d'arriver au *Vicomte pourfendu*, etc., vous aviez, pendant plusieurs années essayé de faire du réalisme sans y parvenir parce que vous aviez la volonté d'accomplir une sorte de travail civique, culturel. Il me semble que lorsque vous faites cette collection des fables italiennes vous accomplissez un travail culturel, populaire, dans un sens qui pourrait aussi bien être celui de Gramsci.

Calvino – Oui. Certainement. Toutes les suggestions de Gramsci sur une littérature populaire italienne, sur la faute d'une littérature populaire en Italie étaient très lues, très commentées à cette époque-là. Et c'est l'horizon dans lequel je me mouvais. Oui, je crois avoir fait un travail important du point de vue linguistique avec les fables. C'est un texte d'un italien très lié au parlé, aux humeurs du dialecte et, dans le même temps très simple, très linéaire, très moderne. Le problème d'un italien parlé, de l'italien aussi lié aux humeurs du dialecte, à toujours été un problème de la littérature italienne de l'après-guerre aussi. Il y avait Pavese qui écrivait en un italien très lié au Piémontais ; Il y avait Gadda qui suivait une autre ligne qui était celle d'une exploitation baroque du dialecte, c'est un écrivain poly-linguistique qui emploie de différents niveaux de langage en même temps.

...Chanson en italien ...

Quatrième entretien : 9 décembre 1976

Calvino – dans mon travail il y a un intérêt pour la fabrication de mythes, pour la fabrication de narrations et je me suis interrogé sur la Cosmogonie comme récit mythique, comme discours à travers les images, comme c'était pour l'homme primitif. Des questions sur les origines du monde, du jour et de la nuit, du soleil, de la lune, des étoiles ont été les premières questions que l'homme a dû se poser pour établir sa place au milieu des choses. Mais il disposait d'un nombre limité de mots et de concept, qui étaient les bêtes de la forêt et les plantes qu'il mangeait ou qui l'empoisonnaient, les opérations de la chasse et de la cueillette. C'est comme ça que l'Univers des origines est un théâtre d'histoires parfois drôles. Les premières scènes de cause et effet sont des jeux, des contrastes comiques, tandis que maintenant les instruments mentaux que nous employons pour comprendre le monde sont tout à fait différents. La science moderne est fondée sur un discours abstrait, sur un discours de logique, sur les corrections que le raisonnement logique apporte à l'observation et que l'observation apporte au raisonnement logique et tout ça tend à expulser les images du discours. Moi j'ai cherché, avec *Cosmicomics*, à réinventer des sorts, des mythes cosmogoniques en partant de la science moderne, en partant d'un marge d'observation que je lisais dans les livres de sciences modernes et j'ai laissé que des images, spontanément, jaillissent de mon esprit et qu'elles deviennent récit. J'ai commencé avec *La lune*, comme hommage aux poètes de la lune dans la littérature italienne, de Dante à l'Arioste et même à Galileo, qui était un grand savant mais aussi un écrivain d'une grande poésie, jusqu'à Leopardi. La lune, qui était une fois une image d'éloignement, d'étrangeté, a maintenant changé de signe, elle est devenue voisine, de la même substance que la terre. Et pour ça j'ai commencé à écrire des récits sur la lune et de ça je suis passé à écrire des récits sur les étoiles, sur l'histoire de la terre et aussi sur l'évolution. À un certain moment, j'ai essayé de porter cet esprit plus dans le langage que dans l'imagination et tout ça je l'ai fait à travers un personnage qui était seulement une voix, un personnage-témoin, qui s'appelle avec un nom qui est imprononçable parce qu'il est fait seulement de consonnes...

Thibaudeau – On peut toujours l'appeler 'Quefk'

Calvino – on peut l'appeler 'Quefk', oui... qui était toujours là. Il était un regard humain quand l'homme n'était pas là, quand les animaux n'étaient pas là, quand la terre n'était pas là. Et à travers cette voix, qui est devenue presque la voix de la matière même, j'ai fait diverses expériences de récits de ce genre. À un certain moment, j'ai eu besoin de rendre cette voix – qui était peut-être trop humaine – de la rendre plus froide, plus géométrique, et alors j'ai écrit les derniers récits de *Temps Zéro*, qui sont un passage, ou un retour à un langage plus froid.

Musique

Thibaudeau Dans ces *Cosmicomics* il y a d'une part toutes les références culturelles, par exemple à la poésie italienne ; il y a aussi une sorte de référence au quotidien italien - je pense que par exemple on trouve du fromage blanc, comme on en trouve dans certaines boutiques italiennes ; il y a aussi des références, de temps à autre, au monde moderne, cette fois-ci au monde international, à l'aéroport nord-américain n'importe

quoi ; et enfin il y a cette allégorie de l'écriture qu'on retrouve très souvent chez vous, par exemple *Temps zéro* se termine au Château d'If... Comment ?

Calvino – C'est une nouvelle que j'ai écrit sur Monte-Cristo. Il y le Château d'If et Edmond Dantès, qui est prisonnier là, et l'abbé Faria. Ils étudient le plan de leur évasion et ils se demandent quelle des variantes possibles de fuite sera la bonne. L'abbé Faria creuse le tunnel pour sortir de la forteresse, mais il se trompe continuellement et finit par se retrouver dans des cellules toujours plus profondes. Sur la base des erreurs de Faria, Dantès cherche à dessiner une carte de la forteresse. Faria, avec ses tentatives, tend à réaliser la fuite parfaite ; Dantès tend à imaginer la prison parfaite, celle de laquelle on ne peut pas s'enfuir. Le dernier paragraphe du livre, dans votre traduction, Jean Thibaudé, dit :

Si par la pensée je réussis à construire une forteresse d'où il est impossible de fuir, cette forteresse pensée sera ou bien semblable à la véritable – et dans ce cas il est sûr que je ne m'enfuirai jamais d'ici ; mais du moins aurai-je trouvé la tranquillité de qui se trouve où il est parce qu'il ne peut être ailleurs –, ou bien ce sera une forteresse d'où la fuite sera plus impossible encore que d'ici – et alors ce sera le signe qu'ici une chance de fuir existe : il suffira de déterminer le point où la forteresse pensée ne coïncide pas avec la véritable pour la trouver.

C'est la conclusion la moins pessimiste que j'aie trouvée pour ce livre.

Thibaudé – Vous avez commencé à raconter comment vous en étiez venu à écrire toutes les histoires des *Cosmicomics*. Et puis, on aboutit finalement, après la mort de Qfwfq, à cette espèce de fable hyper-littéraire dans des livres qui rassemblent des histoires courtes mais dont il me semble qu'elles font système. Au contraire, par exemple, des *Aventures*, qu'on peut lire indépendamment les unes des autres, il me semble que dans tous vos derniers livres plus les textes sont brefs par eux-mêmes – par exemple dans les *Villes invisibles* c'est évident – plus, au contraire et en même temps, vous tentez d'organiser un livre. C'est pourquoi je vous demandais comment cette allégorie du Château d'If peut-elle être la conclusion en somme des *Cosmicomics*...

Calvino – L'allégorie du Château d'If peut être une allégorie d'un système et la carte qu'on va dresser du Château d'If peut être l'allégorie d'un système de connaissances. J'ai toujours tendu à la série dans ma production. Quand j'écris un récit, une nouvelle, j'ai toujours envie d'en faire une série, de faire des variations et aussi de couvrir tout un champ. Je peux dire que je tends à l'encyclopédie, une encyclopédie par thèmes. C'est ainsi que j'ai commencé à un certain moment à écrire des textes très courts sur des villes, des villes imaginaires et c'est devenu un livre. C'est un livre auquel j'ai donné une forme fermée, mais je ne suis pas sûr d'avoir fini, parce qu'il m'arrive encore d'écrire des villes, de donner à des expériences, à des pensées la forme de ce texte, de ce texte très court. Oui, mes livres sont parfois des livres qui demandent une suite. Aussi *Cosmicomics* est un livre que je suis en train de réorganiser, avec *Temps zéro*, pour en faire une espèce de poème à la Lucrèce, sur les choses de la nature. Aussi mes récits, comme *La journée d'un scrutateur*, je les voyais dans un cadre plus organisé : c'étaient des chroniques des années '50. J'avais envie d'en écrire d'autres, mais je suis un travailleur très lent. Je dois dire que quand j'ai commencé, quand j'ai pris l'élan, j'écris très vite, mais j'ai de longs temps morts. J'ai de la peine à commencer, à me convaincre qu'une chose vaut la peine d'être écrite et me lancer dans cette direction. C'est pour ça que la profession de l'écrivain est très difficile comme profession : il faut toujours penser à ses longs temps morts. Mon rêve serait que chaque livre soit le premier livre que j'écris

et, d'une certaine façon, je regrette de ne pas avoir écrit mes livres sous des noms de plume différents...

Thibaudeau – sous des pseudonymes différents...

Calvino – oui, sous des pseudonymes différents. Et ça du point de vue éditorial ce n'était pas une bonne chose, parce qu'on vend toujours l'auteur : si je changeais de nom à chaque livre, je n'aurais pas mon public... Mais ce besoin de recommencer chaque fois est une chose que je sens très fort.

Thibaudeau – Alors, Italo Calvino, vous avez quelque chose comme un problème d'identité ?

Calvino – [un long silence] oui, j'aime beaucoup les auteurs anonymes. Je crois que les auteurs dont on ne connaît rien ont une force majeure, disons Homère, disons l'auteur des *Mille et une nuits*, disons Shakespeare dont on ne sait pas grand chose, ou bien on sait des choses qui n'ont pas beaucoup d'importance et dont on a un portrait qui est presque un stéréotype, qui ne nous dit rien de ce qu'était l'homme. Que l'auteur parle à travers ses œuvres, je crois que c'est un grand avantage... Qu'il n'y ait pas cet encombrement qu'est la personne. Une fois, il y avait des auteurs très populaires... Peut-être, je crois que c'était la condition de l'auteur populaire qui était seulement un nom sur la couverture. Parfois on ne connaissait même pas le prénom : il y avait des initiales pointées et derrière ça, le lecteur pouvait avoir un rapport plus vrai. Moi j'ai toujours eu du mal à jouer le rôle que dans notre société l'écrivain doit jouer.

Thibaudeau – Vous avez parlé de ces personnages qui disent 'je', un peu à l'écart, même complètement dissimulés pendant longtemps dans vos trois romans que vous dites 'fabuleux', mais dans ces derniers livres, dans *Cosmicomics* et *Les villes invisibles*, il y a Qfwfq, le conteur de tous les temps, ou encore il y a Marco Polo, qui est allé dans toutes les villes et qui semble être l'équivalent – à l'intérieur du livre – de l'écrivain anonyme que vous voudriez être.

Calvino – Je crois que votre observation est juste. Qfwfq est une voix anonyme, la voix même du temps, la voix du récit même et Marco Polo, dans *Les Villes invisibles*, aussi. Je sens de plus en plus le besoin de filtrer le récit à travers une voix de ce genre-là, qui me donne une liberté spéciale. Si je parle avec ma première personne de l'état civil, alors c'est une autre chose, mais je crois que mon rêve est d'arriver à un 'je', à un moi-même qui soit complètement anonyme.

Thibaudeau – Dans les *Tarots* il y a un personnage qui dit 'je', à un certain moment, mais qui ne peut plus raconter son histoire... Vous pourriez expliquer comment fonctionnent les *Tarots* ?

Calvino – Oui, dans la première série des *Tarots*, dans le *Château*, à un certain moment, j'ai recommencé avec la première personne et il n'y avait pas une histoire de laquelle je pouvais dire : « ça c'est mon histoire », alors j'ai dit que mon histoire est perdue entre les autres. Et je dois dire que j'ai écrit le deuxième texte, celui des tarots de Marseille, *La Taverne des destins croisés*, aussi parce que j'avais envie de faire mes propres tarots, de raconter mon histoire. Mais mon histoire devient un peu une histoire anonyme de l'écrivain.

Thibaudeau – Alors, je fais un peu lecture de ce passage de *La Taverne des destins croisés* :

« J'ouvre la bouche, je veux articuler un mot, je gémiss, ce serait le moment de raconter la mienne, il est clair que les cartes de ces deux-là sont celles de mon histoire aussi, l'histoire qui m'a conduit jusqu'ici, une série de mauvaises rencontres qui n'est peut-être qu'une série de rencontres manquées.

Pour commencer je dois attirer l'attention sur la carte dite du *Roi de Bâton*, où on voit assis un personnage, qui, si personne ne le revendique, pourrait très bien être moi : d'autant qu'il pointe vers le bas un instrument pointu, comme je fais moi en ce moment, et en effet cet instrument si on le regarde bien ressemble à un stylo ou à un calame ou un crayon bien taillé ou une plume Sergent-Major ou un stylo bille, et s'il paraît d'une taille disproportionnée ce sera pour signifier l'importance que l'instrument d'écriture en cause revêt dans l'existence du sédentaire personnage en question. »

...Chanson en italien ...

Cinquième entretien : 10 décembre 1976

Calvino – J’ai essayé de parler de moi. Je crois que j’ai parlé peu de moi. J’ai parlé de l’écrivain, j’ai parlé de l’écriture. J’ai fait aussi une sorte d’autobiographie et j’ai parlé d’un moment stendhalien dans mes intentions littéraires et existentielles qui, à un certain moment, finit et je me retrouve dans l’image, je me reconnais dans l’image de l’ermite. À un certain moment, j’ai choisi, comme mes cartes, le chevalier d’épées, pour le rêve de combat de ma jeunesse, l’ermite, comme image de l’homme à livres, de l’homme qui vit dans sa bibliothèque et après je me reconnais dans la carte du bateleur, c’est-à-dire comme un prestidigitateur, un illusionniste, qui dépose sur la table un certain nombre de figures et les déplace et les réunit et obtient un certain nombre de faits :

Scarta un tarocco, scarta l’altro, mi ritrovo con poche carte in mano. Il *Cavaliere di spade*, *L’Eremita*, *Il Bagatto* sono sempre io, come di volta in volta mi sono immaginato d’essere mentre continuo a star seduto menando la penna su e giù per il foglio. Per sentieri d’inchiostro s’allontana al galoppo lo slancio guerriero della giovinezza, l’ansia esistenziale, l’energia dell’avventura spesi in una carneficina di cancellature e fogli appallottolati. E nella carta che segue mi ritrovo nei panni di un vecchio monaco, segregato da anni nella sua cella, topo di biblioteca che perlustra a lume di lanterna una sapienza dimenticata tra le note a piè di pagina e i rimandi degli indici analitici. Forse è arrivato il momento di ammettere che il tarocco numero uno è il solo che rappresenta onestamente quello che sono riuscito a essere : un giocoliere o illusionista che dispone sul suo banco da fiera un certo numero di figure e spostandole, connettendole e scambiandole ottiene un certo numero d’effetti.

Je me suis vu dans les images de l’Ermite et du Chevalier d’épées et j’ai reconnu dans ces images deux thèmes de la peinture moyenâgeuse et de la Renaissance qui sont très chers à mon esprit. L’ermite c’est Saint Jérôme, le chevalier c’est Saint Georges. Et cette proximité des deux figures m’a fait penser à une salle, à Venise, chez San Giorgio degli Schiavoni, où il y a le cycle de peintures de Carpaccio des vies de Saint Georges et de Sain Jérôme. Et alors j’ai essayé de les lire comme une vie unique, d’un seul personnage qui a été guerrier et qui a tué le dragon et qui est devenu ermite et a vécu avec un lion. Mais l’histoire n’était pas ce qu’on raconte ; c’est devenu une histoire édifiante, du triomphe de la méditation sur l’action et alors j’ai décidé que ces personnages, les deux personnages, étaient le même personnage, mais que ce personnage était les deux à la fois. Il faut être en même temps Saint Georges et Saint Jérôme, c’est à dire qu’il faut battre le dragon, un dragon qui est aussi en nous mêmes, et qu’il faut vivre avec lui. Il faut vivre avec le fauve qui est dans nous mêmes – le lion de Saint Jérôme. Et c’est dans la coexistence contemporaine de ces deux personnages, de ces deux idéaux de vie et de morale que j’ai reconnu un modèle.

À y bien regarder l’élément commun des deux histoires est dans la relation avec une bête féroce : dragon ennemi ou lion ami. Le dragon menace la ville, le lion la solitude. Nous pouvons les considérer comme un seul animal : la bête féroce que nous rencontrons tout aussi bien au dehors qu’au dedans de nous, en public, en privé. Il existe une façon coupable d’habiter la ville : accepter les conditions de la bête féroce en lui donnant en pâture nos enfants. Il existe une façon coupable d’habiter la solitude : se croire à l’abri parce que la bête féroce a été rendue inoffensive par une épine dans la patte. Le héros de l’histoire est celui qui en ville plante sa lance dans la gueule du dragon, et qui dans sa solitude conserve auprès de lui un lion en toute sa force, en l’acceptant comme gardien et génie domestique, mais sans se dissimuler sa nature déforme.

Musique

Je crois qu'en ce moment l'écrivain a l'illusion d'avoir une fonction civique. Je dis l'illusion parce qu'on est continuellement sollicités à parler, à s'exprimer sur toutes les questions. Dans cette situation, en Italie par exemple, l'écrivain est toujours sollicité à écrire dans les journaux, à participer à des tables rondes, à paraître à la télévision et il parle de tout. C'est un moment où la politique est peut-être insatisfaite de son propre langage. Le langage de la politique est toujours plus abstrait, plus difficile à suivre et alors on sent le besoin de l'écrivain qui dit des choses dans un langage plus direct, plus simple, parfois provocateur, mais c'est une provocation qui est très bien acceptée. Et moi, je me méfie de ça, parce que je ne crois pas que ce soit un vrai emploi de la littérature, celui-là. Parce que ça vient à définir la littérature comme un discours, le discours humain, le discours de sentiment. C'est un discours qu'on connaît déjà, c'est confirmer un certain rôle de la littérature comme illustration des éternels sentiments humains. Et je crois que l'écrivain devrait dire quelque chose d'autre à la politique même c'est-à-dire représenter sa propre rigueur. La rigueur de la démarche littéraire est une mise en question du langage. Je crois qu'aujourd'hui ce qui compte n'est pas le rapport de la littérature avec l'autorité politique qui a dominé pendant toutes les années de l'après-guerre et qui domine encore dans les pays autoritaires, mais aussi bien dans les pays d'un socialisme autoritaire, mais c'est le rapport avec la possible création d'un public de lecteurs. On va vers une situation où les leaders politiques ne tiennent plus en main la situation. C'est une société de grands nombres, c'est une société toujours plus difficile à gouverner et la littérature doit être un instrument d'auto-connaissance de la société, un instrument essentiel parce qu'il est lié aux origines de plusieurs genres de connaissances, de plusieurs codes, de plusieurs procédés critiques.

Je crois qu'il y a au moins deux fausses façons de considérer un usage politique de la littérature, mais il y a aussi au moins deux façons justes de la considérer. C'est faux, en premier, de prétendre que la littérature doit illustrer des vérités que la politique contient en soi. Ça est faux, premier, pour la politique parce que c'est considérer la politique comme quelque chose de fixé, de sûr de soi, tandis que la politique est une recherche continue et c'est faux pour la littérature parce que ça donne à la littérature une fonction ornementale, une fonction d'exposition et non pas une fonction de recherche. Il y a aussi une autre façon d'entendre la fonction de la littérature par rapport à la politique et c'est celle de laquelle je parlais avant et c'est de considérer la littérature comme un dépôt de sentiments humains, éternels, que la politique a oubliés... et alors il faut que la littérature revienne à rappeler ces sentiments humains. Celui-ci est peut-être un usage meilleur du premier, mais il est faux lui aussi parce que la littérature est ainsi vue comme un facteur de conservation et parfois de régression. Selon moi, à ces deux façon fausses de voir un usage politique de la littérature, on peut opposer deux voies vraies. La première est que la littérature doit donner une voix à tout ce qui n'a pas encore de voix. L'écrivain, dans sa solitude, peut explorer d'autres solitudes, il peut explorer les voies de l'inconscient et peut explorer tout ce qui n'a pas encore une voix. Mais ça peut valoir aussi dans d'autres aspect. Je ne suis pas contre des fonctions documentaires de la littérature, quand c'est des découvertes de quelque chose qui n'a pas encore été dit. Il y a la vérité des livres. Alors, donner une voix à tout ce qui n'a pas encore de voix, à tout ce qui est une voix cachée, je crois que ça c'est, dans tous les régimes, la vraie fonction de l'écrivain, la vraie fonction de l'écrivain face à la politique qui donne voix seulement à un certain type de discours.

Il y a aussi un autre type d'usage politique de la littérature et c'est d'imposer des modèles de langage, des modèles de vision, des modèles d'imagination, des modèles de travail mental, des modèles de critique et ce doivent être des modèles qui sont des

valeurs aussi, des modèles esthétiques et éthiques en même temps. Et qui sont essentiels dans tout projet, surtout politique. Ça est la fonction très formelle de la littérature, du travail stylistique du langage et des images. Je dirais qu'il y a aussi un troisième usage bon de littérature et c'est la force critique avec laquelle la littérature se voit. Si une fois la littérature était considérée comme le miroir du monde, maintenant nous savons que les livres sont construits par des mots, par des procédés littéraires, par des mythes, nous savons qu'il y a une partie collective de chaque œuvre littéraire, une partie qui fait partie d'un inconscient collectif, de déterminations qui vont de celles biologiques à celles sociales. Et la littérature aujourd'hui se méfie d'elle-même, parce que elle peut analyser soi-même. Et ça c'est une leçon aussi pour la politique. La littérature peut apprendre à la politique à se méfier de soi-même, à se méfier de ses propres instruments, à les analyser, à être consciente de celles que sont les composantes de son propre discours.

Pages arrachées à Italo Calvino

par Jean Thibaudeau

PREMIERE EMISSION

2 octobre 1995

Paolo Fabbri : Le Château des destins croisés

Voici notre nouveau feuilletton pour le dixième anniversaire de la disparition d'Italo Calvino. L'écrivain et traducteur d'Italo Calvino, J. Thibaudeau, nous propose dix émissions, dix pages arrachées à Italo Calvino. Paolo Fabbri, directeur du Centre Culturel Italien est le premier invité de cette série.

Paolo Fabbri – Ce qui m'intéresse dans ce livre, le *Château des destins croisés* c'est le croisement du destin, c'est-à-dire le fait que Calvino l'a écrit - enfin c'est ce qu'il dit dans la postface du livre - en disant que l'idée d'écrire un roman jouant avec les tarots lui était venue d'un exposé que j'avais fait moi-même à l'Université d'Urbino pendant un cours de linguistique et de sémiotique sur les récits par emblèmes, les récits emblématiques. Ça c'est le premier carrefour avec Calvino. Le deuxième c'est le fait que Calvino raconte là son autobiographie ce qui est rare, enfin bon, on sait qu'un auteur raconte toujours son autobiographie mais là il dit « je vais raconter... » toujours en manipulant les cartes à jouer « ma propre autobiographie ». C'est ça qui me charme dans cette histoire : comment il se raconte. Si on prend ses derniers livres, par exemple ce qu'on a traduit – et qu'on aurait pu traduire autrement – avec le titre *Lezioni Americane (Les Leçons Américaines)*, il y a un chapitre qui s'appelle visibilité et dans ce chapitre sur l'image il raconte qu'il a toujours construit ses récits en partant de l'image, en combinant des images mentales, naturellement, mais même réelles, physiques, et après en jouant avec elles, en les manipulant jusqu'à ce que la langue arrive. Alors la langue arrive et dissout l'image et se met à sa place et c'est sur cette place qu'elle s'est fondée, voilà ce qu'il raconte. Et là il donne l'exemple, il dit « pour moi ça a commencé en jouant avec les bandes dessinées et puis ça a été avec les cartes à jouer et puis ça a été avec les tableaux ». Et dans le cas précis il raconte sa propre vie en utilisant surtout les tableaux de San Giorgio degli Schiavoni, c'est-à-dire le Carpaccio de Venise. Alors, pourquoi est-ce qu'il a choisi ça ? Il aurait pu en choisir bien d'autres... Parce que pour Calvino il y avait une sorte de grande opposition fondamentale, dans laquelle il était lui-même divisé et en même temps réuni, c'est-à-dire : d'un côté S. Georges et de l'autre S. Jérôme. L'homme dans son studio, dans sa caverne, avec ses instruments d'écriture et de l'autre côté le chevalier, l'homme armé qui court le destin, la vie, etc. Et dans ce texte il prend ces deux figures qui pour lui sont deux petits totems, d'une certaine façon, qu'il rencontre toujours et il les fait jouer les unes contre les autres, il les inverse et montre que l'une est l'inverse de l'autre et vice-versa et en même temps qu'une fois qu'on a fait tout ça on n'a pas résolu grand chose. Que les secrets de la vie, de la littérature restent quand même ouverts.

Je trouve que c'est un texte exemplaire, une sorte d'expérience mentale dans laquelle il était, je crois, dans la littérature italienne en tout cas, imbattable. Et je trouve que le fait qu'il a raconté comme ça sa vie ne touche pas simplement à sa biographie personnelle, le fait qu'il combattu dans la Résistance, comme un saint s, si vous voulez, et de l'autre côté, qu'après il a passé toute sa vie enfermé dans une pièce, mais que en même temps c'est vrai que peut-être la vraie guerre est dans la caverne, dans le studio du saint Jérôme. Mais c'est parce que, à partir de là, il essaie aussi de reconstituer une sorte de filière de la littérature italienne, filière à laquelle je suis moi personnellement profondément attaché. C'est-à-dire d'un côté la science, saint Jérôme, si vous voulez – une littérature qui n'oublie pas sa liaison avec le savoir articulé, formel et alors dans sa passion pour Galilée comme écrivain, non pas justement comme penseur ; et de l'autre côté le fait qu'un certain type de littérature aide profondément à penser et c'est dans ce cas-là la littérature liée au chevalier contre le dragon, c'est-à-dire la littérature de la Chanson de Geste revécue en Italie par l'Arioste ou le Tasse, ou Baiarde. Et donc voyez une sorte d'histoire de la littérature italienne qu'on raconte d'habitude sous les blasons de Petrarque, de Boccace et de Dante, évidemment et de l'autre côté cette sorte de reconstitution d'ancêtres qui sont d'un côté Galilée et de l'autre l'Arioste et qui dictent une vue tout à fait originale sur la littérature italienne. À partir de ces quelques pages d'autobiographie on peut reconstituer l'attitude de Calvino non pas simplement à la grande opposition vis-à-vis des littératures qu'on retrouve chez Pirandello en Italie etc., mais on peut reconstituer aussi ses goûts pour la littérature italienne et aussi pour les littératures étrangères. Je crois que c'est des *Sentiers* qui bifurquent, pour se nouer à nouveau, qu'on pourrait relire entièrement l'œuvre de Calvino. Je voudrais donner un autre exemple qui paraît tout à fait banal mais qui est tout à fait dans ce sens là, c'est dans les *Villes invisibles*. Les récits des *Villes invisibles* sont cadrés par deux personnages qui s'échangent. Le premier c'est évidemment Saint Jérôme, c'est Kublai Kan, le Grand Kan de Tartarie qui est arrêté au centre de son Empire, qui ne bouge pas mais qui veut tout savoir ; et de l'autre côté c'est Marco Polo qui, lui, est comme Saint Georges : il voyage, il traverse le monde, il se heurte au monde et revient pour demander à l'autre le sens de son voyage, de sa lutte. Mais si vous voulez prolonger encore l'effort et vous prenez la merveilleuse nouvelle tout à fait française qu'il a écrite sur le Château d'If, vous verrez que les réactions entre l'abbé Farias, renfermé à l'intérieur de sa cellule, et de l'autre côté Edmond Dantès, pardon c'est le contraire, c'est Edmond Dantès renfermé dans sa cellule et Farias qui essaie véhément de lutter contre les murailles pour ouvrir l'espace. C'est encore une fois l'opposition de Galilée et d'Arioste, de saint Georges et du dragon, et de saint Jérôme et de son lion. Je pense qu'à partir de là on trouve non pas un fil, mais deux fils rouges pour lire l'œuvre.

Voilà c'est le chapitre du *Château des destins croisés* qui dit « *Moi aussi je veux raconter la mienne* » et alors il prend les cartes des Tarots et il dit :

« il est clair que les cartes de ces deux-là » - les deux Tarots dont je vous ai parlé, c'est-à-dire le guerrier d'un côté et de l'autre côté le sage – « sont celles de mon histoire aussi, l'histoire qui m'a conduit jusqu'ici, une série de mauvaises rencontres qui n'est peut-être qu'une série de rencontres manquées. » Le héros commence à raconter sa vie et là il y a un très beau chapitre sur l'écriture et la façon dont il pense l'écriture. Mais tout de suite après – deux ou trois pages, c'est un récit bref – il dit :

Le tour de passe-passe qui consiste à aligner des tarots pour en tirer des histoires, je pourrais aussi le réussir avec des peintures de musées : mettre par exemple un saint Jérôme à la place de *L'Ermite*, un saint Georges à celle du *Cavalier d'Épée*, et voir ce qui s'ensuit

Voilà donc qu'il écrit son histoire :

Ils se trouvent être comme par hasard parmi les sujets de peinture qui m'ont le plus attiré. Dans les musées, je m'arrête toujours volontiers devant les saints Jérôme.

et après, plus tard, il va décrire très sérieusement comment cela se passe. Et il dira :

Dans les tableaux de peintres saint Georges a toujours un visage impersonnel, il en va comme du *Cavalier d'Épée* des cartes et sa lutte avec le dragon est une image sur un blason...

Je peux maintenant, si vous me le permettez, terminer la lecture. Donc l'activité de Calvino est la suivante : il prend saint Georges qui tue le dragon et ensuite il remarque qu'il y a toujours une ville et une femme. Et il privilégie le rôle du dragon et du chevalier dans la ville, donc il va contrôler qu'une fois tué on ramène le dragon dans la ville, tandis que quand il parle de saint Jérôme il insiste énormément sur le fait qu'il y a deux autres protagonistes dans les tableaux des saint Jérôme et ce sont d'un côté le lion et de l'autre la ville. Et alors il essaie d'étudier la relation entre l'ermite – l'homme qui écrit – et la ville – la société, évidemment – et de l'autre côté les dangers ou les risques ou l'intérêt que peut apporter la confrontation avec les fauves : le dragon d'un côté et le lion de l'autre. Et avec son habileté considérable il les inverse. Il montre combien d'inquiétude, de violence et de danger il y a dans les lieux dans lesquels apparemment on écrit – en position d'ermite – et de l'autre côté combien en revanche l'inquiétude du guerrier est finalement déléguée, sur l'inconscient, au dragon et à ses contorsions. Et en même temps, tous les deux, la responsabilité qu'ils ont dans la ville elle-même. Est-ce qu'il faut s'éloigner de la ville ? est-ce qu'il faut combattre le dragon dans la ville elle-même ? Est-ce qu'il faut écrire loin de la ville mais en se gardant toujours assez proche pour en garder la responsabilité ? Tous les problèmes y sont engagés. Il termine comme ça :

Donc j'ai réussi à conclure, je peux m'estimer satisfait. Mais n'aurais-je pas été trop rassurant ? Je me relis. Je déchire tout ? Voyons, la première chose à dire est que l'histoire de saint Jérôme-saint Georges n'est pas une histoire avec un commencement et une fin : nous sommes au milieu d'une pièce, avec des figures qui s'offrent à la vue toutes à la fois. Le personnage ou bien réussit à être le guerrier et le sage en tout ce qu'il fait et qu'il pense, ou il ne sera ni l'un ni l'autre, et le fauve, lui, est en même temps dragon ennemi dans la sauvagerie quotidienne de la ville et lion tutélaire dans l'espace des pensées : et il ne se laisse pas affronter sinon sous ses deux formes ensemble.

Ainsi, j'ai tout mis à sa place. Sur le papier, du moins. En moi, tout demeure comme avant.

J. Thibaut – Calvino lui-même comment était-il pour vous ?

P. Fabbri – Alors, ce qui est drôle... je dirais le sourire de Calvino. Vous savez qu'on a écrit beaucoup de livres sur le rire, mais on n'a très peu de définitions du sourire. On ne sait pas à qui sourit quelqu'un. C'est clair qu'on sourit à quelque chose... mais on se demande à qui. Calvino avait ses sourires un peu « transcendants », un sourire qui venait d'une pensée secrète et qui n'était pas nécessairement destiné à vous, mais dont vous étiez en même temps un témoin affectueux, si j'ose dire. Dans sa distraction célèbre. Je crois que Calvino était un homme assez distrait et aussi – mais c'est plus important à mon avis – sa timidité primordiale, sa réserve. J'ai un exemple qui est peut-être sa façon de parler. Calvino avait une balbutie non anglaise, c'est-à-dire non affectée. Et il rentrait quand je lisais ses histoires dans lesquelles il dit que les histoires sont sans fin et surtout sans début. J'étais absolument fasciné par quelqu'un qui commençait ses récits d'une façon mémorable. Il y a des incipit de Calvino du début du *Vicomte pourfendu* qui sont absolument magnifiques. Avec Charlemagne qui bavarde avec cette armure verte, comme ça, vide. Et quelqu'un qui avait un si grand mal à rentrer dans la parole. Comme si toute entrée dans la parole était quelque chose qu'on aurait dû ou bien fêter, ou bien demander une très grande responsabilité. Et cette entrée dans la parole hésitante, presque balbutiante n'était pas du tout une affectation. Sur cela

j'insiste beaucoup. Je peux donner un exemple personnel, c'est nos coups de fil. Il me téléphonait, parfois, quand il écrivait *Les villes invisibles* pour poser ce prototype de question qu'il aimait bien, du type : « est-ce que dans une ville de vieillards les cimetières doivent être centraux ou à la périphérie du flux condensé ? » Alors, on en parlait et c'était extraordinaire parce que je suis bavard, comme parfois mon interview peut le prouver et donc j'ai parfois des moments, des rythmes de conversation précipités, et lui, qui était un homme très réflexif... j'avais des moments très sérieux pour accorder nos violons. Par exemple je posais une question, j'attendais très longtemps et croyant m'être mal expliqué, je reprenais la question et souvent je l'interrompais juste au moment où il commençait à parler. Et à ce moment-là lui il se taisait et je me taisais parce qu'il avait commencé à parler. Et donc nous avons de très longues conversations où il avait beaucoup plus de vides que de pleins.

J. Thibaudeau – Calvino en Italie c'est un écrivain extrêmement populaire? Il a un large public ?

P. Fabbri – Tout à fait. Disons qu'il y a eu un moment où il était très près de certains récits dans le style de Fenoglio, après la guerre, etc., et donc il était très lu. Et puis il a fait ses contes philosophiques, *Nos Ancêtres (Le Vicomte pourfendu, Le Chevalier inexistant, Le Baron perché)* qui lui ont donné, même dans les écoles, une popularité extraordinaire. Si l'un des buts d'un écrivain c'est de rentrer dans la langue, lui, il est rentré dans la langue. Il y a des phrases qui se sont dites et on sait que c'est phrases de Calvino ou des titres de Calvino. Et puis il y a le dernier Calvino qui fait beaucoup de résistance. On a beaucoup hésité sur les 'calvinos' post-oulipiens. Par exemple, *Se una notte d'inverno un viaggiatore, Si par une nuit d'hiver un voyageur*, qui est fait d'incipits de plusieurs romans a, d'une façon paradoxale, eu beaucoup de succès de public et très peu de succès de lecture, si j'ose dire.

J. Thibaudeau – Calvino avait un peu honte de figurer parmi les best-sellers italiens. Il est certain qu'il n'avait pas envie de voisiner avec certains...

P. Fabbri – Non. Mais le jour qu'on l'avait même accusé d'avoir voulu écrire les romans pour avoir du succès, il avait répondu : « Oui, mais il ne faut pas être mécontents d'un travail bien fait. »

C'était Pages Arrachées à Italo Calvino, par Jean Thibaudeau. Aujourd'hui, Paolo Fabbri.

Assistante: Brigitte Masire. Réalisation: Jacques Tarodi.

Demain pour ces Pages Arrachées, Aira Sasso, étudiante et lectrice d'Italo Calvino. Et puis annotez qu'à l'occasion du dixième anniversaire de la disparition d'Italo Calvino, le Centre Culturel organise toute une série de manifestations autour de l'écrivain.

DEUXIEME EMISSION

3 octobre 1995

Aira Sasso : Les Villes invisibles

J. Thibaudeau – Italo Calvino est mort il y a dix ans, précisément. Vous aviez quel âge à ce moment ?

A. Sasso – J'avais douze ans à l'époque et je me rappelle très bien cet événement parce que mon père s'occupe de littérature et il avait commenté un passage de Calvino et Calvino lui avait écrit. Il lui avait répondu pour commenter ce que mon père avait écrit. Donc moi je me souviens d'un jour, dans mon enfance, où on avait reçu une lettre de Calvino qui donc cessait d'être ce personnage abstrait et mythique – parce qu'il était un écrivain, mais qui devenait quelqu'un de très humain et en même temps de très humble, parce qu'il s'était daigné écrire à mon père qui était à sa première expérience littéraire. Mais il était malheureusement tellement que peu de mois après il est mort. Et donc la correspondance avec mon père s'arrêta là. J'ai un souvenir très net de ce début de correspondance.

J. Thibaudeau – À douze ans vous aviez lu Calvino déjà ?

A. Sasso – En effet j'ai commencé à lire Calvino parce que mon père m'avait donné le recueil des *Contes italiens* édités par Calvino, mais je pense qu'elle ne m'aurait pas tellement marquée la connaissance de Calvino, si ce n'avait été par cette correspondance avec mon père. Ensuite, vers les treize/quatorze ans, j'ai lu la trilogie, mais de cette enfance, je n'ai pas de souvenirs précis. J'ai plutôt des souvenirs d'un bonheur qui est resté, comme une sensation vague, mais ce qui m'a toujours échappé chez Calvino, dans ses ouvrages, c'était justement un continu très défini. J'avais une sensation, mais après l'histoire se dérobaient un peu à la lecture et c'est ce que je ressens encore aujourd'hui : cette idée de quelque chose de très défini, mais en même temps très imprécis. Et donc les images qui se créent et qui à la fin se dérobent à la vue. C'est la sensation que j'ai ressentie en lisant le début des *Villes invisibles* qui m'a été offert par mon père à l'âge de quinze ans. Et lui il avait commenté le premier passage. Est-ce que je peux le lire ? C'est le premier extrait des *Villes invisibles*.

Partendosi di là e andando tre giornate verso levante, l'uomo si trova a Diomira, città con sessanta cupole d'argento, statue in bronzo di tutti gli dei, vie lastricate in stagno, un teatro di cristallo, un gallo d'oro che canta ogni mattina su una torre.

Tutte queste bellezze il viaggiatore già conosce per averle viste anche in altre città.

Ce que je vois c'est ce monde qui se déploie à mes yeux et cette ville qui est très nette et très précise. Donc je me rappelle, par exemple du livre que j'ai lu dernièrement, les *Leçons américaines*, où Calvino parle d'une de ces valeurs qu'il faudrait conserver dans ce siècle, la netteté, la précision, et ce que je trouve extraordinaire c'est cette image qui se fige d'une certaine manière dans la mémoire, mais qui en même temps se déroba à la vue. Cette ville, Diomira, pourrait donc être n'importe quelle ville et donc finalement elle disparaît à cause de cette vision qui est hyper-réaliste.

J. Thibaudeau -

En partant de là et en allant trois jours vers le levant, l'homme se trouve à Diomira, une ville avec soixante cupoles d'argent, des statues en bronze de tous les dieux, des rues pavées d'étain, un théâtre en cristal, un coq en or qui chante chaque matin sur une tour. Toutes ces beautés, le voyageur les connaît déjà pour les avoir vues aussi dans d'autres villes. Mais le propre de celle-ci est que si l'on y arrive un soir de septembre, quand les jours raccourcissent et que les lampes multicolores s'allument toutes ensemble aux portes des friteries, et que d'une terrasse une voix de femme crie : hou !, on en vient à envier ceux qui à l'heure présente pensent qu'ils ont déjà vécu une soirée pareille et qu'ils ont été cette fois-là heureux.

A. Sasso – Toujours en faisant référence aux *Leçons Américaines*, ce qui m'a toujours frappée dans Calvino c'était donc la précision qu'on retrouve dans de nombreux passages et ces images qui se créent toujours progressivement. Et justement dans les *Leçons Américaines* Calvino disait qu'une des spécificités de l'écrivain italien est d'être un poète plutôt qu'un romancier, car il se caractérise par une certaine densité poétique qui fait que ce texte s'approche beaucoup plus à des fragments. Je pense que la netteté que l'on retrouve dans les contes de Calvino est vraiment caractéristique de son œuvre car, à part la trilogie, Calvino écrit surtout des contes ou des nouvelles très brèves et c'est ce que je retrouve aussi chez Calvino surtout par exemple dans des contes ou des nouvelles, comme dans les *Cosmicomics*, où Calvino, en exploitant des théories scientifiques, crée des nouvelles fantasmagoriques. Le premier conte, *La distance de la lune* m'a toujours frappé par les images que Calvino y crée, par ce monde onirique qui est mis en scène. Et particulièrement dans ce conte, qui au début n'est qu'une histoire scientifique, ensuite tout se transforme dans une véritable histoire d'amour. Il y a un homme qui aime la lune, une femme qui aime cet homme qui aime la lune et un autre homme qui aime cette femme qui aime cet homme qui aime la lune. C'est une véritable histoire d'amour à plusieurs facettes, mais c'est peut-être plutôt l'histoire de l'amour de Calvino envers l'objet qu'il regarde. Dans ce texte il y a en particulier un passage où une petite fille se trouve entre l'interstice créé entre la lune et la terre et qui est attirée par la force lunaire et donc elle doit trouver un expédient pour être ramenée sur terre. Je trouve que c'est ici que l'on retrouve cet humour et cette imagination de Calvino qui se traduit en une certaine densité de l'image qui se trouve au niveau stylistique, au niveau du récit dans tous les objets qui sont collés sur la petite fille qui se trouve dans cet interstice lunaire, qui sépare la terre de la lune, qui, selon le conte, était autrefois si proche de la terre que les hommes pouvaient monter sur elle pour extraire le lait lunaire – qui était leur nourriture. Je vais lire le passage :

La piccola Xlthlx si divertiva ad acchiapparle in aria, ma non era facile. Una volta, tendendosi con le sue braccine per ghermirne una, fece un saltello e si trovò anche lei librata. Magrolina com'era, le mancava qualche oncia di peso perché la gravità la riportasse sulla Terra vincendo l'attrazione lunare: così lei volava tra le meduse, sospesa sopra il mare. Subito si spaventò, pianse, poi rise, poi si mise a giocare acchiappando al volo crostacei e pesciolini, alcuni portandoli alla bocca e mordicchiandoli. Noi vogavamo per tenerle dietro: la Luna correva via per la sua ellisse trascinandosi dietro quello sciame di fauna marina per il cielo, ed uno strascico di lunghe alghe inanellate, e la bambina sospesa là nel mezzo.

J. Thibaudeau -

Les méduses transparentes affleuraient à la surface de la mer, elles vibraient un peu, et prenaient leur vol vers la lune en ondulant. La petite Xlthlx s'amusait à les attraper en l'air, mais ce n'était pas facile. Une fois, qu'elle tentait d'en saisir une avec ses petits bras, elle fit un petit saut et se trouva en suspension à son tour. Maigre comme elle l'était, il lui manquait un peu de poids pour que la gravité,

l'emportant sur l'attraction lunaire, la ramenât sur Terre. Aussitôt elle prit peur, elle pleura, puis se mit à rire, puis à jouer en attrapant au vol les crustacés et les petits poissons, en portant à la bouche quelques-uns et les mordillant. Nous voguions de manière à rester derrière elle: la Lune s'en allait en suivant son ellipse et traînant derrière elle cet essaim de faune marine à travers le ciel, et une ribambelle de longues algues qui faisaient des vagues, et la fillette se trouvait donc au beau milieu de tout ça, en suspension. Elle avait deux jolies tresses, Xlthlx, dont il semblait qu'elles volaient pour leur compte, toutes tendues vers la Lune ; mais en même temps elle lançait des ruades, elle frappait l'air de ses tibias, comme si elle avait voulu combattre ce mouvement qui l'entraînait, et ses chaussettes – elle avait perdu ses sandales en s'envolant – ses chaussettes lui sortaient des pieds, et elles pendaient, attirées par la force de la Terre. Nous, sur l'échelle, nous cherchions à l'empoigner.

C'était une bonne idée, de s'être mis à manger toutes les bestioles en suspension ; plus Xlthlx prenait du poids, plus elle descendait vers la Terre ; et en outre, comme parmi tous ces corps en vol plané le sien était celui de plus grand poids, les mollusques, les algues et le plancton commencèrent à graviter autour d'elle, et très vite la fillette fut recouverte de minuscules coquilles siliceuses, de cuirasses chitineuses, de carapaces, et de filaments d'herbes marines. Et plus elle se perdait dans ce fouillis, plus elle se libérait, peu à peu, de l'influx lunaire, jusqu'à ce qu'elle eût effleuré tout juste la surface de la mer, alors elle s'immergea.

I. Calvino - [citation tirée des *Entretiens*] Dans mon travail il y a un intérêt pour la fabrication de mythes, pour la fabrication de narrations et je me suis interrogé sur la Cosmogonie comme récit mythique, comme discours à travers les images, comme c'était pour l'homme primitif. Des questions sur les origines du monde, du jour et de la nuit, du soleil, de la lune, des étoiles ont été les premières questions que l'homme a dû se poser pour établir sa place au milieu des choses. Mais il disposait d'un nombre limité de mots et de concept, qui étaient les bêtes de la forêt et les plantes qu'il mangeait ou qui l'empoisonnaient, les opérations de la chasse et de la cueillette. C'est comme ça que l'Univers des origines est un théâtre d'histoires parfois drôles. Les premières scènes de cause et effet sont des jeux, des contrastes comiques, tandis que maintenant les instruments mentaux que nous employons pour comprendre le monde sont tout à fait différents. La science moderne est fondée sur un discours abstrait, sur un discours de logique, sur les corrections que le raisonnement logique apporte à l'observation et que l'observation apporte au raisonnement logique et tout ça tend à expulser les images du discours. Moi j'ai cherché, avec *Cosmicomics*, à réinventer des sorts, des mythes cosmogoniques en partant de la science moderne, en partant d'un marge d'observation que je lisais dans les livres de sciences modernes et j'ai laissé que des images, spontanément, jaillissent de mon esprit et qu'elles deviennent récit.

A. Sasso – Je pense que ce côté pictural que l'on trouve dans les *Cosmicomics* est très présent aussi dans *Marcivaldo* et dans le *Corbeau* car il me semble que Calvino s'abandonne à un monde d'images et je pense que *Marcivaldo* nous fournit un de ses exemples les plus précis de ce déploiement d'images car Calvino, bien qu'il exprime toujours ses idées philosophiques, il ne met pas tout en scène, donc il reste toujours quelque chose de très simple. En ce qui concerne *Marcivaldo*, ce petit ouvrage avait été écrit pour les enfants, mais ensuite, à cause de cet approfondissement un peu philosophique, il a été destiné aussi aux adultes. Et l'œuvre de *Marcivaldo* est surtout la mise en scène de ce rapport entre l'homme, la nature et l'histoire qu'aujourd'hui est brisée. Donc *Marcivaldo* se retrouve dans la ville et finalement il est comme une sorte de fantôme, abandonné à lui-même, qui se trouve contraint à se promener vraiment dans une mer de ciment et perdu par des fleuves comme les détergeants écumeux. Et

Marcovaldo regarde la réalité avec beaucoup de pitié et en même temps, à travers la peinture de ses personnages, Calvino semble peindre lui-même et donner l'image d'un homme très mélancolique. Ce qu'il semble essayer de retrouver à travers ses ouvrages est cette union perdue avec la nature et cette scission profonde que peut-être on retrouve aussi dans *Le Vicomte pourfendu*, où il y a de nouveau cette idée et cette tentative de retrouver l'unité. Mais à côté des idées philosophiques il y a les images qui priment et il y en a notamment une dans la ville perdue dans la neige qui m'a fait souvenir d'un film de Fellini, *Amarcord*, car il y a une ville sous la neige, et une nouvelle ville qui se superpose sur la ville précédente. Et donc Marcovaldo qui se promène dans la ville a l'impression de se promener dans une ville créée par lui et pour lui.

Marcovaldo imparò ad ammucciare la neve in un muretto compatto. Se continuava a fare dei muretti così, poteva costruirsi le vie per lui solo, vie che avrebbero portato dove sapeva solo lui, e in cui tutti gli altri si sarebbero persi. Rifare la città, ammucciare montagne alte come case che nessuno avrebbe potuto distinguere dalle case vere. O forse ormai tutte le case erano diventate di neve, dentro e fuori; tutta una città di neve con i monumenti e i campanili e gli alberi, una città che si poteva disfare a colpi di pala e rifarla in un altro modo.

C'était Pages Arrachées à Italo Calvino, par Jean Thibaudeau. Aujourd'hui, Aira Sasso.
Assistante: Brigitte Masire. Réalisation: Jacques Tarodi.

TROISIEME EMISSION

4 octobre 1995

Emmanuelle Trombe : Le Baron perché

E. Trombe – Je ne suis pas du tout spécialiste en littérature. Je suis étudiante en Droit et seulement j'aime beaucoup lire et notamment Calvino que j'ai découvert un peu au hasard, en furetant dans une librairie et comme j'aime beaucoup la littérature fantastique j'ai été tout de suite attirée par le résumé du livre, qui est l'histoire d'un garçon d'une douzaine d'années qui, suite à une brouille avec sa famille, décide de monter sur les arbres et de ne plus en descendre. C'est-à-dire qu'il vit toute sa vie sur les arbres. Et donc ça m'a intriguée et c'est pour cela que j'ai été amenée à lire le *Baron Perché*.

Son dessein en montant dans les arbres n'était pas seulement une brouille avec sa famille, ça allait bien au delà que ce simple conflit avec son père au sujet d'un plat d'escargots – puisqu'il avait refusé de manger une soupe aux escargots. Et c'est un petit peu ce qu'explique son frère Blaise, qui est le narrateur de l'histoire, dans un de ces dialogues avec Voltaire – puisque l'histoire se passe au XVIII^e siècle et que Blaise, lors d'un voyage en France est amené à discuter avec le philosophe, alors quel la réputation de son frère Cosimo avait déjà franchi les frontières. Donc il explique pourquoi Cosimo a décidé de vivre sur les arbres. Donc Voltaire demande à Blaise, le frère de Cosimo, qui est le baron perché :

« *C'est chez vous, mon Cher chevalier, qu'il y a ce fameux philosophe qui vit sur les arbres, comme un singe ?* » Et Blaise lui répond : « *C'est mon frère, monsieur, le baron du Rondeau* ». Voltaire lui demande : « *Est-ce pour approcher du ciel que votre frère reste là-haut ?* » « *Mon frère soutient, répondis-je, que pour bien voir la terre, il faut la regarder d'un peu plus loin* ». [« *Mio fratello rispose che chi vuole guardare bene la terra deve tenerla a distanza necessaria e il Voltaire apprezzò molto la risposta* »]. « *Jadis, conclut-il, c'était seulement la Nature qui créait les phénomènes vivants ; maintenant, c'est la Raison* ».

Donc, en fait, pourquoi Cosimo reste sur les arbres ? C'est pour s'éloigner de la terre et pour avoir un autre point de vue sur la terre. Et ça je crois que c'est important dans le monde de Calvino, puisque notamment dans *Palomar* il développe cette idée que pour avoir une vision globale des choses, il faut les aborder de différents points de vue et ne pas les regarder de manière conventionnelle. Cosimo, de son point de vue élevé – au sens propre et au sens figuré – peut apercevoir sur la terre et chez les hommes ce qu'il y a de meilleur. Et là il a un point de vue humaniste qui est assez intéressant. Par exemple, il se rend compte que son oncle – qui avait été décrit jusqu'à présent comme un personnage taciturne – se passionne d'apiculture. Et cela de façon visuelle : il s'en aperçoit en le regardant s'éloigner et en suivant sa trace dans la nature. Donc il perçoit chez les personnages les plus mornes une flamme. Et de même, lors de sa rencontre avec le brigand Jean des Bruyères, le brigand le plus terrible de la vallée, il le voit d'en haut et ça relativise sa méchanceté. Il devient ami avec ce brigand et tous les deux se passionnent de littérature et le brigand, a force de lire, se ramollit et cela le conduit à sa perte. Mais c'est un regard nouveau porté sur les gens. Italo Calvino invente au personnage une vie sur les arbres et donc c'est un personnage qui mange, qui dort, qui fait ses besoins. C'est toujours décrit de façon très concrète et c'est très intéressant puisque c'est une fable : il développe ses idées mais toujours de façon très simple et il donne aux lecteurs les éléments pour deviner ce qu'il y a derrière. Ce que j'ai beaucoup

aimé aussi chez Calvino – et donc à travers son personnage de Cosimo – c’est un aspect très humain et très positif. C’est-à-dire que, à un certain moment, quand il explique au villageois ce qu’est un cahier de doléances et leur demande d’en faire un :

Pour expliquer ce qu’étaient les « Cahiers de doléances », Côme proposa : « Essayons d’en faire un. » Il prit un cahier d’écolier et le suspendit à son arbre par une ficelle ; chacun venait y signaler ce qui n’allait pas à son gré. On fit des remarques en tous genres : les pêcheurs parlaient du prix des poissons, les vigneron des dîmes, les bergers des limites, des pâturages, les bûcherons des bois du domaine ; venaient ensuite ceux qui avaient des parents aux galères, ceux qu’on avait frappés de cordes à la suite d’un délit, ceux qui s’en prenaient aux nobles pour des affaires de femmes. On n’en finissait plus.

Per spiegare cos’erano i « quaderni di doglianza », Cosimo disse: - Proviamo a farne uno -. Prese un quaderno da scuola e l’appese all’albero con uno spago; ognuno veniva lì e ci segnava le cose che non andavano. Ne saltavano fuori d’ogni genere: sul prezzo del pesce i pescatori, e i vignaioli sulle decime, e i pastori sui confini dei pascoli, e i boscaioli sui boschi del demanio, e poi tutti quelli che avevano parenti in galera, e quelli che s’erano presi dei tratti di corda per un qualche reato, e quelli che ce l’avevano coi nobili per questioni di donne: non si finiva più.

Même dans un « cahier de doléances », Côme trouva tout cela bien amer : l’idée lui vint de demander à chacun d’inscrire aussi ce dont ils avaient le plus d’envie. De nouveau, l’on vint mettre son mot, exposer ses préférences : l’un parlait de la galette, l’autre du minestrone, l’un voulait une blonde, l’autre désirait deux brunes, l’un eût aimé dormir toute la journée, l’autre trouvait des champignons toute l’année ; l’un voulait une voiture à quatre chevaux, l’autre se serait contenté d’une chèvre, l’un eût voulu revoir sa mère morte et l’autre rencontrer les dieux de l’Olympe. En somme, tout ce qu’il y a de bon et de souhaitable était inscrit ou, car beaucoup ne savaient pas écrire, dessiné sur le cahier. Il y avait même des peintures. Côme écrivit à son tour, il mit un nom, Violette, le nom que, depuis des années, il écrivait un peu partout.

Cosimo pensò che anche se era un « quaderno di doglianza » non era bello che fosse così triste, e gli venne l’idea di chiedere a ognuno che scrivesse la cosa che gli sarebbe piaciuta di più. E di nuovo ciascuno andava a metterci la sua, stavolta tutto in bene: chi scriveva della focaccia, chi del minestrone ; chi voleva una bionda, chi due brune; chi gli sarebbe piaciuto dormire tutto il giorno, chi andare per funghi tutto l’anno; chi voleva una carrozza con quattro cavalli, chi si contentava d’una capra; chi avrebbe desiderato rivedere sua madre morta, chi incontrare gli dei dell’Olimpo: insomma tutto quanto c’è di buono al mondo.

Tout cela fit un beau cahier. Côme l’intitula : « Cahier des doléances et du contentement ».

Ne venne un bel quaderno e Cosimo lo intitolò « Quaderno della doglianza e della contentezza ».

Il y a toujours dans le livre cet optimisme, cette bonne humeur, qui l’ensemble des personnages, même les plus méchants et les plus bizarres, fort sympathiques. Pour reprendre l’idée que Cosimo n’est pas une abstraction, mais un personnage humain, il faut parler de son amour pour sa petite voisine, Violette. Cet amour est interrompu puisqu’il l’a vue le premier jour où il est monté sur l’arbre, le jour où il s’est disputé avec ses parents, et là il a été séduit par cette petite fille blonde qu’il n’avait jamais eu l’occasion de voir auparavant puisque les deux familles étaient brouillées. Le fait de monter sur l’arbre lui donne une vision beaucoup plus large et il découvre sa voisine de

l'autre côté du mur. Ensuite elle part au pensionnat et il ne la voit plus pendant très longtemps. Quand elle revient, il la découvre par hasard et il sera tellement ému sur son arbre qu'il n'arrivera pas à attirer son attention. C'est-à-dire qu'à chaque fois qu'il essaiera de parler, de s'exprimer, l'émotion lui fera imiter le cri de la perdrix ou piauler comme un moineau, puisqu'il s'est intégré dans son univers bucolique, et Violette passera et ne remarquera pas ce cri d'oiseau émis par un homme. Malgré tout, par l'entremise d'un chien, du basset Optimus Maximus, il arrivera à attirer son attention et là ce sera le coup de foudre entre eux. Il y a une très belle scène d'amour sur les arbres :

- Tu n'as vécu sur les arbres que pour moi, que pour m'aimer ...
- Oui, oui.
- Embrasse-moi.

Il la pressa contre le tronc et l'embrassa. En relevant la tête, il la regarda et sa beauté la frappa comme une révélation.

- Dis... mais que t'es belle !
- Pour toi.

Elle déboutonna sa blouse blanche. Elle avait une poitrine toute jeune, avec deux petites roses. C'est à peine si Côme l'effleura ; elle s'esquiva dans les branches où Côme grimpa derrière elle, sa jupe dans les yeux.

- Mais où m'emmènes-tu ? demandait Violette, comme si lui la conduisait.
- Par ici.

Et il la guida ; chaque fois qu'il leur fallait passer d'une branche sur une autre, il la prenait par la main ou par la taille et lui montrait où poser les pieds.

- Par ici.

- ...E mi amerai sempre, assolutamente, sopra ogni cosa, e sapresti fare qualsiasi cosa per me ?

A quest'uscita di lei, Cosimo, sbigottito, disse: - Sì...

- Sei un uomo che è vissuto sugli alberi solo per me, per imparare ad amarmi ...
- Sì... Sì...
- Baciarmi.

La premette contro il tronco, la baciò. Alzando il viso s'accorse della bellezza di lei come se non l'avesse mai vista prima. - Ma di: come sei bella ...

- Per te, - e si sbottonò la blusa bianca. Il petto era giovane e coi bottoni di rosa, Cosimo arrivò a sfiorarlo appena, Viola guizzò via per i rami che pareva volasse, lui le rampava dietro e aveva in viso quella gonnina.
- Ma dove mi stai portando? - diceva Viola come fosse lui a condurla, non lei che se lo portava dietro.
- Di qua, - fece Cosimo e prese lui a guidarla, e a ogni passaggio di ramo la prendeva per mano o per la vita e le insegnava i passi.
- Di qua ...

Ils marchaient dans des oliviers dressés au-dessus d'un talus escarpé; on apercevait entre les branches, tout découpés de feuillages, les éclats bleus de la mer ; d'un coup, elle se découvrit : calme, limpide, vaste comme le ciel. L'horizon s'ouvrait largement, l'azur de l'eau était lisse, intact, sans une voile, à peine plissé par les vagues. Un reflux imperceptible, une sorte de soupir, effleurait les cailloux du rivage.

Les yeux à demi éblouis, Côme et Violette redescendirent dans l'ombre verte des feuillages.

e andavano su certi olivi, protesi da una ripida erta, e dalla vetta d'uno d'essi il mare che finora scorgevano solo frammento per frammento tra foglie e rami come frantumato, adesso tutt'a un tratto lo scopersero calmo e limpido e vasto come il cielo. L'orizzonte s'apriva largo ed alto e l'azzurro era teso e sgombro senza una

vela e ci si contavano le increspature appena accennate delle onde. Solo un lievissimo risucchio, come un sospiro, correva per i sassi della riva.

Elle devenait douce. Côme ne finissait pas de s'étonner devant ces brusques sauts d'humeur. Il s'approcha d'elle. Violette était toute or et miel.

- Dis...

- Dis...

Ils se connurent. Il la connut et se connut lui-même parce que, réellement, il n'avait jusque-là rien su de lui. Elle le connut et se connut elle-même parce que, en sachant tout ce qu'elle était, elle ne l'avait jusque-là jamais si bien senti.

S'era fatta dolce, e Cosimo a questi passaggi repentini non finiva di stupirsi. Le venne vicino. Viola era d'oro e miele.

- Di' ...

- Di' ...

Si conobbero. Lui conobbe lei e se stesso, perché in verità non s'era mai saputo. E lei conobbe lui e se stessa, perché pur essendosi saputa sempre, mai s'era potuta riconoscere così.

Côme n'est pas un personnage qui peut vivre une abstraction, qui vit seul sur les arbres, en ermite. Il a besoin autant de l'amour que de la vie en société et même il a besoin de se sentir utile à la société et il travaille, il aide les paysans à couper les arbres. Dans l'esprit des lumières du XVIIIe siècle, il guidera les gens d'Ombreuse à se révolter contre la République de Gênes qui leur imposait un lourd impôt et ainsi il participera à son siècle et à la vie des gens du village tout en restant sur son arbre, sans perdre ce point de vue, cet éloignement, cette distanciation par rapport au monde. Notamment, il écrira un traité pour une République idéale dans les arbres, qui s'appelle la République imaginaire d'Arborée, qu'il enverra à Diderot, mais sans perdre une écriture et un style fantaisiste. C'est-à-dire qu'au moment de parler dans le chapitre de droit matrimonial, il insérera des contes érotiques et donc il ne recevra pas de réponse de Diderot à ce sujet.

On a dit que le personnage de Cosimo est un peu Italo Calvino et je crois qu'en effet il y a beaucoup de point communs entre le personnage d'Italo Calvino qui, lui aussi, prône cette distanciation. Italo Calvino utilise l'ironie pour s'éloigner du monde, de la même façon que Cosimo est perché sur ses arbres. Et on peut retrouver aussi un point commun à la fin du livre où Cosimo disparaît d'une façon qui lui est propre – c'est-à-dire qu'il ne va pas mettre pied à terre, mais il va profiter du fait qu'une montgolfière se soit perdue dans la forêt d'Ombreuse pour s'agripper à la montgolfière et partir avec elle. Et là on ne trouvera jamais son corps et sur la pierre tombale on inscrira : « Côme Laverse du Rondeau. Il vécut dans les arbres. Aima toujours la terre. Monta au ciel. » « Cosimo Piovasco di Rondò. Visse sugli alberi. Amò sempre la terra. Salì in cielo. » Cette épitaphe est assez amusante puisque dans le cas de Cosimo elle n'est pas écrite au sens figuré : réellement il vécut dans les arbres ; aima la terre à travers son humanisme, sa volonté de participer à la société, d'aider les gens ; et monta au ciel, tiré par une montgolfière. Là il y a un clin d'œil de Calvino qui refuse les métaphores, mais utilise des images très visuelles pour décrire ses personnages. Ensuite, à la disparition de son frère, Blaise fait un parallèle entre l'écriture et la vie de Cosimo sur les arbres et c'est le dernier paragraphe du livre. C'est une chute un peu triste :

Ombreuse n'existe plus. Quand je regarde le ciel vide, je me demande si elle a réellement existé. Ces découpes de branches et de feuilles, ces bifurcations, ces lobes, ces touffes, fouillis menu et innombrable ; ce ciel dont on ne voyait que des éclaboussures ou des pans irréguliers ; tout cela existait peut-être pour que mon frère y circulât de son léger pas d'écureuil. C'était une broderie faite sur du néant,

comme ce filet d'encre que je viens de laisser couler, page après page, bourré de ratures, de renvois, de pâtés nerveux, de tâches, de lacunes, ce filet qui parfois égrène de nos pépins clairs, parfois se resserre en signes minuscules, en semis fins comme des points, tantôt revient sur lui-même, tantôt bifurque, tantôt assemble des grumeaux de phrases sur lit de feuilles ou de nuages, qui achoppe, qui recommence aussitôt à s'entortiller et court, court, se déroule, pour envelopper une dernière grappe insensée de mots, d'idées, de rêves – et c'est fini.

C'était Pages Arrachées à Italo Calvino, par Jean Thibaudeau. Aujourd'hui, Emmanuelle Trombe, avec la participation de Aira Sasso. Assistante: Brigitte Masire. Réalisation: Jacques Tarodi.

QUATRIEME EMISSION

5 octobre 1995

*Paul Fournel : Palomaret Si par une nuit d'hiver
un voyageur*

« Le sein nu » – lecture intégrale du récit.

P. Fournel – C'est un texte que je trouve particulièrement révélateur d'une certaine manière de Calvino et d'une certaine qualité – qualité extraordinaire qu'il avait de regard sur les êtres et sur les choses. Cette façon de voir de manière très transparente, très nette des objets et puis de voir au delà, c'est-à-dire d'aller voir quelque chose qui est un peu invisible. Les Villes invisibles, par exemple, sont la trace de ce double regard qui est une sorte de regard-radiographie à travers l'œil – bien sûr Calvino est un témoin de son temps, c'est un être dans la société, c'est un être dans le monde qui s'est beaucoup impliqué, qui a vu. Rien de ce qui se passait autour de lui ne lui était étranger, et en même temps il avait cette sorte d'œil radiographique qui lui permettait de réduire une ville à ses tuyauteries (dans *Les villes invisibles*), qui lui permettait de voir à travers le sein de la jeune fille – cette espèce d'œil télescopique qui intègre l'histoire, qui intègre la sociologie, qui intègre le réel et l'imaginaire, qui intègre le possible et l'impossible – ce n'est pas pour rien que le personnage s'appelle Palomar, puisque Palomar c'est le nom du plus grand télescope qui existe au monde et qui avait cette espèce de profondeur de Calvino qui m'a toujours fasciné, et qui se voyait chez l'homme. Lorsqu'on croisait l'homme, lorsqu'on lui parlait, il avait cette espèce de regard d'aigle, regard très aigu, très intense et d'autant plus intense que c'était un homme de peu de mots. Calvino était le contraire d'un bavard et il avait même des soucis de locution, il avait du mal parfois à dire et l'intensité de sa personne - au delà de sa stature et de son élégance – c'étaient ses yeux très sombres, un peu rapprochés, petits, de chaque côté de son nez très fort, qui lui donnait un air un peu d'aigle.

J. Thibaut – Il m'a semblé que Calvino était dans une sorte de retrait des choses, de la réalité historique contemporaine, suite à son histoire personnelle, une histoire qu'il avait traversée aussi.

P. Fournel – Il est sûr que dans toute sa période italienne il a été très impliqué. C'est un homme qui a été extrêmement engagé. *Le Sentier des nids d'araignée*, son premier livre de 1947, je crois, alors qu'il était un tout jeune homme, est un livre d'action politique. Nombreux sont les textes – notamment les articles ou les lettres – dans lesquels il montre une très forte présence. Ensuite, il est très probable que dans sa période française il a montré un relatif détachement par rapport à l'histoire – mais qui était relatif, parce que je l'ai toujours connu en état de très grande vigilance par rapport à ce qui se passait politiquement, par rapport à ce qui se passait dans son pays. Il n'était pas du tout un exilé, comme beaucoup d'italiens voudraient le laisser penser aujourd'hui. Il n'avait pas du tout de stratégie de fuite. Il était en France, présent ici. Très fortement présent à son pays et à lui-même. Mais en vérité ce qui me fascine le plus dans son œuvre, c'est qu'elle ressemble, par bien des côtés, à une œuvre de peintre. On y voit des manières successives, des périodes très faciles à délimiter esthétiquement. Il y a toute

cette période des récits engagés, puis il y a la période de la trilogie des *Ancêtres* – toute la période autour d'un vieux fond historique italien : *Le Vicônte*, *Le Baron* et *Le Chevalier* – puis, ensuite il y a des choses plus abstraites, plus scientifiques et puis il y a ses longues réflexions sur le roman. Il y a des moments comme ça, où il avance et je vois que, par exemple, sa participation à l'Ou.Li.Po – qui a toujours été une participation extrêmement attentive, une très forte présence. Il était là tout le temps, pendant qu'il était à Paris, bien sûr il était là tout le temps, mais ensuite, lorsqu'il est retourné à Rome, après le succès de *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, il revenait fréquemment, il nous demandait d'ajuster les dates des réunions de l'Ou.Li.Po à ses dates de présence à Paris. Il avait une réelle présence très forte et un vrai rayonnement, parce que son horizon culturel était un horizon vaste et ample et donc on prenait, nous, beaucoup de lui.

J. Thibaudau – Que faites-vous à l'Ou.Li.Po ? Que faisiez-vous ?

P. Fournel – Nous faisons toujours, mais nous faisons sans Calvino. Calvino a joué un rôle essentiel dans le mouvement, un rôle de réflexion, un rôle très particulier. Notamment, je voudrais vous lire deux ou trois phrases prises de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* qui sont isolées de leur contexte parce qu'elles ont une valeur théorique forte et qui est la conjonction entre une sensation intérieure et une analyse :

C'est un contresens d'écrire aujourd'hui de longs romans. Le temps a volé en éclats. Nous ne pouvons vivre ou penser que des fragments de temps qui s'éloignent chacun selon sa trajectoire propre et disparaissent aussitôt. Nous ne pouvons retrouver la continuité du temps que dans les romans de l'époque où le temps n'apparaissait déjà plus immobile sans encore avoir éclaté, une époque qui a duré en gros cent ans et c'est tout.

Ou encore :

Depuis quelque temps rien ne va plus. J'ai l'impression qu'il n'existe dans le monde que des histoires qui restent en suspens et se perdent en route.

Voilà. Je crois que toute la seconde partie de l'œuvre de Calvino est tout entière marquée de cette réflexion-là, qui est : comment rendre compte d'un temps éclaté, d'un temps où on nous présente sans cesse et on nous propose sans cesse des histoires qui sont des débuts d'histoires dont on ne saura jamais la fin. Et comment le romancier, qui est par définition le finisseur, l'écrivain, le nouvelliste, le romancier qui sont donc des finisseurs, puisqu'ils sont tout le temps vers cette satisfaction-là, comment peut-il rendre compte de cette posture par rapport au temps et de cette approche au temps. Alors, Calvino a apporté là-dessus de nombreuses réponses : *Temps zéro*, *Cosmicomics* et bien entendu *Si par une nuit d'hiver un voyageur* qui est le roman des romans qui ne parviendront pas à se terminer. C'est le roman des débuts de roman. Et il y a là quelque chose d'une évolution assez fascinante. Il n'y a pas eu de véritable rupture dans l'œuvre de Calvino, il y a eu au contraire un approfondissement d'une problématique qui, dès le départ était une problématique simple pour lui : quelle est la littérature possible ? Quel est le champ possible de l'expression littéraire ? Et donc je crois que en ce sens-là c'est un parcours tout à fait exemplaire. Il y a des tas de textes dans lesquels le réel et l'imaginaire ne sont pas contradictoires, mais où le haut et le bas ne sont pas contradictoires, où le passé et le présent ne sont pas contradictoires. Il y a chez lui la conjonction entre un très fort sentiment historique et un très fort sentiment géographique. Et si vous prenez par exemple un tout petit texte qui dans son œuvre occupe une place minuscule, marginale, qui est *La forêt-racine-labyrinthe*, le tout petit texte écrit à l'origine pour les enfants, voilà un roi qui rentre de guerre, le roi Clodovée. Il rentre dans son pays et ne sait plus exactement dans quel temps il se trouve et il est

dans une forêt dans laquelle il se rend compte très vite que les arbres ont leurs racines dans le ciel et que ce sont leurs feuilles qui s'enfoncent dans la terre. Et que le temps qu'il a passé à la guerre, tout à changé dans son pays : il ne reconnaît plus ni le sud, le nord, ni l'orientation. Et cette espèce de très très fort sentiment géographique est une chose qui traverse l'œuvre de Calvino. Ce sentiment historique et géographique. Et on a l'impression d'un esprit voyageur dans toutes les dimensions de l'imaginaire. Il voyage dans tous les sens. Ça c'est une chose qui est très propre à Italo Calvino.

Ça y est, je retrouve enfin cette *Ville invisible* que je cherchais depuis tout à l'heure pour mettre en relief cette espèce de regard radiographique de Calvino qui voit les structures qui dégagent des choses. Et donc c'est une ville effilée, c'est la ville effilée numéro trois.

« Les villes effilées. 3 » – lecture intégrale du récit.

C'était Pages Arrachées à Italo Calvino, par Jean Thibaudeau. Aujourd'hui, Paul Fournel Aira Sasso. Assistante: Brigitte Masire. Réalisation: Jacques Tarodi.

CINQUIEME EMISSION

6 octobre 1995

Jacques Jouet : De l'opaque

J. Jouet – Déjà on est sur une terrasse. C'est pas mal d'être sur une terrasse puisque j'ai apporté une image, c'est dommage mais elle ne va pas passer à la radio, mais c'est pour vous la montrer, c'est une peinture de Matisse « La terrasse à Saint Tropez » et depuis que j'ai lu ce texte de Calvino « De l'opaque » et que j'ai vu cette image de Matisse, pour moi elles sont mariées.

« De l'opaque », c'est un texte qui a été publié en français dans le recueil de textes intitulé *La route de San Giovanni* et qui comprend des textes un peu épars de Calvino qui étaient parus dans des revues, semble t-il, et celui ci est daté..., la publication de la revue est datée 1971 et c'était publié dans une revue de Milan qui se nomme *Adelphiana*.

Alors on est sur une terrasse qui domine Paris à Montmartre, s'il y avait la mer en bas, tout y serait...

« De l'opaque » - lecture de quelques parties du texte

Si on avait demandé à cette époque quelle forme avait le monde, j'aurais dit qu'il était en pente avec des dénivellations irrégulières, des saillies et des renforcements. Ce pourquoi je me retrouve, en quelque sorte, toujours comme sur un balcon, penché sur une balustrade et je vois ce que le monde contient se disposer à droite et à gauche à des distances différentes, sur d'autres balcons ou dans des loges de théâtre situées au dessus ou en dessous, d'un théâtre dont l'avant-scène s'ouvre sur le vide, sur la bande de haute mer contre le ciel traversé par les vents et les nuages

et ainsi même maintenant si on me demande quelle forme a le monde, si on le demande au moi qui habite à l'intérieur de moi et garde la première empreinte des choses, je répondrais que le monde est disposé sur un grand nombre de balcons qui se penchent irrégulièrement sur un unique grand balcon qui s'ouvre dans le vide de l'air. Sur le rebord qui est la courte bande de mer contre le ciel immense et sur ce parapet se penche encore le véritable moi à l'intérieur de moi, à l'intérieur de l'habitant présumé de formes du monde plus complexes ou plus simples mais dérivées toutes de celles-ci bien plus complexes et en même temps bien plus simples puisqu'elles sont toutes contenues ou qu'on peut les déduire à partir de ces premiers surplombs, de ces premières pentes, de ce monde de lignes brisées et obliques, parmi lesquelles, l'horizon est l'unique ligne droite continue.

[...]

J'ai recommencé à employer des métaphores qui se réfèrent au théâtre. Bien que dans mes pensées d'alors le théâtre avec ses velours ne pu pas être associé à ce monde fait d'herbe et de vent et bien que maintenant encore ce que le mot théâtre peut amener à l'esprit, c'est-à-dire un intérieur qui prétend contenir en lui le monde extérieur - places, fêtes, , jardins, forêts, mûles, guerres - soit tout le contraire de ce que je suis en train de décrire, c'est-à-dire un extérieur qui exclut de lui toute sorte d'intérieur,

un monde totalement ouvert qui donne la sensation d'être enfermé tout en étant à l'air libre étant donné que le bout de terrain de l'un donne sur le bout de terrain

d'un autre, partagé, non pas par des murs d'enceinte mais des murs de soutiens et que chacun de nous se trouve dans le sien mais en regardant les autres chacun dans le sien et personne ne sort jamais du sien et se trouve toujours sous les regards des autres,

[...]

Il faudrait dire aussi, afin de dissiper toute équivoque que peut induire le mot théâtre, que le théâtre est fait de telle sorte que le plus grand nombre d'yeux ait un champ visuel le plus libre possible, c'est-à-dire que tous les regards possibles soient contenus et conduits comme à l'intérieur d'un œil unique qui se regarde lui-même, qui se voit réfléchi dans l'iris de sa propre pupille, alors que moi je parle d'un monde où en même temps on voit tout sans le voir, puisque tout ressort et se cache et se montre et se voile, les palmiers s'ouvrent et se referment comme un éventail au dessus des mâtures des bateaux de pêche, le jet d'un tuyau se lève et arrose un champ d'invisibles anémones, la moitié d'un autobus tourne dans le demi tournant de la route carrossable et disparaît entre les épées d'un agave,

mon regard se brise entre les plans et les distances différentes, il court le long d'une bande oblique de claies et vitrines de serres, touche un champ tout hérissé de ficelles et tuteurs sur le versant d'en face, revient en se raccourcissant sur le premier plan d'une feuille de néflier qui pend d'une branche là au milieu, passe du nuage d'un olivier gris à un nuage blanc qui navigue dans le ciel, puis j'ai sous les yeux un plan de tomates énormes et vert de souffre dans un manoir de roseaux, puis un petit toit de tuiles au-delà du torrent d'où part une rangée de plantes de kakis avec des fruits d'un rouge jaunâtre que je peux compter sur les branches même à cette distance,

et il faudrait également préciser ce qu'est un théâtre par rapport au son, comme lieu de la plus grande capacité de l'ouïe, grande oreille qui enferme en elle-même toutes les vibrations et les notes, oreille qui s'écoute elle-même, oreille en même temps que coquillage placé contre l'oreille. Alors que moi, au contraire, je parle d'un monde où les sons se rompent en montant et descendant à travers les anfractuosités du terrain et en contournant angles et obstacles, ils s'estompent et se propagent indépendamment de la distance : le dialogue de deux femmes qui se rencontrent au milieu d'une rue en escalier se perd juste au dessus des corbeilles qu'elles portent sur leurs têtes, mais sur la colline d'en face arrivent les ouououh ! les gaaa ! les ahi ahi ahi ! qui traversent l'air comme les grains d'un collier qui courent le long du fil, l'espace est formé de points invisibles et de points sonores qui se mélangent à tout moment sans jamais parvenir à coïncider parfaitement,

[...]

Pour celui qui l'observe, arrêté, l'unique élément continu est l'arc que le soleil parcourt en montant et descendant de la gauche vers la droite, le soleil dont on peut toujours dire où il est même quand il n'y a pas de soleil, et de chaque chose dont on ne peut établir la distance ni la forme on peut toujours savoir comment l'ombre à son pied se déplace, se réduit, s'élargit, de chaque couleur dont on ne peut dire la couleur, on peut tout de même prévoir comment elle change de couleur selon l'inclinaison des rayons,

le soleil n'est au fond que le rapport du monde avec le soleil, qui ne change pas si l'on considère l'arc concave parcouru par le soleil comme un arc convexe, c'est le rapport d'une source de rayons, peu importe si elle est mobile ou fixe, avec un corps ou un ensemble de corps, peu importe s'il est fixe ou mobile, qui reçoit les rayons, c'est-à-dire que le soleil consiste dans les propriétés des rayons reçus par le monde dont on suppose qu'ils proviennent d'une source dite soleil, laquelle si on la regarde fixement vous aveugle, et il lui suffit d'un lambeau de nuage pour se cacher derrière, il lui suffit de quelques couches intermédiaires d'atmosphère plus dense ou de vapeur d'eau pour qu'elle pâlisce ou se trouble jusqu'à disparaître ou

même simplement d'un peu de brume qui monte de la mer, en tout cas ce n'est donc pas l'existence hypothétique de cette source qui compte mais la façon dont ses rayons tombent sur les surfaces du monde, soit directement en variant d'intensité d'inclinaison de fréquence, soit indirectement selon des angles de réflexion variables, selon qu'ils sont réfléchis par le miroir éblouissant de la mer ou par la côte de terre couleur cendre de pierre comme lorsque dans les golfes le rivage au couchant est abandonné par la lumière du soleil qui est déjà parti et qui les rejoint par la réverbération d'un levant encore ensoleillé

ou au lieu de tenir compte de la source des rayons ou des rayons en eux-mêmes ou des surfaces qui les reçoivent, on peut tenir compte des taches d'ombre, c'est-à-dire des endroits où les rayons ne parviennent pas, de comment l'ombre acquiert de la netteté proportionnellement à la force prise par le soleil, de comment l'ombre matinale d'un figuier, de légère et incertaine au départ devient avec la montée du soleil un dessin en noir du figuier, feuille par feuille, qui s'élargit aux pieds du figuier verdoyant, cette concentration de noir pour signifier le vert brillant que le figuier contient feuille par feuille sur la face qui donne vers le soleil, et plus le dessin sur le sol concentre son noir, plus il se rétracte et se raccourcit comme sucé par les racines, englouti par le pied du tronc et rendu aux feuilles, transformé en latex blanc dans les nervures et les tiges jusqu'à ce que, au moment où le soleil est le plus haut, l'ombre du tronc vertical ait disparu et que l'ombre de l'ombrelle de feuilles se blottisse là dessous sur l'écrasement fermenté des figes mûres tombées par terre dans l'attente que l'ombre du tronc revienne et la pousse du côté opposé en s'allongeant comme si le don de croître que le figuier a abdiqué en tant que plante porteuse de figes, passait dans ce fantôme de plante étendu au sol, jusqu'à l'heure où les autres fantômes de plantes s'arrêtent de pousser pour la recouvrir, le coteau, le col, la côte, dilatent en un lac unique les ombres.

Alors je pourrais limiter ma description aux taches qui s'élargissent et se rétrécissent suivant les heures du jour avec un mouvement rotatoire que les différents niveaux et les pentes rendent irréguliers et bariolés et tantôt engloutissent, tantôt relèvent, vignes, viviers, champs jaunes de soucis, jardins noirs de magnolias, caves rouges de pierres, marchés, dans chaque lieu l'ombre a ses rendez-vous et ses itinéraires, là est son droit de régner sur les vallées entières, là-bas elle ne peut rassembler que des lambeaux d'elle-même cachés derrière un arrosoir ou derrière une charrette. Chaque lieu peut être défini sur la base d'une échelle intermédiaire entre les endroits où le soleil ne donne jamais et ceux qui sont exposés à la lumière depuis l'aurore jusqu'au couchant.

On appelle « opaque » - dans mon dialecte : « *ubagu* » - les lieux où le soleil ne donne pas - en langue courante, selon une locution plus recherchée : « au nord » ; tandis que le lieu ensoleillé est dit « exposé au midi », ou « ensoleillé » - « *abrigu* » en dialecte. Le monde que je suis en train de décrire étant une sorte d'amphithéâtre concave exposé au midi, où n'est pas comprise la face convexe de l'amphithéâtre exposé probablement à minuit, on y trouve par conséquent l'extrême rareté de l'opaque et la plus ample extension de l'ensoleillement

ou si l'on veut avoir recours à une métaphore tirée de la vie animale, nous nous trouvons dans un monde qui s'allonge et se tord comme un lézard de manière à offrir au soleil la plus grande partie de sa surface et qui écarte l'éventail de ses pattes en ventouse sur le mur qui se réchauffe, avec la queue qui se soustrait par des bonds filiformes aux progressions imperceptibles de l'ombre et qui tend à faire coïncider l'ensoleillement avec l'existence du monde

qui tend à faire coïncider l'ensoleillement avec la lutte pour l'existence et aussitôt après avec le profit maximal en nivelant les pentes pour l'empire géométrique des

œillets qui avancent au soleil en rangs serrés leurs légions carrées ou en dressant les murailles verticales des copropriétés aux fenêtres à petits carreaux qui se disputent l'exposition et la vue.

Seulement au fond des torrents hérissés de roseaux au bruit de papier, ou dans les vallées qui s'arquent en forme de coude, ou derrière les sommets protubérants sur les coteaux, et plus loin derrière encore dans la succession de contreforts de la chaîne de montagnes parallèle à la côte, il est donné de voir cet assombrissement du vert, cet affleurement de rochers de la terre ravinée, cette proximité du froid qui monte de sous la terre et cet éloignement, non seulement de la mer invisible mais aussi du bleu féroce du ciel pesant avec cette sensation d'une frontière mystérieuse qui sépare du monde ouvert et étranger qui est la sensation d'être entré « *int'ubagu* », dans l'opaque du monde

de telle sorte que je pourrais définir l'« *ubagu* » comme l'annonce que le monde que je suis en train de décrire a un envers, une possibilité de me trouver différemment disposé et orienté dans un rapport différent avec le cours du soleil et les dimensions de l'espace infini, le signe que le monde présuppose un reste du monde au-delà de la barrière de montagnes qui se succèdent dans mon dos, un monde qui se prolonge dans l'opaque, avec des villages et des villes, et des hauts-plateaux et des cours d'eau et des marais, avec des chaînes de montagnes qui cachent d'autres plateaux couverts de brouillard. Je sens cet envers du monde caché au-delà de l'épaisseur profonde de terres et de roches, et c'est déjà le vertige qui vrombit à mon oreille et me pousse vers l'ailleurs.

Maintenant alors, cette reconstruction du monde effectuée en l'absence du monde devrait être recommencée en disant que je suis aplati dans mon immobilité de lézard sur la pente abrupte « *int'ubagu* » mais en disant en même temps que je suis poussé vertigineusement vers l'ailleurs et en faisant ici une accolade pour distinguer un ailleurs comme étant l'enseulé absolu qui s'ouvre sur la mer sillonnée par de lointains bateaux et un ailleurs comme l'opaque absolu qui s'ouvre à ceux qui regardent au-delà d'une extrême ligne de faite montagneuse

ou peut-être les ailleurs convergent-ils, le bateau que je vois prendre le large et disparaître dans le reflet du soleil abordera à des ports opaques, verra les gradins gris des môles émerger d'un matin de brouillard, les lumières encore allumées des docks,

et le chasseur qui remonte le chemin muletier le long du ruisseau s'enfonce dans la forêt, dépasse le dos de la montagne, côtoie une cuvette à l'abri, fait rouler les pierres dans les buissons en espérant faire lever un vol de perdrix, court et descend dans les prés, grimpe par un escarpement, cherche le passage des oiseaux migrateurs, cherche le bord au-delà duquel s'ouvre à lui la vue d'un pays sans frontières, la ligne de partage des eaux de tous les partages des eaux, le toit du monde d'où se pencher et tendre son regard au-delà de la grande aile d'ombres jusqu'à apercevoir une Tullée aux portes dorées, une Helsinki avec sa place blanche, ville enseulée sur un golfe de glace.

Et même en considérant que l'observateur est immobile comme au début, sa situation par rapport à l'opaque et à l'enseulé, sera toujours controversée parce que ce moi tourné vers l'enseulé, c'est le côté opaque qu'il voit de chaque pont, arbre, toiture, tandis que se trouve en plein soleil le mur ou la pente à laquelle je tourne le dos, le mur fleuri de bougainvillées, la pente où poussent des buissons d'euphorbe, la haie de figuiers de Barbarie, l'espalier de câpriers

mais ce n'est pas cela qui compte, parce que tout en admettant que je sois toujours en train de regarder vers l'issue de n'importe quelle vallée, et que j'aie derrière moi le torrent escarpé et ombragé, rien ne prouve que je sois sur le point d'avancer toujours plus vers l'air libre au lieu de reculer vers le fond de la vallée, c'est pourquoi il est juste de dire que le moi tourné vers l'ensoleillé et aussi un moi qui se retire dans l'opaque

et si partant de cette position du début, je considère les phases successives de ce même moi, tout pas en avant peut aussi être un recul, la ligne que je trace s'enroule de plus en plus dans l'opaque et il est inutile que j'essaie de me rappeler à quel moment je suis entré dans l'ombre, j'y étais déjà depuis le début, il est inutile que je cherche au fond de l'opaque, une issue à l'opaque. Je sais désormais que le seul monde qui existe est l'opaque et que l'ensoleillé n'en est que l'envers, l'ensoleillé qui opaquement s'efforce de se multiplier lui-même mais ne multiplie que l'envers de son propre envers.

« *D'int'ubagu* » du fond de l'opaque j'écris en reconstruisant la carte d'un ensoleillé qui n'est qu'un axiome invérifiable pour les calculs de la mémoire, le lieu géométrique du moi, d'un moi dont mon moi a besoin pour se savoir lui-même, le moi qui sert seulement pour que le monde reçoive continuellement des nouvelles de l'existence du monde, un instrument dont le monde dispose pour savoir s'il y est.

Depuis que j'ai lu ce texte, c'est vraiment...c'est un peu pour moi le centre de ma lecture de Calvino, c'est-à-dire que c'est le texte à partir duquel j'aurais envie de refaire une lecture un peu complète de Calvino. Il y a dans l'image de l'homme, de notre civilisation, l'homme de Vitruve, c'est-à-dire les proportions idéales du corps humain tenant dans le cercle. Comme image un peu phare de l'homme. Le moi que décrit Calvino dans « De l'Opaque », est pour moi une sorte d'image de remplacement qui change un petit peu la position. C'est-à-dire que l'image de cet homme sur sa terrasse, de ce moi écrivant, pris entre l'ensoleillement et l'opaque, pris entre l'est et l'ouest, pris entre le zénith et le sol, j'ai l'impression que cela définit non pas l'être idéal de la Renaissance, bien positionné dans le temps et l'espace, mais une espèce d'homme traversé, c'est à dire traversé par le temps. Le temps chez Calvino est quelque chose qui navigue, qui bouge, qui navigue dans toutes les directions. Voilà, c'est cette image de l'homme de l'opaque qui ressort pour moi de ce texte.

J. Thibaudeau - Calvino lui-même, en personne, que vous avez connu, dans ce texte...

J. Jouet - Il termine en disant « Le moi qui écrit » c'est-à-dire celui qui signe le texte « De l'opaque » d'une certaine façon. C'est vrai que le peu que j'ai connu Calvino...je me souviens d'une réunion de l'Oulipo où Calvino exposait un projet. Il parlait d'Hamlet et il disait : « Je suis en train de concevoir une réécriture d'Hamlet en commençant par la fin et en remontant au début et bizarrement, c'est la même histoire. » C'est l'image qui me semble assez centrale chez Calvino, l'image du palindrome. Le palindrome étant l'énoncé que l'on peut lire lettre à lettre, de gauche à droite que de droite à gauche.

Je crois, que du point de vue formel, du point de vue oulipien, c'est le cœur de l'intérêt de Calvino pour ça, pour la forme.

SIXIEME EMISSION

7 octobre 1995

Claude Ollier : Cosmicomics

C. Ollier - En 1959, on avait été invités quelques-uns, par la fondation Ford, à passer 6 mois aux États Unis sans aucune obligation et c'était vraiment une chance extraordinaire. On s'est retrouvés au Havre pour prendre le transatlantique, qui était le United States, le plus gros bateau du monde à l'époque, un bateau de transport de troupes en cas d'une 3^{ème} guerre mondiale, mais dans lequel on admettait des passagers. Il y avait Arrabal, Hugo Klaus, Italo Calvino, un poète anglais qui s'appelait Eton Wilson, il y aurait du y avoir Günter Grass mais il était malade, Paget nous a rejoint par avion à New York . Cette première prise de contact a été très importante et très fructueuse. On partageait la même cabine, une très grande cabine prévue pour une vingtaine de soldats, en cas de guerre. La traversée a été marquée par une tempête épouvantable pendant les 3 ou 4 jours qu'elle a duré. C'est-à-dire que les ponts étaient interdits, toute la vaisselle de bord étaient cassée, alors on restait dans les cabines, ficelés aux couchettes par des sangles, sauf Italo qui descendait à la piscine pour essayer de nager. Il revenait avec plaies et bosses parce quand il voulait plonger, l'eau avait disparu, elle était sur le plafond, quand elle revenait, il était un peu tard et il s'était fait très mal. Il rentrait donc, se séchait et il tapait à la machine immédiatement. Il tapait des lettres pour Einaudi. Quand c'était l'heure de dîner, on montait, mais je crois qu'on était les seuls dans l'immense salle à manger, tout le monde restait dans les cabines, terrassé par l'angoisse et le mal de mer. Voilà donc ma première prise de contact avec Italo, ensuite on s'est revus évidemment très souvent à New York pendant plusieurs semaines avant de voyager. Certains d'entre nous ensemble par le train, traversant les USA en plein hiver comme Fileas Fogg de Jules Verne, d'autres par petits sauts de puce en avion jusqu'à ce qu'on se retrouve à San Francisco. Il était tout à fait engagé par ses lectures dans ce qui se passait en France à l'époque : nouveau roman, nouvelle critique, ce n'était pas encore le début de *Tel Quel* je crois (fin 59, début 60), mais on parlait beaucoup de tout ce qui avait été fait en France juste avant la guerre et après la guerre, comment s'enclenchait toute cette histoire de littérature existentielle engagée et de ce qu'on appelait depuis peu, depuis 3, 4 ans, Nouveau Roman. On a eu l'occasion d'en parler beaucoup à New York et chemin faisant dans les trains. Je me rappelle une fois il m'avait invité à visiter la grande implantation d'IBM à Pokeepsay au bord de l'Hudson, à 150 km au nord de New York et on était parti dans une immense Cadillac, dans la neige, sur les autoroutes, avec des couvertures, un chauffage spécial et là on avait beaucoup parlé de ce qui s'écrivait en France à l'époque. Et puis cette visite avait été très amusant parce que Calvino était très pince-sans-rire, très actif, très pris par tout ce qu'il faisait et d'autant plus pris et parfois pressé d'en finir que ce qui le passionnait le plus, c'est-à-dire je pense l'écriture, l'amour et l'amitié, là il n'était pas spécialement pressé, il prenait tout son temps. On avait été très souvent dans des conférences de presse et dans des concerts de jazz. Je me souviens très bien que 59/60 c'était la grande époque où commençait quelque chose de nouveau dans le jazz qu'on allait appeler plus tard le Free Jazz. Il y avait ainsi Charles Mingus dans son atelier, le jazz workshop et dans un minuscule café qui a été démoli peu de temps après mais qui est devenu célèbre dans les archives du jazz, qui s'appelait le *Five Spot Café*. Il y avait là un quartet qui

faisait la surprise des new-yorkais, tout au moins des amateurs de jazz et qui était celui d'Ornette Coleman, très peu connue à l'époque. On avait filé dans ce *Five spot café* avec Hugo Klaus qui était passionné de jazz lui aussi et on était resté une heure assis sur des chaises, devant une table minuscule avec dans les oreilles le saxophone en plastique d'Ornette Coleman et la trompette de Don Sherry, je crois. Pas loin de là la contrebasse de Charlie Arden, c'était les grands pionniers du jazz à l'époque et on était ressorti de là complètement hébétés parce que le volume sonore dégagé par le quartet dans ce local qui avait peut-être 25 m² pas plus, c'était quelque chose d'assourdissant. On s'était retrouvés dans la nuit new-yorkaise et la neige, complètement abasourdis. On était même rentrés à pied pensant même pas à appeler un taxi pour se remettre mais c'était un grand moment. J'ai beaucoup prisé les livres de Calvino dès les années 50 ainsi que ceux de Cortazar par exemple. Quand assez longtemps plus tard, 20 ans ou 25 ans plus tard, Alain Trutin m'a demandé à France Culture de réunir quelques textes, de faire un choix de textes comme on dit fantastiques : choix qui j'ai intitulé si je me souviens bien : nouvelles des lieux fantastiques. J'ai choisi naturellement, en autres, un extrait d'un livre de Calvino, c'était « Un signe dans l'espace » un des textes des « Cosmicomics ». Voilà ce que j'avais écrit pour présenter « Un signe dans l'espace » :

Avec ses Cosmicomics, Calvino a véritablement inventé un genre nouveau : la science-fiction préhistorique, mais il n'a pas inventé que cela, il a aussi inauguré, vous allez le voir, la science-fiction sémantique et la science fiction statistique. Les 12 contes de ce recueil « Cosmicomics » ont fait sensation dans les années 60. Chacun est introduit par un bref rappel, très neutre, de données scientifiques, touchant à la cosmogonie, à l'astronomie, à la géologie, à la cybernétique ou à l'origine des espèces. Par ailleurs, c'est bien connu tout récit de Calvino relève, quasi originellement, du conte philosophique et le croisement du conte philosophique avec la bande dessinée donne naissance à un type de fiction réjouissante, ici, une extraordinaire richesse d'invention dans le détail des événements, les péripéties, à partir de rien, strictement, comme par hypothèse. C'est l'approche exacte du conte intitulé « Un signe dans l'espace » : se développe d'une manière très stricte, très serrée, l'auteur choisit à coup sûr parmi toutes les éventualités celles qui s'offrent à la fois comme les plus logiques et les plus humoristiques : c'est l'humour par la logique. Et tout est dit chemin faisant de l'essentiel, l'essentiel d'abord touchant à l'intention, à la volonté de laisser trace, puis à la trace elle-même, à la signature de cette trace, de ce signe posé dans l'étendue infinie, à l'utilité de ce signe, à sa valeur dans la durée historique, à la question de sa propriété ou de son anonymat, à la question de sa rature éventuelle, de sa persistance sous la rature, et finalement à la réalité des strates d'écriture, du gigantesque palimpseste d'écriture sur lequel nous vivons et grâce auquel nous vivons. Tout cela est dit dans la mouvance de cet espace incroyable et de ces révolutions sans fin difficilement repérables. Les *Cosmicomics* sont ainsi fondées sur un équilibre étonnant entre le narratif, le scientifique et le philosophique. Équilibre qui en appelle à toute l'histoire du monde et de l'humain. Un narrateur infatigable et imprononçable y déploie l'exercice de sa mémoire, saluons en lui le premier, l'immortel porteur du feu du récit.

Lecture intégrale de « Un signe dans l'espace »

SEPTIEME EMISSION

8 octobre 1995

Françoise Bouillot : Le sentier des nids d'araignée

J. Thibaudeau - Françoise Bouillot nous présente *Le Sentier des nids d'araignée* c'est-à-dire le premier roman de Calvino. Calvino l'écrit en 1946, il a 23 ans, il le publie l'année suivante. Elle nous présente surtout une préface que Calvino écrit à ce premier livre en 1964 pour une réédition. *Le sentier des nids d'araignée* ne sera traduit en français que très tard, en 1978 et cette édition française ne reprend pas cette préface qui est un texte important où se trouve un hommage à Fenoglio, qui venait de mourir en 63. Fenoglio qui était né en 1922, était l'exact contemporain de Calvino. Cette même année 63, après la mort de Fenoglio, paraît ce qui est probablement son chef d'œuvre en français *Une affaire personnelle*, en italien *Una questione privata*.
Françoise Bouillot, « Le sentier des nids d'araignées » :

F. Bouillot - C'est le premier roman de Calvino qui est écrit juste après la guerre, effectivement dans un style, dans un mode, qui paraît surprenant aujourd'hui et Calvino en 1964 écrit pour lui une préface et il définit, il cerne, son premier roman en ces termes :

Ce roman est le premier que j'ai écrit, je peux même dire la première chose que j'ai écrite si l'on excepte quelques nouvelles éparses. Quelle impression me fait-il en le reprenant aujourd'hui ? Plus que comme l'une de mes propres œuvres, je le lis comme un livre anonyme, né du climat général d'une époque, d'une tension morale, d'un goût littéraire dans lequel se reconnaissait notre génération, juste après la seconde guerre mondiale. L'explosion littéraire de ces années en Italie fut plus encore qu'un fait artistique, un fait physiologique, existentiel, collectif. Nous avons vécu la guerre, et nous, les plus jeunes, qui avons eu tout juste le temps de nous faire partisans, nous n'en sortions ni écrasés, ni vaincus, ni brûlés, mais vainqueurs, poussés par la charge propulsive de la bataille à peine terminée, dépositaires exclusifs de son héritage. Il ne s'agissait pas pour autant d'un optimisme facile, ou d'une euphorie gratuite, tout au contraire. Ce dont nous nous sentions dépositaires c'était un sentiment de la vie en tant qu'elle est capable de repartir de zéro, une volonté enragée de questionnement et aussi notre capacité à vivre le déchirement, le danger, le tout pour le tout. Et tout cela avait pour nous l'accent d'une allégresse déchaînée. Beaucoup de choses naquirent de ce climat et parmi elles l'atmosphère de mes premières nouvelles et de mon premier roman.

J. Thibaudeau Que raconte *Le sentier des nids d'araignées* au juste ? Le titre est tout à fait étrange ...

F. Bouillot - Le sentier ... Ces nids d'araignées, c'est le petit Pin. Pin est un enfant qui vit avec sa sœur prostituée au fond du « carrugio lungo » qui est la ruelle, la rue sans joie. Il vit avec les grands, Pin. Ce n'est pas un enfant vraiment, c'est un enfant [*expression incompréhensible*]. La guerre arrive et il va se trouver pris, embarqué, dans les histoires des grands, dans les partisans, et dans un détachement de partisans qui est celui que, justement, Calvino souhaite représenter à ce moment-là, c'est-à-dire, pas du tout les héros positifs mais plutôt ces gens de la campagne, ces hommes un peu lâches, pas très politisés, qui malgré tout se retrouvent dans la guerre du côté des partisans. Là-dedans Pin va arriver à trouver un homme qui va le prendre par la main, un grand, à qui

il pourra enfin montrer les nids d'araignées, parce que quand Pin dit qu'il y a un endroit, au fond du sentier, où poussent les nids d'araignées, les gens se moquent de lui, évidemment les araignées qui font des nids, ça fait rire. Et Pin va traverser ce monde, qui n'est effectivement, pas du tout hagiographique, qui n'est ni bon ni méchant, ni même vraiment politique, qui est cette Italie dans la guerre, en plein bruit, et en pleine fureur.

Et le Pin du *Sentier des nids d'araignée* est défini ainsi par son auteur.

Pin parfois aimerait bien se mêler aux gamins de son âge, leur demander de le laisser jouer à pile ou face et de lui montrer le passage souterrain qui va jusqu'à la place du marché, mais les gamins l'évitent et des fois même, ils le battent parce que Pin a deux petits bras fluets, fluets et qu'il est le plus faible de tous.

(...) Tout cela pour dissiper le brouillard de solitude qui se condense dans sa poitrine le soirs comme celui-ci. »

Certainement que le jeune Calvino, puisqu'il montre ensuite qu'il est quand même un écrivain d'une certaine envergure, sent bien que ce roman de la résistance, hagiographique comme on en a eu peut-être des centaines, a déjà quelque chose d'insatisfaisant. Et il explique donc en 1964 quel a été son projet, de jeune homme, quand même, très jeune.

A l'époque où je l'ai écrit, créer une littérature de la résistance restait une question ouverte. Écrire le roman de la résistance se posait comme un impératif. Je voulais combattre sur deux fronts distincts. Lancer un défi tout à la fois aux détracteurs de la résistance et aux chantres d'une résistance hagiographique et édulcorée. C'était l'époque où l'on s'efforçait de donner une direction politique à l'activité littéraire. L'écrivain était prié de créer un héros positif, d'offrir des images normatives et pédagogiques de conduite sociale et révolutionnaire. Ma réaction d'alors peut se résumer ainsi : Ah il vous faut un héros socialiste, il vous faut du romantisme révolutionnaire. Et bien moi, je vais vous donner une histoire de partisans, où personne n'est un héros, où personne n'a de conscience de classe. Je vais vous représenter le monde des *lingères* (en français), le sous-prolétariat, concept tout neuf pour moi alors et qui me semblait une grande découverte. J'ignorais que c'était le terrain le plus facile pour la fiction et qu'il allait le rester. Et ce sera l'ode la plus positive, la plus révolutionnaire de toutes, qu'importe les héros, ceux qui ont déjà acquis la conscience de classe, c'est le processus pour y arriver qu'il faut représenter. Tant qu'il restera un seul individu en deçà de cette conscience, nous aurons pour devoir de nous occuper de lui, et de lui seul.

Pin, sur les instances des hommes du café qui sont travaillés au corps par un homme du comité qui vient les voir et qui leur demande d'agir pour la résistance, Pin s'en va voler le revolver de l'amant de sa sœur, le soldat allemand. Il arrive à lui voler son pistolet, il est convoqué et jeté en prison, enfin, dans une prison qui est une prison de cette guerre civile de la guerre des partisans, c'est-à-dire une ancienne villa avec son grand parc qui évoque plutôt la paix d'avant plutôt que la prison. Là il rencontre Loup Rouge, qui est à peine plus âgé que lui, c'est un jeune partisan. Pin aimerait bien s'en faire un ami.

Loup Rouge se penche vers l'oreille de Pin : « J'ai un plan et si ça marche, j'aurais filé avant demain et alors tous ces enfants de salauds de fascistes, qui m'en auront fait bavé, me le paieront, l'un après l'autre.

- Tu files et tu vas où ?

- Je vais au détachement, chez Loup Blanc Et on va leur mijoter un de ces coups dont ils se souviendront.
 - Tu m'emmènes avec toi ?
 - Non
 - (...)
- Seulement la brigade noire a des têtes de mort comme emblème, et ça fait beaucoup plus d'effet que les étoiles tricolores.

Effectivement Calvino a été, peu de temps, un très jeune partisan. Il a l'âge d'être encore comme Pin, bien qu'il vienne d'un milieu tout à fait différent, il a encore l'âge d'être un gamin parmi les grands. Et aussi bien le petit Pin que Loup Rouge, ce sont des gosses qui ne distinguent pas encore très bien dans le grand remuement du monde inattendu qu'est la guerre, la différence entre le jeu, les pétards et les vrais explosions et les déguisements d'enfant et les casquettes noires des fascistes. On voit bien que Loup Rouge a quand même plus de conscience et de prestance. Calvino qui n'est quand même pas très content de son roman, écrit, toujours dans cette importante préface de 64, parle des autres écrivains qui ont écrit sur la résistance et parmi eux, il distingue un homme qui écrit un roman qui ressemble au sien, mais Calvino a le sentiment que Beppe Fenoglio qui a donc écrit « Une affaire personnelle », une assez longue nouvelle, publiée en français chez Gallimard - Du monde entier, avec d'autres récits, il a le sentiment que Fenoglio a mieux réussi, a mieux saisi ce que lui avait voulu écrire avec son *Sentier des nids d'araignée*. Parce qu'il dit ceci :

Pour ceux qui ont commencé à écrire jeune, à la suite d'une expérience du type d'une guerre, où il y a tant de choses à raconter, le premier livre élève aussitôt un mur entre nous et notre expérience. Il coupe les fils qui nous relient aux faits, il brûle le trésor de notre mémoire, ce qui serait devenu un trésor si l'on avait eu la patience de le conserver, si l'on n'avait pas été si pressé de le dilapider, d'imposer une hiérarchie arbitraire aux images récoltées, en séparant les privilégiées, sensées être dépositaires d'une émotion poétique, des autres qui semblaient nous concerner trop ou trop peu pour les représenter. De cette violence qu'on lui a faite en écrivant, la mémoire ne se relèvera pas.

Et ce Fenoglio qui lui écrit un peu la même histoire que la sienne, c'est-à-dire l'histoire d'adolescents dans la guerre, il en parle en ces termes :

Il y eut des écrivains pour continuer sur la voie de la première épopée. Ce furent généralement les plus isolés, les moins intégrés qui conservèrent cette force. Et ce fut le plus solitaire de tous qui réussit à faire le roman que nous avons tous rêvés quand personne ne l'attendait plus. Beppe Fenoglio qui parvint à l'écrire mais pas à le terminer et mourut dans la quarantaine avant de le voir publier. Le livre que notre génération voulait faire existe à présent et notre travail a un couronnement et un sens. Et c'est aujourd'hui seulement, grâce à Fenoglio, que nous pouvons dire que cette saison est achevée, aujourd'hui seulement que nous avons la certitude qu'elle a véritablement existé : la saison qui va du *Sentier des nids d'araignée* à *Une question personnelle*.

L'histoire d'*Une question personnelle* est l'histoire d'un jeune homme, ou plutôt d'un jeune garçon - ils ont quoi ? Seize ans ? Ces enfants-là -, qui est dans les partisans avec son ami Giorgio et retourne dans la maison où avant la guerre il rencontrait Fulvia, la jeune fille dont il est toujours amoureux, et il découvre par le témoignage de la dame qui garde la maison et qui est restée là, que Giorgio venait souvent même après le début de la guerre, rendre visite à Fulvia et la nuit. Il décide d'aller trouver Giorgio qui est

dans une autre brigade que la sienne pour en avoir le cœur net. Lorsqu'il arrive à la brigade pour voir Giorgio, celui-ci a été arrêté par les fascistes. Donc pour voir Giorgio, lui poser des questions à propos de Fulvia, il faut qu'il l'échange contre un autre prisonnier mais tous les prisonniers faits par les brigades des partisans ont été tués. Donc pour voir Giorgio et lui poser la question à propos de Fulvia, il faut qu'il fasse un prisonnier. Il arrive à faire un prisonnier mais ce prisonnier fait mine de s'enfuir et il le tue. Ce qui fait que son prisonnier est mort, qu'il ne peut pas échanger Giorgio, qu'il ne peut voir Giorgio pour lui parler de Fulvia. Il est totalement découragé, il remonte sous cette pluie battante qui marque toute la nouvelle, une espèce de boue permanente et de brouillard, il remonte vers la maison de Fulvia pour la voir encore une fois et là il trouve les soldats fascistes qui ont pris position autour de la maison et qui le tuent probablement. En tout cas il part dans une course absolument échevelée jusqu'à s'écrouler quelques kilomètres plus loin, il court extrêmement longtemps. Il meurt ou en tout cas si lui même ne meurt pas son affaire est morte puisque Giorgio est probablement mort pendant ce temps-là, tué par les fascistes et qu'il ne pourra pas le voir pour lui demander si oui ou non il a couché avec Fulvia, si elle l'a préféré à lui pendant le début de la guerre.

Une question personnelle, dit Calvino en 64, l'année d'après la parution du livre, est construit avec la tension géométrique d'un roman de folie amoureuse et de poursuites chevaleresques comme « Le Roland Furieux » et c'est en même temps la résistance telle qu'elle l'a été, vue du dedans comme du dehors, plus vraie qu'elle n'a jamais été écrite, conservée intacte toutes ces années par la mémoire fidèle, avec toutes ses valeurs morales d'autant plus puissantes qu'elles sont plus implicites avec son bruit et sa fureur. Et c'est un livre de paysages, un livre aux figures vives et vivantes, un livre à la parole précise et vraie. Et c'est un livre absurde, mystérieux, où chaque poursuite a pour objet la poursuite d'autre chose, qui n'est à son tour que la poursuite d'une autre chose encore et l'on arrive jamais au véritable pourquoi. C'est le livre de Fenoglio que je voulais préférer, pas le mien».

Il est un peu dur Calvino avec lui-même, il n'hésite pas à renier le jeune homme qui écrivait « Le sentier des nids d'araignées ». Et Calvino conclut cette période par cette réflexion d'écrivain, commune sans doute à tous les écrivains et qui est celle-ci :

Ainsi je regarde en arrière, vers cette période qui se présente à moi remplie d'images et de sens. La guerre des partisans, des mois qui ont compté pour des années et desquelles on devrait pouvoir continuer à tirer, sa vie durant, des images et des leçons, des paysages et des pensées, des épisodes, des mots, des émotions. Et tout est lointain et nébuleux, les pages écrites sont là avec leur assurance éhontée et que je sais si trompeuse. Les pages que j'ai écrites en polémiquant déjà avec une mémoire qui était encore un fait présent, massif, qui semblait stable et donnait une fois pour toute l'expérience. Et elles ne me servent à rien c'est tout le reste dont j'aurais besoin, précisément ce qu'elles ne contiennent pas. Un livre écrit ne me consolera jamais de ce que j'ai détruit en l'écrivant. Cette expérience qui, préservée ma vie durant, m'aurait peut-être servi à écrire le dernier livre et qui m'a à peine suffi à écrire le premier.

HUITIEME EMISSION

9 octobre 1995

Mario Fusco : L'Arioste

Calvino attrape au vol une proposition de l'éditeur Einaudi avec lequel il travaillait depuis le début des années 50, qui était de lancer une collection de classiques italiens. Et là-dessus, il décide d'aller au charbon et d'en faire un lui-même. Et il fait un Arioste. En même temps que lui, Giuliani qui était un poète du groupe 63, a fait une opération parallèle avec le Tasse. Je crois que le Tasse de Giuliani est intéressant mais n'a pas cette grâce et cette intelligence que présente le livre fabriqué pour la circonstance par Calvino, c'est-à-dire, en fait, un choix personnel des épisodes les plus importants de ce roman en vers et une introduction et des textes de liaison qui permettent au lecteur de passer de la lecture de ce que Calvino peut en dire pour introduire précisément aux personnages ou aux épisodes du roman de l'Arioste, à la lecture proprement dite de ces vers qui ne sont quand même pas d'une transparence absolue, même si ce n'est pas très difficile, mais il s'agit d'un italien relativement ancien qui n'est accessible qu'à un public relativement cultivé. Avec ces introductions et ces commentaires, c'est évidemment beaucoup plus facile à faire et il faut dire que l'introduction est un régal, que les textes de liaison sont extraordinairement à la fois, justes, pétillants de malice, d'une vérité extraordinaire par rapport à ce livre dont on sent bien qu'il le connaissait par cœur et le choix même opéré par Calvino, qui était indispensable (il y a quelque chose comme 40.000 vers dans l'édition originale du Roland Furieux), il fallait faire quelque chose de beaucoup plus accessible, le choix qu'il a fait des épisodes est vraiment très astucieux, très pertinent et qui rend très bien compte du livre.

Je suis heureux d'avoir pu convaincre un éditeur français de publier cet Arioste raconté avec ces commentaires et cette introduction et bien entendu avec ce qui ne pouvait être qu'une traduction en français parce que cela a peut-être permis aux lecteurs français (cela doit se situer vers la fin des années 70) de reprendre contact directement avec le texte d'Arioste qui était totalement indisponible depuis le milieu du 19^{ème} siècle. J'ai à la fois cette espèce de satisfaction d'avoir pu convaincre l'éditeur, c'était Flammarion, en collection de poche, et j'ai un peu le regret que la traduction utilisée pour la circonstance soit une traduction en prose, dans laquelle évidemment la magie de la poésie de l'Arioste en a pris un rude coup. Mais il valait mieux faire quelque chose que rien du tout.

Je vais vous lire quelques extraits de l'introduction que Calvino a écrite pour le *Roland Furieux* dans la traduction qu'en a donnée Nino Frank pour la collection Garnier-Flammarion et ceci se passait en 1982.

Dès son début le *Roland furieux* s'annonce comme devant être le poème du mouvement. Mieux encore postule le titre particulier de mouvement qui va l'animer d'un bout à l'autre, un mouvement zigzagant en lignes brisées. Il serait loisible de tracer la ligne générale du poème en suivant, sur une carte de l'Europe et de l'Afrique, les intersections et divergences des segments. Au surplus le premier chant suffirait à la définir qui est tout fait de poursuites, rencontres manquées ou rencontres fortuites, égarements, changement de programmes. C'est par ces zigzags tracés par les chevaux au galop et par les intermittences du cœur, que nous sommes introduits dans l'esprit même du poème. Le plaisir de l'alacrité de l'action se mêle sans tarder à quelques sentiments amples de la disponibilité de

l'espace et du temps. L'allure capricieuse des poursuivants d'Angélique est semblablement celle de l'Arioste, on dirait que le poète à l'orée de son récit, ne connaît pas encore le plan du développement qui le mènera par la suite, avec une préméditation ponctuelle, mais qu'une chose est d'ors et déjà parfaitement claire à son esprit : cet élan et à la fois cette aisance dans la narration, c'est-à-dire ce que l'on pourrait définir par un terme plein de signification : le mouvement errant de la poésie de l'Arioste.

Ces caractéristiques de l'espace de l'Arioste on peu les déceler tant dans le processus du poème tout entier, ou de chaque chant en particulier que dans le processus mineur de la strophe ou du vers. Le huitain est bien la dimension dans laquelle nous reconnaissons ce que l'Arioste a d'absolument unique. Il s'y tourne et retourne à sa façon, il y vit et son miracle est surtout fait de désinvolture.

Alors, je saute un paragraphe qui est un peu plus technique sur les strophes...

Le secret de la strophe de l'Arioste tient dans sa manière de suivre le rythme divers du langage parlé, dans l'abondance de ce que l'on a défini comme étant les accessoires non essentiels du langage, tout autant que dans la rapidité de la repartie ironique. Mais le registre conversatoire [*sic*] n'est que l'un de ces registres nombreux qui vont du lyrique au tragique, au gnomique, et qui peuvent bien coexister dans le même huitain. Il arrive à l'Arioste d'être d'une concision admirable : « Et voilà comment le jugement humain est sujet à l'erreur » et encore « Oh, l'admirable loyauté des chevaliers de jadis », mais ce n'est pas uniquement par ces parenthèses qu'il effectue ses changements de vitesse. Il sied de dire que la structure même du huitain est fondée sur quelques discontinuités de rythme : les six premiers vers liés par un couple de rimes alternées sont suivis de deux vers rimant entre eux par un effet que nous pourrions aujourd'hui dire d'anti-climax, de mutation brusque non seulement du rythme mais encore du climat psychologique et intellectuel du cultivé, au populaire, de l'évocatoire, au comique

Voilà un autre fragment de la même préface de Calvino, à propos de Roland et de la manière dont Roland tombe amoureux :

Entre intellectuels et productions artistiques populaires, il a toujours existé, et plus que jamais de nos jours, par les formes modernes de culture de masse, notamment le cinéma, un rapport changeant. Dès l'abord, le refus, la suffisance dédaigneuse, puis quelque intérêt ironique, enfin la découverte de valeurs vainement cherchées ailleurs. Il en résulte que l'homme cultivé, le poète raffiné s'approprie ce qui n'était que naïf divertissement et le transforme. Il en vint ainsi pour la littérature chevaleresque de la Renaissance, dans la seconde moitié du XV^{ème} siècle, presque en même temps, dans les deux cours les plus raffinées d'Italie, celle des Médicis à Florence et celle des Este à Ferrare, le succès des histoires d'Orlando et de Rinaldo passe de la rue aux milieux cultivés

et là-dessus commence tout un développement historique sur les différents poètes qui se sont attaqués à ce genre de traditions : Pulci, Boiardo, jusqu'à l'Arioste précisément qui vient s'insérer dans une longue continuité laquelle remonte jusqu'à la Chanson de Roland et peut-être même au-delà. Et là dessus Calvino pose une question intéressante qui est de savoir si à force de montrer qu'il y a des précédents et encore des précédences à ces précédents, on ne va pas désespérer le lecteur et que le plus simple c'est de se jeter directement à corps perdu dans le texte du « Roland furieux », ce qu'il fait et qu'il fait fort bien.

Autour d'Angélique en fuite, c'est un tourbillon de guerriers, aveuglés par le désir, qui oublient les devoirs sacrés de la chevalerie et qui dans leur hâte excessive continuent, bien inutilement, à tourner en rond. La première impression est que ces chevaliers ne savent pas trop ce qu'ils veulent. Tantôt poursuivants, tantôt combattants, tantôt faisant demi-tour, ils sont toujours prêts à changer d'idées : Ferraius par exemple. (J. Thibaut, Le Roland Furieux)

Pur si ritrova ancor su la riviera,
là dove l'elmo gli cascò ne l'onde.
Poi che la donna ritrovar non spera,
per aver l'elmo che 'l fiume gli asconde,
in quella parte onde caduto gli era
discende ne l'estreme umide sponde:
ma quello era sì fitto ne la sabbia,
che molto avrà da far prima che l'abbia.
(Aira Sasso – L. Ariosto, *L'Orlando furioso*)

Pendant que la France demeure le champ de bataille des armées régulières des Francs et des Sarrasins, l'Angleterre, elle, continue à être le théâtre des opérations solitaires des chevaliers errants, tout comme au temps du Roi Arthur. Parmi les forêts de Calédonie, pour peu que l'on regarde entre deux troncs d'arbres, on ne tarde point à apercevoir un chevalier en train de se battre contre un dragon ou une fillette qui appelle au secours car elle est poursuivie par un géant. (J. Thibaut, Le Roland Furieux)

(texte en italien)

C'est un dur destin que d'avoir un destin, ainsi pour Roger: les prophéties de l'enchanteur Merlin ne consentent pas le moindre doute. Il épousera Bradamante pour que de leur union puisse prendre origine la dynastie des Este, ducs de Ferrare et, conséquence encore plus importante, pour qu'un fonctionnaire obscur de la dynastie, Ludovic Arioste, puisse composer le « Roland furieux » pour la gloire de ses maîtres et pour son propre divertissement. C'est là un avenir certain, indiscutable éclatant. Roger quoi qu'il fasse finira par abjurer la foi musulmane, par recevoir le baptême et par aboutir dans les bras amoureux et fermes de Bradamante la guerrière. (J. Thibaut, Le Roland Furieux)

(texte en italien)

L'armée de Charlemagne est assiégée à l'intérieur des murs de Paris. La nuit, les hommes de garde du haut des remparts, surveillent les feux du campement sarrasin qui enveloppe de tous les côtés, la ville. Il n'y a pas que les sentinelles qui gardent les yeux ouverts. Sur sa couche, Roland se tourne et se retourne sans réussir à trouver le sommeil. Son esprit est occupé d'un souci qui a la fixité et à la fois l'instabilité d'un reflet de lune sur la mer remuée par les vagues. Est-ce bien au siège, au combat, aux chances menacées de l'armée des Francs qu'il songe ? Nullement. Il est bien éloigné des pensées qui seules devraient habiter l'âme d'un paladin tel que lui, parangon du devoir et de la chasteté. Dès que ses paupières succombent un seul instant au sommeil, la même image lui apparaît : Angélique. (J. Thibaut, Le Roland Furieux)

(texte italien)

La valeur et la grandeur d'âme dans le « Roland furieux » sont fort équitablement partagés entre chrétiens et mahométans. Et on peut en dire tout

*autant pour ce qui est des faiblesses humaines, n'empêche qu'en matière de matamores, de soudards géants, brutaux et hâbleurs, la balance penche nettement du côté des Sarrasins. Ce n'est pas pour rien que les noms de certains champions du roi Agramante, tels que Gradasse, Rodoman, Sacripant sont devenus des épithètes usuels de la langue italienne. Le répertoire complet des guerriers maures constitue une espèce de calendrier d'un fracas aussi quotidien que terrifiant. Aussi dès lors qu'Agramante, impressionné par les pertes excessives subies par son armée décide de la passer en revue afin de dénombrer les forces dont il dispose encore, des strophes de l'Arioste retentissent comme de puissants tambours. (J. Thibaudéau, *Le Roland Furieux*)*

(texte en italien)

J. Thibaudéau - Au passage, Calvino n'avait pas manqué de faire un sort au palais enchanté, le poème que nous sommes en train de parcourir et d'interpréter, est un labyrinthe où prennent origine d'autres labyrinthes. En plein cœur du poème il est une chasse-trappe, une sorte de tourbillon qui happe l'un après l'autre tous les personnages principaux. Le palais enchanté, le magicien Atlante. Cet enchanteur nous avait déjà présenté parmi les gorges des Pyrénées, un château tout fait d'acier, pour aussitôt après le faire se dissoudre dans le néant et voilà qu'à présent, au milieu d'une prairie, proche des côtes de la Manche, nous voyons surgir un palais qui n'est qu'un vortex de néant où se reflètent toutes les images du poème, tous ces gens qui errent dans les salles et dans les couloirs, qui fouillent derrière les tapisseries et au dessus des baldaquins, sont bien les preux chrétiens et maures les plus fameux, tous attirés dans ce palais par le mirage d'une femme aimée, d'un ennemi impossible à atteindre, d'un cheval volé, d'un objet perdu, impossible pour eux de s'arracher à ces murs. L'un d'eux s'apprête-t-il à en repartir, un appel l'atteint, il se retourne et que voit-il ? Le mirage vainement poursuivi est là dans l'encadrement d'une fenêtre. Ou bien Astolphe allant sur la lune pour chercher la raison que Roland a perdu du fait qu'Angélique lui a préféré le jeune Médor, il notait, Calvino. De même qu'elles échangent leurs dimensions et leurs images la terre et la lune intervertissent leurs fonctions. Vue de là-haut, c'est la terre qui peut être dite un monde lunaire et du moment que la raison des hommes est conservée là-haut il en découle qu'il ne reste sur la terre que démence. En conclusion de son introduction, il écrivait : « Le chant 46^{ème} et dernier s'ouvre par l'énumération d'une foule de personnes, et c'est la vraie dédicace du poème. La nef du poème s'apprête à aborder le port et attendent en bel ordre sur la jetée les dames les plus belles et les plus aimables des cités italiennes, et les chevaliers, les poètes, les savants, toute une parade de noms et de profils alertes de contemporains et d'amis, que trace l'Arioste, son public parfait, il est à la fois l'image d'une société idéale. Le poème s'évade de ce qu'il est, il se définit à travers ses destinataires et à son tour c'est le poème lui-même qui sert de définition ou d'emblème à la société de ses lecteurs présents et futurs, à l'ensemble de ceux qui entreront dans son jeu et s'y reconnaîtront ».

Aira Sasso (lectures en italien).

NEUVIEME EMISSION

10 octobre 1995

Sylvie Lacroix : Cosmicomics

J. Thibaudeau : Il y a dix ans, Calvino est mort et vous étiez en Italie ...

S. Lacroix : J'étais en Toscane, en pleine campagne, au dessus d'une écurie. Il y avait des chevaux en dessous. J'étais très seule et j'ai allumé la télé pour regarder les informations et on a dit que Calvino était mort, qu'il avait eu une congestion cérébrale, comme mon grand-père... mais lui n'était pas mort. Cela m'a fait un choc. J'ai dit à mon ami qui était dans la cuisine: « L'écrivain Calvino est mort ». Et c'était toute une époque qui était morte en fin de compte. Tout un amour en fait. Quand j'étais en Italie et que l'on parlait beaucoup de Calvino, c'était les années 70, et c'était l'époque où l'on vivait en communauté, avec beaucoup de gens. Il y avait beaucoup de communautés. On n'appelait pas ça « communauté », c'était simplement « vivre ensemble ». On se racontait des histoires de Calvino, notamment les histoires des *Cosmicomics*, *Cosmicomiche* comme on dit en italien. Donc « L'oncle aquatique » que j'ai retrouvé avec beaucoup de plaisir et « Tutta in un punto (Tout en un point) » qui correspondait assez bien, je crois, à notre sentiment.

Pourquoi les *Cosmicomics* ou plutôt les *Cosmicomiche*, (parce que ça me fait bizarre de dire comme ça même si ça rappelle les BD américaines qu'on lisait à l'époque aussi) ?

Parce que c'était comme si ce n'était pas mon enfance ou celle de l'un de mes copains, c'était notre enfance. C'était Calvino qui exprimait cela. C'était notre rêve d'enfance. Comme tous les enfants, à une certaine époque, on essaie d'inventer un univers et Calvino a réussi à faire une fable de l'univers, à faire des fables de l'univers.

Quand il est mort, nous nous sommes rappelés que tout cela était terminé, très brutalement. C'était l'époque des occupations d'immeubles, à Florence. C'était l'époque Berlinguer, l'économiste et gauchiste, des démochrétiens de gauche. Je me souviens également que cela avait pris fin, très exactement, avec l'assassinat d'Aldo Moro et nous, qui étions tous ensemble, qui vivions ensemble, nous nous sommes tous séparés et nous avons appris des choses épouvantables : que certains de nos copains étaient soit des brigatistes rouges, soit des dealers, etc...

La fable était terminée. Je crois qu'on n'a plus jamais parlé de Calvino ensemble, on ne s'est plus raconté les histoires de Calvino, ni celles de Vittorini, ni celles de Volponi. On n'a plus lu « Paese Sera » et on s'est retrouvé chacun dans son petit coin.

J. Thibaudeau : Pour des jeunes gens, à l'époque, Calvino était-il un écrivain contemporain ?

S. Lacroix : C'était un écrivain on ne peut plus contemporain et que l'on pouvait lire d'ailleurs à peu de frais, puisque les livres de Calvino, et pas seulement les siens, étaient bon marché. Nous n'avions pratiquement pas un rond, pratiquement rien à bouffer, on mangeait très exactement des carottes et des spaghettis, mais on s'achetait quand même les livres de Calvino qui coûtaient très peu chers et que l'on trouvait dans les kiosques à journaux, dans les gares. Les siens mais aussi ceux de Vittorini, etc...

J. Thibaudeau : Dans les *Cosmicomiche*, vous avez choisi : « Sans les couleurs ».

Lecture intégrale du texte par J. Thibaudeau et S. Lacroix.

DIXIEME EMISSION

10 octobre 1995

Jean Thibaudau : Les villes invisibles

J. Thibaudau - C'est un très beau souvenir, très calme, des années 70, en été, au mois d'août, en Dordogne.

Chaque matin, très tôt, une heure durant, à ma montre, je m'installais au soleil, à une petite table, au milieu de la cour d'une ferme à l'abandon. Je m'asseyais à cette table, j'avais à main gauche un vieux dictionnaire et un grand bol de café, à main droite *Le città invisibili*.

Et devant moi un cahier grand format ...

[lecture de quelques récits des *Villes*]

Isidora - « il vient à l'homme qui chevauche longtemps... Les désirs sont déjà des souvenirs. »

Tamara - « L'homme marche pendant des jours ... »

I. Calvino - L'œuf de la culture est toujours contenu dans un autre œuf et ainsi de suite ...

Adelma - « jamais dans mes voyages ... c'est signe qu'au delà ce n'est pas le bonheur »

Léonie « la ville de Leonie se refait elle-même ... de nouvelles ordures »

« L'atlas du Grand Kahn contient aussi ... Et lui faire de la place »

I. Calvino : Ma production, quand j'écris un récit une nouvelle, j'ai déjà envie d'en faire une série, de faire des variations et aussi de couvrir tout un champ. Je peux dire que je tends à l'encyclopédie. Une encyclopédie par thèmes, c'est ainsi que j'ai commencé à un certain moment à écrire des textes très courts sur des villes, les villes imaginaires, et c'est devenu un livre. C'est un livre auquel j'ai donné une forme fermée mais je ne suis pas sûr de l'avoir fini encore parce qu'il m'arrive encore d'écrire des villes.

**CORRESPONDANCE
AVEC LES TRADUCTEURS**

Paris, 6 août 1997.

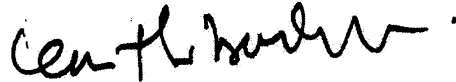
Chère Madame,

c'est Calvino qui, ayant aimé ma traduction du Capriccio de Sanguineti, m'a fait demander par François Wahl, lequel s'occupait alors, au Seuil, entre autres choses, de la littérature italienne, Si j'accepterais de traduire ses Cosmicomiche.

Pour ce livre, et pour les trois suivants, j'ai chaque fois travaillé seul. Il a pu m'arriver en cours de route de demander à Calvino un éclaircissement, mais j'en ai perdu tout souvenir, et bien sûr je lui soumettais mes dactylographies mais là encore je ne me rappelle rien des corrections qu'il m'aura demandées.

Enfin, Wahl ayant de lui-même corrigé les 20 ou 30 premières pages du Château à chaque mot ou presque (le plus souvent, me sembla-t-il en dépit du bon sens), j'ai voulu retirer ma signature. Nous avons transigé : je signais, mais avec la caution de l'auteur. Je ne sais pas ce qui s'est passé ensuite entre Wahl et Calvino. Dans tous les cas, je ne suis pas le traducteur du Château.

Bien sincèrement vôtre,



-j'évoque (brièvement) mes relations avec Sanguineti et Calvino dans Mes années Tel Quel, Éditions Écriture, 1994.

-j'ai écrit quelques articles sur Calvino, notamment à sa mort, où je parle du merveilleux plaisir que j'avais éprouvé à traduire ses Villes invisibles, un été, en Dordogne.

Chère Sandra Garbarino,

votre mémoire m'a beaucoup plu, merci!, et vous allez encore vous amuser : voici l'article paru dans le bulletin d'information n° 21-22 (février-juin 1969) de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Grenoble, tout ce que j'ai écrit sur Calvino (quatrième de Temps zéro, 1970, L'Humanité, 1978, et Révolution, 1985), sa dédicace de 1978 (il n'y en eut pas d'autre), et les deux traductions de "Collection de sable(s)" (1976 et 1986).

A bientôt?

mon amitié,

Luigi Barbieri

14 mai 88.



PATMOS, septembre 77.

Madame :

Votre lettre du 9 juin -

1) J'ai connu Calvino en 77-78 lors d'un colloque à Paris ^{II} sur l'un de ses travaux. Je l'ai effectivement connu en 82 et 83 lorsque j'ai traduit Palomar, puis Collection de sable ; ce sont les deux œuvres que j'ai traduites de son vivant. Tout le reste, après sa mort, suivant le calendrier des éditions italiennes -

2) Je n'ai jamais travaillé "à quatre mains", avec aucun auteur ; mais lorsque l'auteur est vivant, le travail est toujours relu par celui-ci. Les problèmes à résoudre sont en général d'ordre lexical ; parfois de compréhension, d'une structure syntaxique - Donc, pas de véritables difficultés -

3) Je n'ai pas l'impression qu'il y ait des "particularités intraduisibles" en français chez Calvino ; c'est un auteur très précis et cette précision-là constitue, pour moi, la base essentielle de la "fidélité au texte" à laquelle se doit un traducteur. Il y a, d'un livre à l'autre, des "particularités stylistiques" qui font varier des intensités poétiques -

Vilà, en gros, quelques réponses. Madame
EVA CATIZONE univ. de Coruxa

a soutenu une thèse de traductologie sur Calvino, si cette information peut vous servir : très bon traduct. Si vous avez l'occasion de passer par Paris, je suis à votre disposition, téléphoney-moi.

Cordialement,

Jean-Paul Bouygar

24/10/1998

Mademoiselle,

pour vous répondre succinctement: pendant les années 57-90, j'ai, comme c'était ma fonction, toujours relu -dans le cas d'Italo: avec lui- et parfois revu plus profondément les traductions -avec le traducteur-, quand quelque chose du "ton" calvinien, si singulier, y faisait défaut. L'apparition de mon nom ou pas est tout à fait contingente: elle a surgi quand le traducteur lui-même estimait qu'il (ou elle) me le devait.

Sur Italo, j'ai écrit au moins un article assez ancien, dans la « Revue des Deux Mondes », et la préface à l'édition de poche du *Baron perché*, fait plusieurs émissions pour France-Culture, participé à un colloque (calamiteux) à Florence.

Pour le reste, j'ai eu la même part à toutes les traductions italiennes du Seuil, mise à part *La connaissance de la douleur*, que j'ai pratiquement traduit seul.

Et mes publications propres sont de ce que je suis: philosophe.
Cordialement,

François Wahl

UNE PANNE D'ORDINATEUR M'OBLIGE A VOUS REpondre SUR MA VIEILLE MACHINE
IBM. VOUS VOUDREZ BIEN EXCUSER LA MAUVAISE PRESENTATION DE CE
COURRIER.

Lyon, le 7 octobre 1997

Mademoiselle,

Françoise Péju m'a transmis votre courrier et je vous répons, trop succinctement hélas, compte tenu de ma faible disponibilité.

Dans mon parcours de traducteur, c'est l'identité d'écrivain qui aura compté le plus : avant de traduire, j'ai écrit (un roman, des nouvelles) et vous trouverez ci-joint une bibliographie assez complète reflétant les deux activités, qui chez moi ne furent jamais séparées. Mon premier livre, publié en 1983, Figures de silence, s'inscrivait dans une fascination pour l'arrière-pays de Sienne, ce qui me permit d'entrer en rapport avec Mario Luzi, poète dont la généalogie est profondément liée aux crêtes siennoises, et qui était alors pratiquement inédit en français, En compagnie d'un ami, grand universitaire proche de Sciascia, Philippe Renard, j'ai alors entrepris une traduction assez étendue des œuvres poétiques de Luzi, lequel fut pour nous le point de départ d'une exploration méthodique de la poésie italienne contemporaine. Nous avons procédé par capillarité, traduisant des auteurs reliés par des réseaux d'affinités et de correspondances, au sens quasi baudelairien du terme : ceux de la " troisième génération ", Bertolucci, Caproni, Sereni. Puis, je me suis consacré à des poètes d'une génération plus ancienne (Saba, Penna, Gatto notamment) et à d'autres plus jeunes (la quatrième génération Fortini, Maria Luisa Spaziani, Margherita Guidacci, etc.) voire très récents (Magrelli, Viviani, D'Elia, etc.) A chaque moment de ce parcours, lorsqu'il s'agissait d'auteurs vivants, le contact direct avec eux était essentiel, d'autant plus qu'ils s'avéraient parfaitement francophones dans la plupart des cas : une relation d'amitié intellectuelle et humaine doublait donc nécessairement la complicité naturelle qui s'établit entre un auteur et son traducteur (dans certains cas, quelques-uns de mes propres textes ont pu être préfacés en italien, ou édités, par des poètes que j'avais moi-même traduits en français, ainsi Valerio Magrelli et Franco Buffoni, responsables en 1995 aux éditions Crocetti de l'édition italienne d'une sélection de mes poèmes sous le titre L'oscuro del polline, dans la traduction d'Antonino Velez).

Si vous souhaitez connaître de l'intérieur mon travail, il existe en Italie trois thèses ou mémoires qui lui ont été consacrés, par Antonino Velez précisément dont voici les coordonnées :

Antonino Velez [...]

Quant aux thèses, en voici les références :

Antonino Velez - PER UNA VERSIONE ITALIANA DI FIGURES DE SILENCE
DI SIMEONE ASPETTI E PROBLEMI, Università degli studi di
Trieste, Scuola superiore di lingue moderne per interpreti e
traduttori, Tesi di laurea di Traduzione, anno accademico 1983-
1984

Antonino Velez - PER UNA VERSIONE ITALIANA DI BERNARD SIMEONE,
Università degli studi di Palermo, Facoltà di lettere e
filosofia, anno accademico
1987-1988

Antonino Velez - ANDREA GENOVESE E BERNARD SIMEONE DUE
SCRITTORI TRA LETTERATURA FRANCESE E ITALIANA. Università degli
studi di Roma " La Sapienza ", triennio 1990-1993

Je n'ai pas connu Italo Calvino, mais beaucoup de mes amis
turinois, notamment au sein de la rédaction de l'Indice, ont
collaboré avec lui. Je vous signale à ce propos la chronique
régulière. "Mondo", que je tiens dans ce mensuel sur les
questions des rapports entre littératures italienne et
française.

Calvino, dans une célèbre conférence donnée à l'UNESCO dans les
dernières années de sa vie, soulignait que traduire est la seule
façon de lire véritablement un texte, et je partage absolument
cette intuition.

Je réponds en vrac, excusez-moi, à quelques-unes de vos autres
questions la collaboration avec les écrivains que j'ai traduits
fut toujours très étroite, ils furent associés à des relectures
très précises de mon travail, et parfois connurent même la
tentation de réécrire leurs textes au moyen de la traduction!
(ce qui est assez courant lorsqu'un véritable échange s'établit
entre auteur et traducteur...) Mais la seule expérience vraie de
travail "à quatre mains" fut celle de la co-traduction en
compagnonnage avec Philippe Renard : chacun d'entre nous
traduisait intégralement le texte puis de nombreuses séances de
travail commun visaient à parvenir au résultat unique et co-
signé, ce qui supposait de parvenir à un texte réellement écrit
dans notre langue et du à deux écritures différentes - Le
problème est important: nous avons ainsi traduit Luzi, Caproni,
Sereni, etc.

Quant à ce qui peut être défini comme intraduisible, je dirais
que, plus qu'une difficulté strictement linguistique et
lexicale, comme on peut en rencontrer chez les auteurs les plus
textualistes (disons - pour schématiser Zanzotto, Gadda, etc.),
il s'agit d'une difficulté poétique liée aux sonorités et
affinités sonores, allitérations etc. telles qu'elles peuvent
s'imposer chez des poètes apparemment simples et linéaires comme
Penna et Saba, de ce point de vue bien plus ardu à traduire que
Caproni ou Luzi. L'intraduisible relève plutôt du rapport entre
la langue spécifique d'un poète et l'immense masse de la langue
dite "de communication courante". Ce sont les niveaux de langue
qui sont difficiles à rendre, car la langue norme (le niveau de
base) n'est pas comparable, comme vous savez, en italien et en
français, malgré les actuels phénomènes de mondialisation et de

normalisation si contraires à l'éthique et l'esthétique littéraires. L'italien est spontanément plus évolutif que le français, plus souple et allusif, plus expressif aussi, et la perte, en français, de son essentielle vocalité est un problème ardu. J'ajoute que tout traducteur digne de ce nom doit s'attacher à détruire l'image d'une langue italienne "chantante" et "facile", pour mettre en valeur au contraire toutes les ressources de rugosité et de dramatisation implicite présentes dans cet idiome. Caproni, par exemple, se situe au croisement de la beauté vocale et de l'âpreté, tendu qu'il est entre le dolce stilnovo et les rudes abstractions métaphysiques de sa dernière saison poétique.

Ma liberté de traducteur n'a jamais eu à souffrir de ma proximité avec les auteurs que je traduisais dans la mesure où ils reconnaissaient dès l'abord ma liberté d'écrivain : liberté d'écrire et liberté de traduire sont ici indissociables. Ce qui signifie que pour ces auteurs, aussi prestigieux soient-ils, la traduction était mon travail, mon ouvrage, qu'elle serait signée par moi et que j'en portais donc la responsabilité artistique et littéraire. Telle était la base implicite de notre accord, qui a permis de donner certains résultats point trop insatisfaisants pour les uns et les autres.

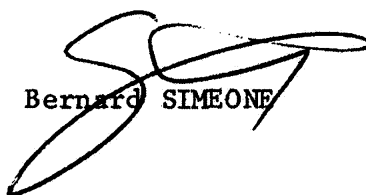
Lorsque je traduis, j'agis en fonction d'une intime conviction, celle-là même que je suis et respecte fidèlement lorsque j'écris moi-même : comment dire si elle est avant tout une attention à la future réaction du lecteur, ou si, au contraire, elle échappe à tout contrôle rationnel et relève de l'offrande, du don, de l'oubli de soi dans le texte ? En tout cas, je crois qu'il faut être rigoureux jusqu'où cela est possible sans étouffer la part créatrice du texte en français. Au-delà commence une zone infiniment mystérieuse.

Voilà ce que je peux vous dire pour l'instant. Si vous souhaitez contacter de grands auteurs italiens que j'ai traduits et leur demander leur sentiment voici quelques coordonnées

Attilio Bertolucci [...]
Mano Luzi [...]
Valerio Magrelli [...]

Espérant vous avoir été utile, et constatant que finalement ce courrier est bien plus long que je ne l'aurais imaginé,

Très cordialement à vous.


Bernard SIMEONE

BIBLIOGRAPHIE

➤ BIBLIOGRAPHIE DES ŒUVRES DE I. CALVINO TRADUITES EN FRANÇAIS

Ordre chronologique par année de traduction. Les ouvrages italiens caractérisés par un astérisque ont été premièrement publiés aux éditions Einaudi.

Le vicomte pourfendu (Il visconte dimezzato, 1952), trad. Juliette Bertrand, éd. Albin Michel, 1955, 192 p., épuisé - rééditions : L. G. F. « Le Livre de poche biblio » n° 3004, 1982, 128 p.; Albin Michel « Les Grandes traductions », 1997, 160 p.

Le baron perché (Il barone rampante, 1957), trad. Juliette Bertrand, éd. Seuil, Paris, 1959, 288 p., - rééditions : adaptation pour la jeunesse, 18 illustrations de Michel Siméon. Gallimard « La bibliothèque blanche illustrée », épuisé, 1969, 192 p. / idem. Gallimard « 1000 soleils » épuisé, 1976, 192 p. ; L. G. F. « Le Livre de poche » n° 3175, 1971, 316 p. ; Le Seuil, « Points. Roman » n°10, 1980, 288 p., épuisé ; Le Seuil « Points » n° 232, 1996

La baigneuse, trad. Michel Arnaud, in *Arts*, n. 738, 2/8 septembre 1959
L'avventura di una bagnante, in *Paragone Letteratura*, II, 20 août 1951

L'aventure d'un poète, trad. P. F. Denivelle, in *La Revue de Paris*, 67, nov. 1960
L'avventura di un poeta, in *Palatina*, II, 6, avril-juin 1958

Le chevalier inexistant (Il cavaliere inesistente, 1959), trad. Maurice Javion, éd. Seuil, Paris, 1962, 192 p., épuisé - rééditions : L. G. F. « Le Livre de poche » n° 3313, 1972, 192 p., épuisé; précédé de « La mécanique du charme » par Roland Barthes. Le Seuil « Points. Roman » n° 131, 1984, 160 p., épuisé ; Le Seuil « Points » n° 2, 1995, 160 p.

Le nuage de smog, trad. Bernard Pingaud pour Le Seuil, 1962 (jamais publié)
La nuvola di smog, in *Nuovi argomenti*, 34, septembre – octobre 1958

*Aventures (Gli amori difficili**, 1958 – 1970), trad. Maurice Javion, éd. Seuil, Paris, 1964, 208 p. - nouvelle édition augmentée : *Aventures*, traduction de Maurice Javion et Jean-Paul Manganaro. Le Seuil « Points. Roman » n° 469, 1991, 260 p., épuisé - nouvelle édition : *Aventures*, traduction de Maurice Javion et Jean-Paul Manganaro, revue par Mario Fusco. Le Seuil « Points » n° 953, 292 p.

La fourmi argentine (La formica argentina, 1952), trad. Maurice Javion, éd. Seuil, Paris, 1964

*La journée d'un scrutateur (La giornata d'uno scrutatore**, 1963), trad. Gérard Genot, éd. Seuil, Paris, 1966, 144 p.- rééditions : Gallimard « Folio » n° 413, 1973, 128 p., épuisé ; Le Seuil « Points. Roman » n° 417, 1990, 128 p., épuisé ; Le Seuil « Points » n° 346, 1997, 128 p.

La Spirale, trad. Jean Thibaudeau, 1966
La Spirale, publié dans le recueil *Le Cosmicomiche* en 1965

*Cosmicomics (Le Cosmicomiche**, 1965), trad. Jean Thibaudeau, éd. Seuil, Paris, 1968, 160 p. - rééditions : L. G. F. « Le Livre de poche » n° 7044, 1979, 220 p., épuisé; Le Seuil « Points. Roman » n° 321, 1988, 160 p., épuisé ; Le Seuil « Points » n° 416, 1997, 160 p.

*Temps zéro (Ti con zero**, 1967), trad. Jean Thibaudeau, éd. Seuil, Paris, 1970, 160 p. - rééditions : Le Seuil « Points. Roman » n° 29, 1981, 160 p., épuisé ; Le Seuil « Points » n° 440, 1997, 160 p.

L'incendie de la maison abominable, trad. Jean Thibaudeau, pour IBM, 1973
L'incendio della casa abominevole (racconto), publié dans «Playboy», II, 2-3, 1973

*Les villes invisibles (Le città invisibili**, 1972), trad. Jean Thibaudeau, éd. Seuil, Paris, 1974, 192 p., - réédition : Le Seuil « Points. Roman » n° 162, 1984, 192 p., épuisé ; Le Seuil « Points » n° 273, 1996, 192 p.

Tarots. Le jeu de cartes Visconti de Bergame à New York (Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York, 1969), analyse de Sergio Samek Ludovici, traduit par Jean Thibaudeau et Nino Frank, éd. Franco Maria Ricci « Les signes de l'homme » 2, 1974, 168 p.

*Collection de sable*¹, trad. J. Thibaudeau, *Les Lettres Nouvelles*, déc. 1976
Collezione di sabbia, Corriere della Sera, le 25 juin 1974

*Le château des destins croisés (Il castello dei destini incrociati**, 1973), trad. J. Thibaudeau et l'auteur, éd Seuil, Paris, 1976, , 144 p.; Le Seuil « Points. Roman » n° 183, 1985, 144 p., épuisé ; Le Seuil « Points » n° 476, 1998, 144 p.

De l'opaque, trad. D. Sallenave, dans *Digraphe 10*, déc. 1976, pp. 7-33
Dall'opaco, dans *Adelphiana 1971*, Adelphi, 1971

La plume à la première personne, trad. J. Thibaudeau, in *Steinberg*, «Derrière le miroir», Maeght, mai 1977

La penna in prima persona, ensuite en *Una pietra sopra* (1980)

*Le Sentier des nids d'araignée (Il sentiero dei nidi di ragno**, 1947), trad. Roland Stragliati, éd. Julliard, 1978, 224 p., - rééditions : École des loisirs « Nouvelles et romans », 1982, 182 p. épuisé ; U. G. E. « 10-18. Domaine étranger » n°1448, 1981, 224 p.

L'apprenti photographe, trad. Danièle Sallenave, dans *Le nouvel observateur*, Spécial photo, n°3, hors série, juin 1978

L'avventura di un fotografo, 1955, ensuite en *Gli amori difficili*, 1958 - 1970

*Marcovaldo ou les saisons en ville (Marcovaldo ovvero Le Stagioni in città**, 1963), trad. Roland Stragliati, éd. Julliard, 1979, 192 p. - rééditions : U. G. E. « 10-18. Domaine étranger » n° 1411, 1981, 2002, 192 p., École des loisirs « Médium poche », 1982, 192 p.

Lettres à Sciascia, trad. J-N. Schifano, in *L'Arc*, 77, 4ème trimestre 1979

Observations d'après nature (da una lettera a Esther Singer dalla Libia del 1963), trad. D. Sallenave, dans *Trois variations sur le désert*, dans *Traverses* (Revue trimestrielle du Centre d'art et culture Georges Pompidou), 19, juin 1980

*Le corbeau vient le dernier (Ultimo viene il corvo**, 1949), trad. Roland Stragliati, éd. Julliard, 1980, 256 p.- réédition : « 10-18. Domaine étranger » n° 1447, 1981, 256 p.

*Si par une nuit d'hiver un voyageur (Se una notte d'inverno un viaggiatore**, 1979), trad. Danièle Sallenave et François Wahl, éd Seuil, Paris 1981, 176 p., - rééditions : Le Seuil « Points. Roman » n° 81, 1982, 288 p., épuisé ; Le Seuil « Points » n° 90, 1995

La Forêt-racine-labyrinthe (La foresta, radice, labirinto, éd. Emme, 1981), trad. P.Fournel et J. Roubaud, éd. Slaktine, 1981, 32 p., épuisé - réédition : illustrations de Bruno Mallard, Seghers, « Collection volubile », 1991, 64 p.

Roland Furieux de L'Arioste (Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino, 1970), préface et choix de textes d'Italo Calvino. Flammarion « G F » n° 380, 1982, épuisé,
Roland furieux (Italo Calvino racconta l'Orlando furioso, 1988), trad. Nino Frank, 1990, éd. Flammarion

Le monde regarde le monde, trad. par Jacques Roubaud, in *C.N.A.C Magazine*, 10 juillet-août 1982, p.15

Observations d'après nature, in *Trois Variations sur le désert* (da una lettera scritta dalla Libia a E. Singer nel 1963), *Traverses*, revue trimestrielle du Centre Georges Pompidou, 19 juin 1980, pp.2-4.

¹ Récit publié dans le *Corriere della sera* bien avant la composition et publication du recueil homonyme.

*Contes populaires italiens (Fiabe italiane**, 1956), trad. Nino Frank, préface de Corinne Lucas, éd. Denoël, 1980-1984, 4 vol. : 1. Italie du Nord : Ligurie, Piémont, Lombardie, Vénétie, Trentin, Dalmatie, 320 p. - 2. Italie centrale : Émilie, Toscane, 378 p. - 3. Italie des Apennins, 320 p. - 4. Les Îles, 352 p. - réédition partielle : Contes italiens / Fiabe italiane. Gallimard « Folio bilingue » n° 50, 1995, 192 p. et 16 p. hors texte, 20 illus.

*La machine littérature (Una pietra sopra, Discorsi di letteratura e società**, 1980), trad. Michel Orcel et F. Wahl, éd Seuil, Paris, « Pierres vives », 1984, 250 p., épuisé - nouvelle édition revue : La Machine littérature. Le Seuil « La Librairie du XXe siècle », 1993, 236 p.

*Palomar (Palomar**, 1983), trad. Jean-Paul Manganaro, éd Seuil, Paris, 1985, 128 p. - rééditions : Le Seuil « Points. Roman » n° 253, 1986, 128 p., épuisé ; Le Seuil « Points » n° 391, 1997

La Vera storia (La vera storia, 1982), trad. Jean-Paul Manganaro, éd. Billaudot, 1985.

L'entrée en guerre (L'entrata in guerra, 1954), trad. Éliane Deschamps-Pria in *Nouvelles italiennes d'aujourd'hui*, éd. Presses Pocket, 1986

Collection de sable (Collezione di sabbia, 1984, éd Garzanti), trad. Jean-Paul Manganaro, éd Seuil, Paris, 1986, 160 p. - rééditions : Le Seuil « Points. Roman » n° 418, 1990, 160 p., épuisé ; Le Seuil « Points » n° 486, 1998, 160 p.

*La spéculation immobilière (La speculazione edilizia**, 1963), trad. Jean-Paul Manganaro, éd Seuil, Paris, 1987, 144 p. - rééditions : Le Seuil « Points. Roman » n° 522, 1992, 144 p., épuisé ; Le Seuil « Points » n° 522, 2000

Leçons Américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire (Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio, 1988), trad. Yves Hersant, éd Gallimard, Paris, 1989, 198 p. - rééditions : Gallimard « Folio » n° 2410, 1992, 208 p., épuisé ; Le Seuil « Points » n° 873, 2001, 208 p

Sous le soleil jaguar (Sotto il sole giaguaro, 1986), trad. Jean-Paul Manganaro, 1990, éd Seuil, Paris, 88 p. - rééditions : Le Seuil « Points. Roman » n° 471, 1991, 96 p., épuisé ; Le Seuil « Points » n° 392, 1997, 96 p.

La route de San Giovanni (La strada di san Giovanni, 1990), trad. Jean-Paul Manganaro, 1991, éd Seuil, Paris, 192 p. - rééditions : Le Seuil « Points. Roman » n° 591, 1993, 176 p., épuisé ; Le Seuil « Points » n° 570, 1998, 192 p.

Pourquoi lire les classiques (Perché leggere i classici, 1991), trad. Jean Paul Manganaro, 1993, éd Seuil, Paris « La Librairie du XXe siècle », 246 p. - réédition : Le Seuil « Points » n° 191, 1996, 246 p.

La Grande Bonace des Antilles (Prima che tu dica pronto 1975, in *Corriere della Sera*, poi pubbl. a sé 1993), trad. Jean-Paul Manganaro, 1994, éd Seuil, Paris, 276 p., - réédition : Le Seuil « Points » n° 427, 1997, 288 p.

Ermite à Paris (Eremita a Parigi, 1995), trad. Jean-Paul Manganaro, éd Seuil, Paris, «Bibliothèque Calvino », 2001, 326 p.

Nos ancêtres. Le Vicomte pourfendu ; Le Baron perché ; Le Chevalier inexistant (I nostri antenati, 1960 ; [1990]), traductions de Juliette Bertrand et de Maurice Javion, revues par Mario Fusco, préface inédite d'Italo Calvino. Le Seuil « Bibliothèque Calvino », 2001, 608 p.

Cosmicomics. Récits anciens et nouveaux (Tutte le Cosmicomiche [1997] : Le Cosmicomiche, 1965 ; *Ti con zero*, 1965 ; *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, 1967 ; *Cosmicomiche vecchie e nuove*, 1984), traduits par Jean Thibaudeau, Jean-Paul Manganaro, Mario Fusco, éd. Le Seuil, Paris, « Bibliothèque Calvino », 1997, 2001, 482 p.

➤ *ÉDITION ITALIENNE DES ŒUVRES COMPLÈTES ET DE LA CORRESPONDANCE DE L'AUTEUR*

I. Calvino, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, Turin, éd. Einaudi, 1991

I. Calvino, *Romanzi e Racconti*, édition dirigée par C. Milanini, et réalisée par M. Barenghi et B. Falchetto, Préface de J. Starobinski, Milan, éd. Mondadori, coll. "I Meridiani", 3 volumes, 1991-1994.

I. Calvino, *Fiabe italiane [...]*, Préface de M. Lavagetto, Milan, éd. Mondadori, coll. "I Meridiani", 1^{ère} éd. oct. 1993, 2^{ème} éd. sept. 1998.

I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, par L. Baranelli, introduction de C. Milanini, Milan, éd. Mondadori, coll. "I Meridiani", 1^{ère} éd. oct. 1995, 2^{ème} éd. janv. 1999.

I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, par L. Baranelli, introduction de C. Milanini, Milan, éd. Mondadori, coll. "I Meridiani", sept. 2000.

➤ *TRADUCTIONS EFFECTUÉES PAR I. CALVINO*

QUENEAU Raymond, *I fiori blu*, Turin, éd. Einaudi, 1967

FERNANDEZ Macedonio/CALVINO Italo, « Due pagine di Macedonio Fernandez », *Paragone Letteratura*, anno XXXIV, n.396, février 1983, pp.8-12

QUENEAU Raymond, *La canzone de polistirene*, Milan, éd. Libri Scheiwiller, 1985

➤ *ARTICLES D'I. CALVINO SUR LA TRADUCTION*

CALVINO Italo, « Sul tradurre », *Paragone Letteratura*, XIV, 168, décembre 1963, pp.112-118; rééd. in I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, cit., pp. 1776-1786; rééd. in I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, cit., pp.756-767

CALVINO Italo, « L'italiano una lingua tra le altre lingue », *Il contemporaneo* (suppl. de *Rinascita*), 30 janvier 1965; rééd. in I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, cit., pp.146-153

CALVINO Italo, « Furti ad arte (conversazione con Tullio Pericoli) », Edizioni della Galleria il Milione, Milan, 1980; rééd. in I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, cit., pp. 1801-1840

CALVINO Italo, « Tradurre è il vero modo di leggere un testo » (conférence prononcée au mois de juin 1982), *Bollettino di informazioni*, XXXII (nuova serie), 3, septembre-décembre 1985, rééd. in I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, cit., pp. 1825-1831

CALVINO Italo, « Piccola guida alla Piccola Cosmogonia », in R. Queneau *Piccola cosmogonia portatile* (trad. di Sergio Solmi), Turin, éd. Einaudi, 1982, pp. 147-183

CALVINO Italo, « Due pagine di Macedonio Fernandez », *Paragone Letteratura*, Anno XXXIV, n. 396, février 1983

CALVINO Italo, « Nota del traduttore », R. Queneau *I fiori blu*, Turin, éd. Einaudi, 1984, pp.263-274

➤ *MONOGRAPHIES SUR I. CALVINO ET SES ŒUVRES*

A.A. V.V., *Il fantastico e il visibile*, éd. Libreria Dante e Descartes, 2000

A.A.V.V., *La visione dell'invisibile. Saggi materiali su Le città invisibili di Italo Calvino*, sous la direction de Mario Barenghi, Gianni Canova, Bruno Falchetto, Milan, éd. Mondadori 2002

A.A. V.V., *Italo Calvino Newyorkese*, sous la direction de Anna Botta et Domenico Scarpa, Cava de' Tirreni, éd. Avagliano, 2002

ASOR ROSA Alberto, *Stile Calvino. Cinque studi*, Turin, éd. Einaudi, coll. « Biblioteca Einaudi », 2001

- BARONI Giorgio, *Italo Calvino. Introduzione e guida allo studio dell'opera calviniana*, Florence, Le Monnier, 1988
- BELPOLITI Marco, *L'occhio di Calvino*, Turin, éd. Einaudi, 1996
- BENUSSI Cristina, *Introduzione a Calvino*, Rome-Bari, éd. Laterza, 1989
- BERNARDINI NAPOLETANO Francesca, *I segni nuovi d'Italo Calvino*, Rome, éd. Bulzoni, 1977
- BERTONE Giorgio, *Il castello della scrittura*, Turin, éd. Einaudi, 1994
- BERTONI Roberto, *Int'abrigu, int'ubagu. Discorso su alcuni aspetti dell'opera di Italo Calvino*, Turin, éd. Tirrenia Stampatori, 1993
- BONURA Giuseppe, *Invito alla lettura di Italo Calvino*, Milan, éd. Mursia, 1972. (rééd. 1985)
- BONSAVER Guido, *Il mondo scritto. Forme e ideologia nella narrativa di Calvino*, Turin, éd. Tirrenia Stampatori, coll. « L'Avventura Letteraria », 1995
- BRANCO Caroline, *Les éditions en France des Œuvres d'Italo Calvino depuis la fin des années 1970. Mémoire de maîtrise réalisé sous la direction d'Yves Chevrel*, Université de Paris IV – Sorbonne, 1999-2000
- CALIFANO BRESCIANI Mimma, *Uno spazio senza miti: scienza e letteratura. Quattro saggi su Italo Calvino*, Florence, éd. Le Lettere, 1993
- CALLIGARIS Contardo, *Italo Calvino*, Milan, éd. Mursia, 1973 – Nouvelle édition mise à jour par G.P. Bernasconi, ivi, 1985
- CANNON, JoAnn, *Italo Calvino: Writer and critic*, Ravenna, éd. Longo, 1981
- CATIZONE Evelina, *Esperimento allo specchio: tradurre Queneau, tradurre Calvino*. Thèse de Doctorat soutenue auprès de l'Università degli Studi di Cosenza, 1997.
- CENTOFANTI, Fabrizio, *Italo Calvino, Una trascendenza mancata*, Milan, éd. Istituto Propaganda Libreria, 1993
- COTTAFANI Beppe et MAGRI Maurizio (sous la direction de), *Narratori dell'invisibile. Simposio in memoria di Italo Calvino*, Modena, éd. Mucchi, 1987
- DAROS, Philippe, *Italo Calvino*, Paris, éd. Hachette, coll. « Portraits littéraires », 1994
- FERRETTI, Gian Carlo, *Le Capre di Bikini. Calvino Giornalista e saggista (1945-1985)*, Rome, éd. Editori Riuniti, 1989
- FRASSON-MARIN, Aurore, *Italo Calvino et l'imaginaire*, Gênes-Paris, éd. Slaktine, 1986
- GARBARINO Sandra, *La Traduction en question*, mémoire de D.E.A., Faculté des Lettres de l'Université de Nice-Sophia Antipolis, Année Universitaire 1997-98.
- GUGLIELMI Laura (a cura di), *Dal fondo dell'opaco io scrivo / From the depths of the opaque I write. C. da Sanremo a New York / from Sanremo to New York*, Istituto Internazionale di Studi Liguri – Bordighera (IM) - Gênes, éd. De Ferrari Editore, 1999
- LAVAGETTO Mario, *Dovuto a Calvino*, Turin, éd. Bollati Boringhieri, 2001
- MC LAUGHLIN, Martin, *Italo Calvino*, Edimburgh, éd. Edimburgh University Press, 1998
- MILANINI, Claudio, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Milan, éd. Garzanti, 1990
- MONDELLO, Elisabetta, *Italo Calvino*, Pordenone, Studio Tesi, 1990
- PERRELLA, Silvio, *Calvino*, Bari, éd. Laterza, 1999
- PESCIO BOTTINO, Germana, *Italo Calvino*, Florence, éd. La Nuova Italia, 1967 – 76
- SCARPA Domenico, *Italo Calvino*, Milan, éd. Bruno Mondadori, 1999

➤ ARTICLES SUR I. CALVINO, SES ŒUVRES ET SON STYLE PUBLIÉS EN ITALIE OU A L'ÉTRANGER

- ARBASINO Alberto, « Viaggio nel mondo dei Tarocchi. La Papessa e il Bagatto », *Il Corriere della sera*, 26 février 1970, p.11
- BÀRBERI SQUAROTTI Giorgio, « A proposito del saggio di M. Boselli su *La nuvola di smog* », *Nuova Corrente*, XI, 32-33, primavera-estate 1964, pp. 111-116
- BÀRBERI SQUAROTTI Giorgio, « Il teorema e il labirinto della scrittura », *Nuova civiltà delle macchine*, V, n°1, (17), 1987, pp. 43-51
- BÀRBERI SQUAROTTI Giorgio, « Dal Castello a Palomar : il destino della letteratura », *I.C. Atti del convegno internazionale (Florence, 26-28 février 1987)* sous la direction de Giovanni Falaschi, Garzanti, Milan 1988, pp. 329-346
- BARILLI Renato, « Calvino, Arbasino e la poetica della riscrittura », *Tra presenza e assenza, due ipotesi per l'età moderna*, éd. Bompiani, Milan 1974 (rééd. 1981), pp.252-267
- BATTISTINI Andrea, « Scienza, arte combinatoria e mosaico della scrittura », *Nuova civiltà delle macchine*, V, n°1, (17), 1987
- BECCARIA Gian Luigi, « Calvino, il mestiere di scrivere », *I.C., a writer for the next millenium*, atti del convegno internazionale di studi. San Remo, 28 novembre-1°décembre 1996, Alessandria, éd. dell'Orso, 1998, pp. 151-168
- BEPOLITI Marco, « Il foglio e il mondo. Calvino, lo spazio e la scrittura », *Nuova corrente*, XL, 1993, pp. 355-378
- BELPOLITI Marco, « Calvino dopo Calvino: dai fantasmi cibernetici all'ipertesto narrativo », *I.C., a writer for the next millenium*, Atti del convegno internazionale di studi. San Remo, 28 novembre-1°décembre 1996, Alessandria, éd. dell'Orso, 1998, pp. 189-194
- BERIO Luciano, « La musicalità di Calvino », *I.C. la letteratura, la scienza, la città*, atti del convegno nazionale di studi di Sanremo [26-28 novembre 1986], sous la direction de Giorgio Bertone, Genova, Marietti, 1988, pp.115-117; puis dans *Il Verri*, marzo-giugno 1988, pp. 9-12.
- BERTONE Giorgio, « Il castello della scrittura », in Giorgio Bertone, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Turin, éd. Einaudi, 1994, pp. 121-176
- BERTONE Giorgio, « Sulla lingua e il dialetto », in Giorgio Bertone, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Turin, éd. Einaudi, 1994, pp. 69-79
- BERTONE Giorgio, « Calvino e Pasolini: ancora lingua e dialetto », in Giorgio Bertone, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Turin, éd. Einaudi, 1994, pp. 79-86
- BIAMONTI Francesco, « Il mondo mostrato da Calvino », *I.C., a writer for the next millenium*, atti del convegno internazionale di studi. San Remo, 28 novembre-1°décembre 1996, Alessandria, éd. dell'Orso, 1998, pp.31-34
- BIAMONTI Francesco, «Un ligure cosmopolita», *I.C. la letteratura, la scienza, la città*, atti del convegno nazionale di studi di Sanremo [26-28 novembre 1986], sous la direction de Giorgio Bertone, Genova, éd. Marietti, 1988, pp.67-69
- BO Carlo, « Un narratore studioso delle tecniche narrative », *L'Europeo*, 13 décembre 1973, p. 177
- BONURA Giuseppe, « Calvino. La fantasia e l'ostacolo », *Nuova civiltà delle macchine*, V, n°1, (17), 1987, pp. 32-36
- BORRONI Pierangela, OGLIARI Adriano e SPARZANI Antonio, « Borges, Omero e Kublai Kan: la realtà dell'invisibile », dans B. Cottafavi et M. Magri, *Narratori dell'invisibile. Simposio in memoria di Italo Calvino*, Modena, éd. Mucchi, 1987, pp. 45-49
- BOSELLI Mario, « Il linguaggio dell'attesa », *Nuova Corrente*, X, 28-29, primavera 1963, pp.134-152

- BOSELLI Mario, « Risposta a Calvino », in *Nuova Corrente*, XII, 36, primavera 1965, pp. 106-116
- BOSELLI Mario, « Risposta a Giorgio Barbèri Squarotti », *Nuova Corrente*, XIII, 1966, pp. 93-101
- BOSELLI Mario, « L'immaginazione logica », *Nuova Corrente*, XXXIX, n.109, janvier-juin, 1992, pp. 155-168 (prima in *Adelphiana*, Milan, éd Adelphi, 1971)
- BOSELLI Mario, « Il complesso stile calviniano », *Nuova Corrente*, XXXIX, n.109, janvier-juin, 1992, pp. 189-198
- CALVINO Italo, « Italo Calvino a Mario Boselli », *Nuova Corrente* XI, 32-33, primavera-estate 1964, pp. 102-110
- CALVINO Italo, « Il midollo del leone », *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, a cura di L. Baranelli, introduzione di C. Milanini, Milan, éd. Mondadori, coll. "I Meridiani", 1999, pp. 9-27
- CALVINO Italo, « L'italiano, un lingua tra le altre lingue », *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, a cura di L. Baranelli, introduzione di C. Milanini, Milan éd. Mondadori, coll. "I Meridiani", 1999, pp.146-153
- CALVINO Italo, « L'antilingua », *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, a cura di L. Baranelli, introduzione di C. Milanini, éd. Mondadori, coll. "I Meridiani", 1999, pp.154-159
- CALVINO Italo, « Per chi si scrive? », *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, a cura di L. Baranelli, introduzione di C. Milanini, éd. Mondadori, coll. "I Meridiani", 1999, pp.199-204
- CALVINO Italo, « Cibernetica e fantasmi », *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, a cura di L. Baranelli, introduzione di C. Milanini, éd. Mondadori, coll. "I Meridiani", 1999, pp.205-225
- CALVINO Italo, « Mondo scritto e mondo non scritto », *Una pietra sopra*, in *Saggi 1945-1985*, a cura di L. Baranelli, introduzione di C. Milanini, éd. Mondadori, coll. "I Meridiani", 1999, pp.1865-1878
- CAMPAGNOLI Ruggero, I livelli di realtà nella scrittura. C: da «Una pietra sopra» al «Piccolo sillabario illustrato», in *Nuova civiltà delle macchine*, V, n°1, (17), 1987, pp.52-57
- CICCUTO Marcello, « Lo sguardo della scrittura. Letture pittoriche di Italo Calvino », *I.C., a writer for the next millenium*, atti del convegno internazionale di studi. San Remo, 28 novembre-1°décembre 1996, éd. dell'Orso, Alessandria, 1998, pp. 115-132
- CITATI Pietro, « *Le città invisibili* di Italo Calvino. Parabola morale e allegoria metafisica », *Il Giorno*, 9 décembre 1972, p.10
- CITATI Pietro, « *Le città invisibili* », *Paragone letteratura*, XXIV, 1973, pp.96-99
- CITATI Pietro, « Un racconto di Calvino sui Tarocchi. Le trame oscure del destino », *Il Giorno*, 11 febbraio 1970
- COLETTI Vittorio, « C. e l'italiano 'concreto' e 'preciso' », *I.C. la letteratura, la scienza, la città*, atti del convegno nazionale di studi di Sanremo [26-28 novembre 1986], sous la direction de Giorgio Bertone, Marietti, Genova, 1988, pp. 36-43
- COLETTI, Vittorio, « L'italiano di Calvino », *Nuova Corrente*, XXXIV, n.100, juillet-décembre 1987, pp. 283-296
- COLETTI, Vittorio, « Calvino: la fine del dialetto », *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, éd. Einaudi, Turin, coll. « Piccola Biblioteca Einaudi », 1993, pp. 352-354
- COLETTI, Vittorio, « Calvino », dans « Un italiano concreto e preciso », *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, éd. Einaudi, Turin, coll. « Piccola Biblioteca Einaudi », 1993, pp.367-371
- COMO Palma, *Lo stile di Italo Calvino: una "lezione" di leggerezza*, «Conversazioni su IC. Atti del Convegno dell'Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"» (avril-mai 1990), sous la direction de Massimo Pepe, éd. Nuova Cultura, Rome 1992, pp.65-72

- CORTI Maria, « Il gioco dei tarocchi come creazione di intrecci », dans « Trittico per Calvino », in M. Corti, *Il viaggio testuale*, éd. Einaudi, Turin, coll. « Einaudi Paperbacks 90 », 1978, pp. 169-184
- CORTI Maria, « Intervista », dans I. Calvino, *Saggi. 1945-1985*, a cura di L. Baranelli, introduzione di C. Milanini, éd. Mondadori, Milan, coll. « I Meridiani », 2^e éd. janv. 1999, pp. 2920-2929 (ce texte, premièrement paru dans *Autografo*, en 1985 sera traduit et publié dans le *Magazine littéraire*, voir infra)
- CROVETTO Pier Luigi, «Il castello dei destini che si biforcano (differenze e contiguità tra Jorge Luis Borges e Italo Calvino)», *I.C., a writer for the next millenium*, atti del convegno internazionale di studi. San Remo, 28 novembre-1^o décembre 1996, éd. dell'Orso, Alessandria, 1998, pp.195-204
- D'ANGELI Concetta, « Italo Calvino, *Il castello dei destini incrociati* », *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, III.IV, 1974, pp. 1728-1732
- DE NICOLA Francesco, « Nota sull'apprendistato linguistico di Calvino », *I.C. scrittore anche per la scuola* [atti del seminario di studi, Chiavari 2 mars 1991], a c. di Francesco De Nicola, éd. Serigraf, Lavagna (Gênes), 1994, pp. 73-80
- DEL GIUDICE Daniele, « L'occhio che scrive »², *Rinascita*, 20 janvier 1984, pp. 15-16
- D'ORLA, Domenico, «Calvino traduit par Calvino», in *Lectures 4-5*, janvier-août 1980, pp.177-193
- DAROS Philippe, « I.C. et le nouveau roman», in *I.C. Atti del convegno internazionale (Florence, 26-28 février 1987)* a sous la direction de Giovanni Falaschi, éd. Garzanti, Milan 1988, pp.305-322
- DOLFI Anna, «Le cronache di Calvino (ovvero note sulla *chambre claire*)», in A. Dolfi, *In libertà di lettura*, Rome, éd. Bulzoni, 1990, pp. 263-266
- DE RIENZO Giorgio, « È la lingua di Calvino: leggera, veloce, sapiente », in *Telèma 8*, primavera 1997. Peut être repéré sur le site Internet de Telèma : www.fub.it/telema
- FABBRI Paolo, «Le trame del Bagatto: arcani narrativi e orditi del dire», in B. Cottafavi et M. Magri, *Narratori dell'invisibile. Simposio in memoria di Italo Calvino*, Modena, éd Mucchi, 1987, pp. 23-35
- FALASCHI Giovanni, « Italo Calvino, *Le città invisibili* [...] *Il castello dei destini incrociati* », in *Belfagor* n.5, 30 septembre 1974, pp.600-604
- FERRERO Ernesto, « Calvino editore: letture, proposte, consigli », in *I.C., a writer for the next millenium*, atti del convegno internazionale di studi. San Remo, 28 novembre-1 décembre 1996, éd. dell'Orso, Alessandria, 1998, pp. 57-66
- FUSCO Mario, « Il castello di carte di C. »³, *Sigma*, XIV, 1, janvier-avril 1981, pp.45-55
- FUSCO Mario, « I.C. entre Queneau et l'Ou.Li.Po. », in *I.C. Atti del convegno internazionale (Florence, 26-28 février 1987)* sous la direction de Giovanni Falaschi, éd. Garzanti, Milan 1988, pp.297-304
- GABBI Gabriella, La forma dello spazio come forma della scrittura. Un'analisi delle «Cosmicomiche», in *Nuova civiltà delle macchine*, V, n°1, (17), 1987, pp.25-31
- GRAMIGNA Giuliano, «La fantasia ci guadagna a sfruttare la scienza», *Corriere della sera*, 29 janvier 1985, p.3

² Ensuite publié dans la *Revue Europe*, avec le titre: « L'œil qui écrit » (cf. section consacrée à la critique française)

³ Ensuite publié dans la revue *Italiques* avec le titre : «Le château de cartes d'Italo Calvino» (cf. section consacrée à la critique française)

- GIANNESI Ferdinando, « Un romanzo di Queneau tradotto da Calvino », *La Stampa*, 7 juin 1967, p. 13
- GUARRASI Vincenzo, « La città perfetta », in *I.C., a writer for the next millenium*, atti del convegno internazionale di studi. San Remo, 28 novembre-1 décembre 1996, éd. dell'Orso, Alessandria, 1998, pp.279-288
- GUGLIELMI Angelo, « La vicenda del linguaggio », *Periodo ipotetico*, 2, 1973, pp. 31-35.
- GUGLIELMI Guido, « Rassegna: narrativa. Italo Calvino, *Il castello dei destini incrociati* », *Il verri*, serie V, 4 décembre 1973
- LAVAGETTO Mario, « Le carte visibili », M. Lavagetto *Dovuto a Calvino*, éd. Bollati Boringhieri, Turin, 2001, pp. 15-22 (d'abord en *Nuovi Argomenti*, 31, janvier-février 1973)
- LAVAGETTO Mario, « A partire da un passo delle *Lezioni Americane* », M. Lavagetto, *Dovuto a Calvino*, éd. Bollati Boringhieri, Turin, 2001, pp. 117-133
- MARABINI Claudio, «Scruta il mondo e lo scopre diverso», *Il Resto del Carlino*, 12 décembre 1984
- MC LAUGHLIN Martin, « Calvino's Style. Abstract Aspirations for the Next Millennium », in M. Mc Laughlin, *Italo Calvino*, Edimburgh, éd. Edinburgh University Press, 1998, pp.145-160
- MC LAUGHLIN Martin, «Experimental signs. *Invisible cities* and *The Castle of Crossed Destinies*», in M. Mc Laughlin, *Italo Calvino*, Edimburgh, éd. Edinburgh University Press, 1998, pp.100-115
- MANGANELLI Giorgio, « Il mondo ammirato con la testa in giù. L'ultima favola di Calvino », *L'Espresso*, 22 marzo 1970
- MARABINI Claudio, « Calvino si diverte », *Il resto del Carlino*, 17 janvier 1974
- MARIOTTI Giovanni, «Gioco di muti tarocchi. Fantastiche figure di viandanti nello stupendo 'Castello' di Calvino », *Il Corriere della sera*, 16 décembre 1973, p. 12
- MENGALDO Pier Vincenzo, « Aspetti della lingua di Calvino », aa.vv., *Tre narratori. Calvino, Primo Levi, Parise*, a cura di G. Folena, Liviana, Padoue, 1989 pp. 14 e17; ora in *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Turin, 1991, pp. 227-292
- MENGALDO Pier Vincenzo, « La lingua dello scrittore », *I.C. Atti del convegno internazionale (Florence, 26-28 février 1987)* sous la direction de Giovanni Falaschi, Garzanti, Milan 1988, pp. 203-224
- MENGALDO Pier Vincenzo, « Il sistema Calvino. Fantasie del vuoto in *Collezione di sabbia* », *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Turin, 1991
- MENGALDO Pier Vincenzo, « L'arco e le pietre (Calvino, *Le città invisibili*) », *La traduzione del Novecento. Da D'Annunzio a Montale*, Feltrinelli, Milan, 1975
- MILANINI Claudio, « L'editore di se medesimo », in *I.C., a writer for the next millenium*, atti del convegno internazionale di studi. San Remo, 28 novembre-1°décembre 1996, éd. dell'Orso, Alessandria, 1998, pp.67-77
- MONDO Lorenzo, « Incantesimi di Calvino. In compagnia di Faust, Angelica ed Orlando », *La Stampa*, 1 février 1970, p.12
- MONTELLA Luigi, «La scrittura come continuità nel sistema linguistico di Italo Calvino», article déposé à la '*Biblioteca Italo Calvino*' de l'«Istituto Italiano di Cultura» de Paris.
- MONTELLA Luigi, *Italo Calvino: il percorso dei linguaggi*, Edisud, Salerno, 1996
- NAVA Giuseppe, « Calvino interprete di Borges », *Paragone letteratura*, n.45-46, 1994, pp. 24-32
- OLIVERIO Alberto, « L'opera di I.C alla luce delle 'due culture' », in *I.C. la letteratura, la scienza, la città*, atti del convegno nazionale di studi di Sanremo [26-28 novembre 1986], sous la direction de Giorgio Bertone, Marietti, Genova, 1988, pp.82-88

- OSSOLA Carlo, « L'invisibile e il suo 'dove' : 'geografia interiore' di Italo Calvino », dans *Lettere italiane*, Firenze, Leo S. Olschki, 2/1987
- PAMPALONI Geno, « Le città invisibili. Una favolosa cronistoria del caos nel nuovo libro di Calvino », in *Corriere della sera*, 26 novembre 1972
- PANDINI Giancarlo, « Il castello dei destini incrociati », *Uomini e libri*, n.47, janv-fév. 1974, p.44
- PERICOLI Tullio, *Furti ad arte* (conversazione), dans I. Calvino, *Saggi. 1945-1985*, a cura di L. Baranelli, introduzione di C. Milanini, éd. Mondadori, coll. "I Meridiani", 1^{re} éd. oct. 1995, 2^{em}e éd. janv. 1999, pp.1801-1815
- PORZIO Domenico, « La luce è negli occhi », *Panorama*, 3 février 1985
- QUAINI Massimo, « D'int'ubagu... dal fondo dell'opaco io scrivo », *I.C., a writer for the next millenium*, atti del convegno internazionale di studi. San Remo, 28 novembre-1^o décembre 1996, éd. dell'Orso, Alessandria, 1998, pp. 235-254
- RABONI Giovanni, « Calvino leva la pelle alle cose », *La Stampa*, 22 décembre 1984
- RONDOLINO Fabrizio, « Cronache in stile », *L'Indice dei libri del mese*, I, n.3, décembre 1984, p.9
- ROSSI Aldo, « La semiologia », in *I.C. Atti del convegno internazionale (Florence, 26-28 février 1987)* sous la direction de Giovanni Falaschi, Garzanti, Milan 1988, pp.239-260
- SANGUINETI Edoardo, « Palomar e Ulisse », in *I.C., a writer for the next millenium*, atti del convegno internazionale di studi. San Remo, 28 novembre-1^o décembre 1996, éd. dell'Orso, Alessandria, 1998, pp.47-56
- TADDEI Silvia, « C. traduttore: *I fiori blu* », *C. & l'editoria* [Convegno di San Giovanni Valdarno – Florence, 1-2 mars 1990, con integrazioni], sous la direction de Luca Clerici e Bruno Falchetto, Marcos y Marcos, Milan 1993, pp.95-117
- TERRONE Giorgio, « Dentro e fuori il linguaggio. La grammatica normativa di Calvino », *Nuova Corrente*, XXXIV, n.100, juillet-décembre 1987, pp. 355-362
- TORRETTA Maria Pia, « Simmetria ed effetti ritmici. "Le città invisibili" di Italo Calvino », *Sigma*, n.s., X, 3, 1977.
- SURDICH Luigi, « Calvino a Praga », in *I.C., a writer for the next millenium*, atti del convegno internazionale di studi. San Remo, 28 novembre-1^o décembre 1996, éd. dell'Orso, Alessandria, 1998, pp.313-322
- WEAVER William, « Calvino: An Interview and Its Story », *A.A.V.V. Calvino Revisited*, edited by Franco Ricci, University of Toronto Italian Studies 2, Dovehouse, Toronto, 1989, pp. 17-31
- ZUBLENA Paolo, « L'ultimo Calvino tra precisione e disastro », in *I.C., a writer for the next millenium*, atti del convegno internazionale di studi. San Remo, 28 novembre-1^o décembre 1996, éd. dell'Orso, Alessandria, 1998, pp. 333-356

➤ *ARTICLES SUR I. CALVINO, SES ŒUVRES ET SON STYLE PUBLIÉS EN FRANCE*
(par ordre alphabétique)

- « Assez de prix littéraires », *Le Monde*, 16 juillet 1968
- « Italo Calvino Grand Aigle d'or », *Le Monde*, 23 mars 1982
- « *Le Baron perché* » par Italo Calvino, *L'Express*, 14 avril 1960
- « *Trois écrivains étrangers face à la littérature française contemporaine*, *Le Monde*, 11 janvier 1969
- « Vu par Barthes » (extrait de l'interview donnée par R. Barthes pour une émission consacrée à Italo Calvino per France-culture, le 20 octobre 1978), *Le Monde*, 20 février 1981

Annonces. Troisième partie, Bibliographie de France, n.22, juin 1961

- BARENGHI Mario, « Per non contrabbandare elegie. Aspetti dell'autobiografismo calviniano », *I.C., le défi au labyrinthe*, actes de la journée d'études de Caen, le 8 mars 1997, publiés sous la direction de Paolo Grossi et Silvia Fabrizio-Costa, éd. P.U.C., Caen 1998, pp.15-43
- BARTHES Roland, « La mécanique du charme », entretien à France Culture, 1978, maintenant dans I. Calvino, *Le chevalier inexistant*, cit., pp. I-IV
- BELPOLITI Marco, « Le clair miroir de l'esprit », *Revue Europe, 75*, n°815, «Italo Calvino», mars 1997, pp.87-100
- BIANCHI, A.M., «A propos de 'Cosmicomics'», *Bulletin d'information* (Fac. des Lettres et Sciences Humaines de l'Univ. de Grenoble), n° 21-22, février-juin 1969
- BIANCIOTTI Hector, « La mémoire de Palomar », *Le Monde*, 20 décembre 1991
- BLAZINA Sergio, « I segni dell'altrove : Calvino e l'utopia », *I.C., le défi au labyrinthe*, actes de la journée d'études de Caen, le 8 mars 1997, publiés sous la direction de Paolo Grossi et Silvia Fabrizio-Costa, éd. P.U.C., Caen 1998, pp. 115-127
- BONAVIRI Giuseppe, « L'oiseau solitaire », *Le Magazine littéraire*, n° 274, «Italo Calvino», février 1990, pp.23-24
- BONCENNE Pierre, « Interview : Italo Calvino. L'auteur du Baron Perché a trouvé un sujet en or pour son dernier roman : la lecture de romans », *Lire*, n. 68, 16 avril 1981, pp. 125-135
- BONNEFOY Claude, « Les deux tentations d'I.C. », *Arts*, n.961, 6-12 mai 1964, p.3
- BONNEFOY Claude, « Deux Italiens [sur Giuseppe Berto et Italo Calvino] », *La Quinzaine littéraire*, n. 55, 1/31 août 1968, pp.8-9.
- BONNEFOY Claude, « Le sourire Qfwfq », *La Quinzaine littéraire*, n. 96, 1/15 juin 1970, p.9.
- BRAFFORT Paul, « L'ordre dans le crime », *Revue Europe, 75*, n°815, «Italo Calvino», mars 1997, pp.128-139
- BRAUDEAU Michel, « Châteaux d'écrivains », *Le Monde*, 2 novembre 1990
- BRAUDEAU Michel, « Eloge de récits brefs », *Le Monde*, 5 janvier 1990
- BROCHE Christiane, « L'enfant préservé [sur Marcovaldo] », *La Quinzaine littéraire*, n.298, 16-31 mars 1979, pp.9-10.
- CADET Valérie, « Italo Calvino, "l'écureuil de la pensée" », *Le Monde*, 13 novembre 1995
- CALVINO Italo, « Monde écrit et monde non-écrit », repris dans la *Revue Europe, 75*, n°815, «Italo Calvino», mars 1997, pp.112-119
- CALVINO Italo, « Ordre et complexité. Entretien avec Gregory L. Lucente », *Revue Europe, 75*, n°815, «Italo Calvino», mars 1997, pp.121-127
- CITATI Pietro, « Calvi-no Calvi-si », *Le Monde*, 10 novembre 1989
- CORTI Maria, « La formation d'un écrivain », *Le Magazine littéraire*, n° 274, «Italo Calvino», février 1990, pp.18-22 (première publication dans *Autografo*, vol. II n°6, octobre 1985, éd. Impresa
- DAROS Philippe, « L'image et le mode d'existence de l'objet littéraire dans l'œuvre d'Italo Calvino », *I.C., le défi au labyrinthe*, actes de la journée d'études de Caen, le 8 mars 1997, publiés sous la direction de Paolo Grossi et Silvia Fabrizio-Costa, éd. P.U.C., Caen 1998, pp.97-114
- DAROS Philippe, « Petite typologie du regard », *Revue Europe, 75*, n°815, «Italo Calvino», mars 1997, pp. 35-47
- DAROS Philippe, « Le cristal et la flamme », *Critique*, n. 524-525, janvier-février 1991, repris dans P. Daros, *Italo Calvino*, Paris, éd. Hachette, coll. « Portraits littéraires », 1994, pp.227-240

- DAROS Philippe, « Le parcours d'écriture », *Le Magazine littéraire*, n° 274, «Italo Calvino», février 1990, pp.30-33
- DAROS, Philippe, «Cosmicomics – Autres QFWFQ», *Italiques*, n° 4, juin 1985, pp.27-45
- DAVID Michel, « Des variations sur l'infini des possibles », *Le Monde des livres*, 25 avril 1970
- DAVID Michel, « Les délires logiques d'Italo Calvino», *Le Monde*, 27 décembre 1967
- DEL GIUDICE Daniele, « Un écrivain diurne », *Le Magazine littéraire*, n° 274, «Italo Calvino», février 1990, pp. 26-29
- DEL GIUDICE Daniele, « L'œil qui écrit », *Revue Europe*, 75, n°815, «Italo Calvino», mars 1997, pp. 80-83
- DELACAMPAGNE Christian, « Italo Calvino, classique romantique», *Le Monde*, 16 décembre 1979
- Dernières livraisons..., in *Le Monde*, 24 octobre 1986
- DI MEO Philippe, « Celui qui se tient derrière tous ceux qui écrivent », *La Quinzaine littéraire*, n.346, 16/30, avril 1981, pp.11-12.
- ECO Umberto, « Italo Calvino est mort», *Le Monde*, 20 septembre 1985
- ECO Umberto, « Un subtil équilibre entre Voltaire et Leibniz», *Le Monde*, 20 septembre 1985
- F.B, Inédit - « Une nouvelle d'Italo Calvino», *Le Monde*, 4 mai 1968
- FERNANDEZ Dominique, « Calvino, Sciascia : lumières d'Italie », *L'Express magazine*, 10-16 avril 1978, pp.46-47
- FERRARIS, Denis, « Calvino et l'ironie», *Chroniques italiennes*, Revue de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, n. 63-64, 2000, pp. 367-381
- FONTAINE Agnès, « Cinq écrivain témoignent », *Le Monde*, 15 août 1970
- FOURNEL Paul, « Italo Calvino: cahiers d'exercice », *Magazine littéraire*, n. 220, juin 1985, pp.84-89
- FRASSON-MARIN Aurore, « Structures, signes et images dans *Les villes invisibles* d'Italo Calvino », in *Revue des études italiennes*, n.1, janvier-mars 1977, pp. 23-48
- FRASSON-MARIN Aurore, « IC ou autoportrait d'un Ecrivain », *IC. Imaginaire et rationalité*, sous la direction d'Aurore FRASSON-MARIN (colloque du 19-20 novembre 1986), éd. Slatkine, Genève, 1991, pp. 91-102.
- FUSCO Mario, « Chacun sa vérité. Italo Calvino: la relève de la garde », *Le Magazine littéraire*, n. 165, oct.1980, pp.17-19
- FUSCO Mario, « Calvino, prestidigitateur diabolique», *Le Monde*, 20 février 1981
- FUSCO, Mario, «Le château de cartes d'Italo Calvino», *Italiques* n° 1, octobre 1981
- FUSCO Mario, « Buzzati, Calvino, Brancati», *Le Monde*, 2 avril 1982
- FUSCO Mario, « Les jeux et les masques d'un romancier métaphysique», *Le Monde*, 20 septembre 1985
- FUSCO Mario, « Entre Queneau et l'Ou.Li.Po », *Le Magazine littéraire*, n° 274, «Italo Calvino», février 1990, pp. 44-46
- FUSCO Mario, « Un arbre Généalogique », *Revue Europe*, 75, n°815, «Italo Calvino», mars 1997, pp. 30-34
- FUSCO Mario, «Italo Calvino, lecteur de Tommaso Landolfi », *I.C., le défi au labyrinthe*, actes de la journée d'études de Caen, le 8 mars 1997, publiés sous la direction de Paolo Grossi et Silvia Fabrizio-Costa, éd. P.U.C., Caen 1998, pp. 91-96
- FUSCO Mario « Lire Calvino en français ? » communication présentée au colloque *À la découverte d'Italo Calvino*, Cerisy la Salle, 15 août 1999

- G.G, « Le prix Charles Perrault », *Le Monde*, 27 juin 1967
- GAMBARO Fabio, « Des inédits d'Italo Calvino », *Le Monde*, 13 janvier 1995
- GAMBARO Fabio, « L'hommage de Paris à Calvino », *Le Monde*, 29 septembre 1995
- GAMBARO Fabio, « Calvino, encyclopédiste du possible », *Le Monde*, 6 septembre 1996
- GARDAIR Jean-Michel, « Diabolique Calvino », *Le Monde*, 4 janvier 1980
- GENOT Gérard, « Le destin des récits entrecroisés », *Critique*, n. 303-304, août-septembre 1972, pp. 788-809
- GRANIER Solange, « Italo Calvino entre le réalisme et l'imaginaire », *Le Monde*, 7 mai 1966
- GROSSI Paolo, « Calvino et l'Arioste: notes en marge », *I.C., le défi au labyrinthe*, actes de la journée d'études de Caen, le 8 mars 1997, publiés sous la direction de Paolo Grossi et Silvia Fabrizio-Costa, éd. P.U.C., Caen 1998, pp.129-143
- GUGLIELMINETTI Marziano, « La scrittura contro la morte (nota su *Palomar*) », in *IC. Imaginaire et rationalité*, sous la direction d'Aurore FRASSON-MARIN (colloque du 19-20 novembre 1986), éd. Slatkine, Genève, 1991, pp. 77-89
- IMBERTY, Claude, « D'un souvenir d'enfance d'I. Calvino », *Chroniques italiennes*, Revue de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, n. 63-64, 2000, pp.383-401
- JEULAND-MEYNAUD Maryse, « Science et littérature : Umberto Eco et Italo Calvino », *Revue des études italiennes*, n.1-4, janvier-décembre 1991, pp. 163-190
- JUIN Hubert, « Les silences de Calvino », *Le monde des livres*, 5 juillet 1985
- LAROCHE Pierre, « Calvino et la ville », *I.C., le défi au labyrinthe*, actes de la journée d'études de Caen, le 8 mars 1997, publiés sous la direction de Paolo Grossi et Silvia Fabrizio-Costa, éd. P.U.C., Caen 1998, pp.61-71
- LAROCHE Pierre, « Métaphore et idéologie dans les *Racconti* d'IC », *IC. Imaginaire et rationalité*, sous la direction d'Aurore FRASSON-MARIN (colloque du 19-20 novembre 1986), éd. Slatkine, Genève, 1991, pp. 53-66
- LAROCHE Pierre, « I.C. et la (le) politique », *Révolution*, n°291, 27 sept.–3 oct. 1985, p.48
- LEMAR Yves, « Un roman est une éponge », *Arts*, n.775, 18-24 mai 1960
- LEPAPE Pierre, « Mille milliards de romans », *Le Monde*, 17 novembre 1995
- LEROY Hélène, « Politique et littérature chez IC », *IC. Imaginaire et rationalité*, sous la direction d'Aurore FRASSON-MARIN (colloque du 19-20 novembre 1986), éd. Slatkine, Genève, 1991, pp. 9-19
- MANGANARO Jean-Paul, « Le regard du conte », *Revue Europe*, 75, n°815, «Italo Calvino», mars 1997, pp.101-107
- MANGANARO Jean-Paul, « Les signes et les rêves », *Le Magazine littéraire*, n° 274, «Italo Calvino», février 1990, pp.47-48
- MANGANARO Jean-Paul, « Repères biographiques », *Le Magazine littéraire*, n° 274, «Italo Calvino», février 1990, pp.19
- Manganelli Giorgio, « Profond en surface », *Revue Europe*, 75, n°815, «Italo Calvino», mars 1997, pp.84-86
- Manganelli Giorgio, « Les fables des tarots », *Le Magazine littéraire*, n° 274, «Italo Calvino», février 1990, pp.39-41
- Orcel Michel, « Entretien avec Italo Calvino », *Vogue*, n. 628, août 1982, p.191
- P.Ms., « Italo Calvino parle du Baron perché », *Le Figaro littéraire* n.734, année n.15, 14 mai 1960, p.2.

- PADIOLEAU Jean-Gustave, « Le management mis en nouvelles par Italo Calvino », *Le Monde*, 26 décembre 1995
- PARA J.B. - IC « La force narrative » (entretien), *Révolution*, n.53, 6 mars, 1981, pp.36-38
- PARA Jean Baptiste et BOZZETTO Roger, « L'écureuil de la plume », *Revue Europe*, 75, n°815, «Italo Calvino», mars 1997, pp. 3-6
- PERROUD Robert, « *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, d'Italo Calvino : combinatoire et confession », *Revue des études italiennes*, n. 2-3, avr-sept.1981, pp. 237-250
- PIATIER Jacqueline, « Italo Calvino et "le Chevalier inexistant" », *Le Monde*, 7 avril 1962
- PIROUE Georges, « I. Calvino, *La journée d'un scrutateur* », *La Quinzaine littéraire*, n. 6, 1er juin 1966, p.8.
- POIROT-DELPECH Bertrand, « Calvino Giraudoux, Lacan... Secrets de Fabrique », *Le Monde*, 30 décembre 1983
- REMER Monique, « Sous le sable ... la page », *Le Monde*, 29 novembre 1986
- RENARD Philippe, « Le château du langage », *Le Monde*, 25 avril 1970
- RUSHDIE Salman, « La place d'honneur », *Revue Europe*, 75, n°815, «Italo Calvino», mars 1997, pp. 12-13
- SALLENAVE Danièle, « Le cristal et la flamme », *Le Monde*, 10 novembre 1989
- SALLENAVE Danièle, « Un formaliste formidablement drôle », *Le Monde*, 20 septembre 1985
- SALLENAVE Danièle, (entretien) « Le Baroque conceptuel », *Révolution*, n°291, 27 sept.-3 oct. 1985, p.47
- SARDUY Severo, « Calvino, scrutateur de l'invisible », in *Le Monde des lettres*, 7 juillet 1974
- SAVIGNEAU Josyane, « Les plaisirs de l'esprit », *Le Monde*, 3 février 1996
- THIBAudeau, Jean, « Italo Calvino », *L'Humanité*, 23 mars 1978
- THIBAudeau, Jean, « Pour Italo Calvino », *Révolution*, n°291, 27 sept.-3 oct. 1985, p.46
- UPDIKE John, « Les métropoles de l'esprit », *Revue Europe*, 75, n°815, «Italo Calvino», mars 1997, pp. 59-64
- VEGLIANTE Jean-Charles, « Traducteur, narrateur (Calvino & C°) », *Traduction poétique et effets-traduction (hommes et œuvres, domaine italien – XX^e siècle)*, Thèse d'État, Paris III, 1993
- WAGENER Françoise, « Italo Calvino à "Italiques" », *Le Monde*, 9 décembre 1973
- WAGENER Françoise, « Italo Calvino au "Temps zéro" », *Le Monde*, 25 avril 1970
- WAGENER Françoise, « Italo Calvino déchiffre les tarots Visconti », *Le Monde*, 1 novembre 1974
- WAGENER Françoise, « Calvino, première manière », *Le Monde*, 23 février 1979
- RESSOURCES INTERNET (DERNIERE CONSULTATION FEVRIER 2004)
- Italo Calvino*, site officiel : <http://www.msu.edu/~comertod/calvino.htm>
- Site sur Calvino et ses œuvres par Fausta SAMARITANI: www.italocalvino.net
- Sur *Les villes invisibles*: <http://www.geocities.com/CapitolHill/1770/laville.htm>
- VIDAL Gore, *Calvino's Novels*: <http://userwww.service.emory.edu/~mpajare/novels.html>
(article publié dans *The New York Review of Books*, le 30 mai 1974)
- VIZEL Mikhail, « Les derniers romans d'Italo Calvino comme hypertextes », traduit du russe par Nadejda Ivanova, http://knizhny.boom.ru/referat_fr.htm

➤ ŒUVRES DE J. THIBAudeau

- Une cérémonie royale*, éd. Minuit, 1960 (prix Fénélon)
- Ouverture*, éd. Seuil, Paris, coll. « Tel Quel », 1966
- Francis Ponge*, éd. Gallimard, Paris, coll. « La bibliothèque idéale », 1967
- Imaginez la nuit (Ouverture 2)*, Seuil, coll. « Tel Quel », 1968
- Mai 1968 en France*, radio, précédé de *Printemps rouge*, par Philippe Sollers, Seuil, coll. « Tel Quel » 1970
- Dans la neige*, éd. Promesse, 1971
- Interventions*, Éditions sociales, 1972
- Voilà les morts (Ouverture 3)*, éd. Seuil, Paris, 1974
- Romans, Politique*, essai, éd. La nouvelle critique, 1974
- Souvenirs de la maison du tram*, récit, éd. La Répétition, 1977
- L'Amour de la littérature, Digraphe n° 15*, éd. Flammarion, 1978
- L'Amérique, roman*, roman, éd. Flammarion, coll. « Digraphe », 1979
- Alexandre Dumas*, biographie, éd. Hachette Jeunesse, 1983
- Journal de Pirogues*, éd. L'un dans l'autre, 1984
- Mémoires à Gennevilliers*, photographies de Jacques Reboud, éd. Compact, 1987
- Comme un rêve, fictions (1956-1971)*, éd. Ecriture, 1994
- Mes années Tel Quel*, mémoire, éd. Ecriture, 1994
- Reportage d'un match international de football*, radio (CD+livret), éd. Phonurgia Nova, 1998
- Souvenirs de guerre*, éd. Gallimard, Paris, coll. « Haute Enfance », novembre 1998
- PONGE Francis, *Lettres à Jean Thibaudeau*, éd. Le Temps qu'il fait, septembre 1999

➤ ÉMISSIONS RADIODIFFUSÉES DE J. THIBAudeau

- Entretiens avec Italo Calvino*, cinq entretiens de 30 minutes ; avec Italo Calvino et Jean Thibaudeau ; 1^{ère} diffusion du 13 au 17 décembre 1976 France Culture.
- Dialogues de l'aube*, une émission de 56 minutes, réalisation Jacques Taroni ; avec François Chattot et Yves Reynaud, 1^{ère} diffusion 17 mars 1987, France Culture.
- Souvenirs de Guerre (première partie)*, une émission de 36 minutes, réalisation Marguerite Gâteau ; avec Frédéric Antoine, Philippe Faure, Angèle Grimaldi, Brigitte Lecordier, Chantal Neurwith, Corinne Taroni et Jean Thibaudeau, 1^{ère} diffusion 18 juin 1989, France culture.
- War Memories*, une émission de 59 minutes, traduction adaptation et réalisation Kaye Mortley ; avec Michael Lonsdale, Clara Lord, David Lors, Thomas Lord, Anna Mortley, Kaye Mortley et Jean Thibaudeau ; 1^{ère} diffusion 23 avril 1993, Australian Broadcasting Corporation.
- Pages arrachées à Italo Calvino*, 10 émissions de 20 minutes, réalisation Jacques Taroni ; avec Paolo Fabbri, Aira Sasso, Emmanuelle Trombe, Paul Fournel, Jacques Jouet, Claude Ollier, François Bouillot, Mario Fusco, Sylvie Lacroix, Jean Thibaudeau ; 1^{ère} diffusion du 2 au 13 octobre 1995, France Culture.
- Souvenirs de guerre/ Mélodrame*, une émission de 17 minutes, musique d'Olivier Dejours, interprètes : Luigi Gaggero, Lodovik Kovac et Cyril Dupuy (cymbalus), Marc Marder (contrebasse), Emmanuel Niubo (le récitant), et la Maîtrise de Radio France sous la direction de Denys Dupays ; 1^{ère} diffusion 29 juin 1998, France Culture.

➤ TRADUCTIONS EFFECTUÉES PAR J. THIBAudeau
(outre les traductions des œuvres de I. Calvino)

SANGUINETI Edoardo, *Capriccio italiano*, éd Seuil, Paris, coll. « Tel Quel », 1964

SANGUINETI Edoardo, *Le Noble Jeu de l'Oye*, éd Seuil, Paris, coll. « Tel Quel », 1969

➤ ARTICLES SUR L'ŒUVRE DE J. THIBAudeau

GENETTE Gérard, «Le langage même», dans *La Quinzaine littéraire*, n.4, 1er mai 1966, p. 6

CLUNY Claude Michel, «Les roses de redouté», dans *La Quinzaine littéraire*, n.46, 1-15 mars 1968, p.12

➤ ŒUVRES DE J.P. MANGANARO

Douze mois à Naples, Paris, éd. Dramaturgie, 1984

Le baroque et l'Ingénieur, Paris, éd Seuil, coll «Le don des langues», novembre 1994

Italo Calvino, romancier et conteur, Paris, éd Seuil, mars 2000

➤ TRADUCTIONS EN FRANÇAIS EFFECTUÉES PAR J. P. MANGANARO
(outre les traductions des œuvres de I. Calvino)

BENE Carmelo, *S.A.D.E.*, Paris, éd. Dramaturgie, 1978

BENE Carmelo, *Richard III* (in *Superpositions*), Paris, éd. Minuit, 1979

BENE Carmelo, *Macbeth: livret en 3 mouvements d'après William Shakespeare*, Paris, éd. Dramaturgie, 1996

CALASSO Roberto, *La ruine de Kasch*, en collab. avec Jean-Baptiste Michel, Paris, éd Gallimard, 1987

CALASSO Roberto, *Les noces de Cadmos et Harmonie*, en collab. avec Camille Dumoulié, Paris, éd. Gallimard, 1991

CALASSO Roberto, *Les quarante-neuf degrés*, Paris, éd. Gallimard, 1995

CALASSO Roberto, *Ka*, Paris, éd. Gallimard, 2000

CAMON Ferdinando, *Figure humaine*, en collab. avec Pierre Lespine, Paris, éd Gallimard, 1976

CAMON Ferdinando, *Occident*, en collab. avec Pierre Lespine, Paris, éd. Gallimard, 1979

CAMON Ferdinando, *Apothéose*, en collab. avec Pierre Lespine, Paris, éd. Gallimard, 1981

CAMON Ferdinando, *La femme aux liens*, en collab. avec Danielle Dubroca, Paris, éd. Gallimard, 1987

CAMON Ferdinando, *Jamais vu soleil ni lune*, Paris, éd. Gallimard, 1996

CAMON Ferdinando, *La Terre est à tous*, éd. Gallimard, Paris, 1998

CANFORA Luciano, *La véritable histoire de la bibliothèque d'Alexandrie*, éd. Desjonquères, 1988

CANFORA Luciano, *Histoires d'oligarques*, Paris, éd. Ch. Bourgois (en préparation)

CAVALLARI Alberto, *La fuite de Tolstoï*, en collab. avec Camille Dumoulié, Paris, éd. Ch. Bourgois, 1988

COLLI G., *Pour une encyclopédie des auteurs classiques*, Paris, éd. Ch. Bourgois, 1990

CONSOLO Vincenzo, *Ruine immortelle*, Paris, éd Seuil, 1996

CONSOLO Vincenzo, *Le Palmier de Palerme*, Paris, éd Seuil, 2000

- DEL GIUDICE Daniele, *Atlas Occidental*, Paris, éd Seuil, 1987
- DEL GIUDICE Daniele, *Quand l'ombre se détache du sol*, Paris, éd Seuil, 1996
- DEL GIUDICE Daniele, *L'oreille absolue*, Paris, éd Seuil, 1998
- ECO Umberto, *La recherche de la langue parfaite dans la culture européenne*, Paris, éd Seuil, 1994
- FORTI Gilberto, *A Sarajevo, le 28 juin*, éd. Gallimard, Paris, 1993
- FRUTTERO & LUCENTINI, *La chose en soi*, en coll. avec Danielle Dubroca, Paris, ed. Arléa, 1989
- GADDA Carlo Emilio, *L'Adalgisa: croquis milanais*, Paris, éd Seuil, 1987
- GADDA Carlo Emilio, *Le guerrier, l'amazone et l'esprit de la poésie dans les vers immortels de Foscolo*, Paris, éd. Bourgois, 1993
- GADDA Carlo Emilio, *La Madone des Philosophes: récits*, Paris, éd Seuil, 1993
- GADDA Carlo Emilio, *Méditation milanaise*, Paris, éd Seuil, (en préparation)
- GADDA Carlo Emilio, *Les merveilles d'Italie*, Paris, éd. Bourgois, 1998
- GRIMALDI Aurelio, *Les putes*, en collab. avec Camille Dumoulié, Lille, Éd Miroirs, 1992
- JAEGGY Fleur, *Les années bienheureuses du châtiment*, Paris, éd. Gallimard, 1992
- JAEGGY Fleur, *La peur du ciel*, Paris, éd. Gallimard, 1997
- MACCHIA Giovanni, *Le silence de Molière*, en coll. avec Camille Dumoulié, Paris, éd. Desjonquères, 1989
- MORAZZONI Marta, *La Jeune-fille au turban*, éd. P.O.L., Paris, 1988
- MOSCATO Enzo, *Rasoirs*, en coll. avec Camille Dumoulié, Paris, éd. Dramaturgie, 1992
- RUGARLI Giampaolo, *La trogue*, éd. Gallimard, Paris, 1989
- TASSINATO Maria, *L'œil du silence*, en coll. avec Camille Dumoulié, éd. Verdier, 1989
- TESTORI Giovanni, *L'Hamblette*, éd. E.T.I., 1990
- TESTORI Giovanni, *Hérodiade*, éd. Dramaturgie, 1987

➤ *THEORIE, HISTOIRE ET CRITIQUE DE LA TRADUCTION*

- AA.V.V., *Actes des Assises de la traduction littéraire*, éd. Actes Sud, Arles, 1999
- A.A.V.V., *La Quinzaine Littéraire* ; supplément au n° 613 du 1^{er} au 15 décembre 1992
- A.A.V.V., *La traduction littéraire, scientifique et technique*, actes du Colloque International organisé par l'Association Européenne des Linguistes et des Professeurs de Langues (AELPL) les 21 et 22 mars 1991 à l'Ecole Nationale Supérieure des Arts et Métiers (PARIS), éd. La Tilv, Paris, 1991
- A.A.V.V., *La Quinzaine littéraire*, « La traduction comme institution », n. 167, 1/15 juillet 1973
- ADAMCZEWSKI Henri, «La linguistique, instrument du traducteur: les problèmes aspecto-temporels en anglais et en français», *Palimpsestes* n. 8, *Le traducteur et ses instruments*, 2e trimestre 1994, pp.103-114
- AGOSTINI-OUAFI Viviana, « Réception et traduction dans les échanges culturels contemporains entre la France et l'Italie », in TRAMUTA Marie-José et AGOSTINI-OUAFI Viviana, *Les écrivains italiens et leurs traducteurs français. Narration, traduction, réception*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1996, pp. 73-95
- ANCET Jacques, « La transparence », *Cahiers internationaux du symbolisme*, "Théorie et pratique de la traduction III. La traduction littéraire. L'atelier du traducteur", n. 92-93-94, 1999, pp. 9-21

- ARCAINI Enrico, « Universaux chromatique et relativisme culturel. Analyse contrastive : domaines français et italien », *Repères* 2, Rome, 1987, pp.5-86
- ARCAINI Enrico, « La passivité. Étude théorique et analyse contrastive : domaine français et italien », *Contrastes*, Revue de l'association pour le développement des études contrastives, « Traduction et analyses contrastives italien/français », n.10, mai 1995, pp.11-45
- ARCAINI Enrico, *Italiano e francese. Un'analisi comparativa*, Turin, éd. Paravia scriptorium, coll. « Confronti linguistici », 2000
- ARGAND Catherine, « Faut-il tout retraduire ? », *Lire*, février 1997, pp.38-40
- BALLARD Michel, « Énoncés sans verbes et registres en traduction », *Palimpsestes* n.10, *Niveaux de langue et registres de la traduction*, 1996, pp. 179-208
- BALLIU Christian, « La fidélité et ses avatars », *Équivalences*, Revue de l'Institut Supérieur de Traducteurs et Interprètes de Bruxelles, vol. 26/2 et 27/1, 1997-98, pp.45-57
- BARBONI T., « Inconscient et traduction », *Cahiers internationaux du symbolisme*, «Théorie et pratique de la traduction III. La traduction littéraire. L'atelier du traducteur», n. 92-93-94, 1999, pp.23-33
- BARONE Charles, *Viceversa. La Grammatica francese e il tradurre*, éd. Le Lettere 1997
- BASSNETT-MC GUIRE, Susan, *La traduzione teorie e pratica*, éd. Bompiani, 1993
- BENSIMON Paul, « Introduction », *Palimpsestes*, n.4 « Retraduire » 4e trimestre 1990, pp. IX-XIII
- BERMAN Antoine, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, éd. Gallimard, 1984
- BERMAN Antoine, « La retraduction comme espace de la traduction », *Palimpsestes*, n.4 « Retraduire » 4e trimestre 1990, pp.1-8
- BERMAN Antoine, «L'accentuation et le principe d'abondance en traduction», *Palimpsestes* n. 5, *La mise en relief*, 1er trimestre 1991, pp.11-17
- BERMAN Antoine, «La traduction des œuvres anglaises aux XVIIIe et XIXe siècles : un tournant?», *Palimpsestes* n. 6, *L'étranger dans la langue*, 4e trimestre 1991, pp.15-21
- BERMAN Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, éd. Gallimard, 1995
- BERMAN Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, éd. Trans-Europ-Repress, Mauvezin, 1985 ; rééd Seuil, Paris, 1999
- BERNASCONI Carine, «*Le texte étranger: la littérature traduite*», dans: *Précis de littérature comparée*, éd. PUF 1989
- BOUCHARD François, « Le traducteur et ses démons », in TRAMUTA Marie-José et AGOSTINI-OUAFI Viviana, *Les écrivains italiens et leurs traducteurs français. Narration, traduction, réception*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1996, pp. 35-40
- BRODA Martine (sous la dir.), *La traduction-poésie. À Antoine Berman*, Strasbourg, éd. Presses Universitaires de Strasbourg, 1999
- BRUNEL Paul - CHEVREL, Yves, *Précis de littérature comparée*, éd. PUF 1989
- CAPPELLO Sergio, « Critères de déplacement. Sur une traduction italienne des poèmes de FARGUE Léon-Paul », *Contrastes*, Revue de l'association pour le développement des études contrastives, « Traduction et analyses contrastives italien/français », n.10, mai 1995, pp.69-82
- CASTAGNE Nathalie, « L'étraneità : réflexion sur un paradoxe », in TRAMUTA Marie-José et AGOSTINI-OUAFI Viviana, *Les écrivains italiens et leurs traducteurs français. Narration, traduction, réception*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1996, pp.41-47
- CHEVREL Yves, *La littérature comparée*, coll. *Que sais-je?*, éd. P.U.F., 1988

- CHUQUET Hélène, «Traduction et choix énonciatifs...», *Palimpsestes* n.10, *Niveaux de langue et registres de la traduction*, 1996, pp. 169-178
- CHUQUET Hélène, *Pratique de la traduction*, Paris, éd. Ophrys, 1990
- «Code déontologique du traducteur littéraire», *Cahiers internationaux du symbolisme*, «Théorie et pratique de la traduction III. La traduction littéraire. L'atelier du traducteur», n. 92-93-94, 1999, pp.225-226
- COLIN, Mariella, TRAMUTA, Marie-José, AGOSTINI OUAFI, Vivana (sous la direction de), *Les écrivains italiens et leurs traducteurs français*, Actes du Colloque de Caen (11-13 Mai 1995) éd. Presses Universitaires de Caen, 1996
- COLSON Jacques, «La prose de la pensée: prose étrange ou étrangère?», *Palimpsestes* n. 6, *L'étranger dans la langue*, 4e trimestre 1991, pp.35-51
- COLSON Jacques, «Les instruments de la docilité», *Palimpsestes* n. 8, *Le traducteur et ses instruments*, 2e trimestre 1994, pp.57-72
- CONENNA Mirella, «Les expressions 'figées' en français et en italien: problèmes lexicosyntaxiques de traduction», *Contrastes*, Revue de l'association pour le développement des études contrastives, «Traduction et analyses contrastives italien/français», n.10, mai 1995, pp.129-144
- CORTESI Claudia, «Sviluppi recenti della teoria della traduzione», *Équivalences*, Revue de l'Institut Supérieur de Traducteurs et Interprètes de Bruxelles, vol. 26/2 et 27/1, 1997-98, pp.59-81
- CROCE Benedetto, «L'intraducibilità della rievocazione», rééd. dans *Testo a Fronte*, n° 14, mars 1996, pp.5-10
- DECROISSETTE Françoise, *La France et l'Italie. Traduzioni et échanges culturels*, Caen, Centre de Publications de l'Université de Caen, 1992
- DE DECKER J., «La mise en je du traducteur», *Cahiers internationaux du symbolisme*, «Théorie et pratique de la traduction III. La traduction littéraire. L'atelier du traducteur», n. 92-93-94, 1999, pp.5-8
- DELISLE Jean, LEE-JAHNKE Hannelore, CORMIER C. Monique, *Terminologia della traduzione*, éd. italienne par Margherita Ulrych., trad. de Caterina Falbo et Maria Teresa Musacchio, éd Hoepli, Milan, 2002
- DEMANUELLI Claude et Jean, *Lire et traduire*, Paris, éd. Masson, 1991
- DESCHAMPS Frédéric, «Version originelle», *Libération*, 15 janvier 1999, p.44
- DESHUSSES Pierre, «Le traducteur est un écrivain», *Cahiers internationaux du symbolisme*, «Théorie et pratique de la traduction III. La traduction littéraire. L'atelier du traducteur», n. 92-93-94, 1999, pp.49-52
- DUVAL André, «Le dictionnaire bilingue est-il un mauvais outil?», *Palimpsestes* n. 8, *Le traducteur et ses instruments*, 2e trimestre 1994, pp.15-26
- ECO Umberto, «Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione», in S. Nergaard, *Teorie contemporanee della traduzione*, Milan, éd. Strumenti Bompiani, 1995, pp. 121-146
- ECO Umberto, «Introduzione» à la traduction des *Esercizi di Stile* de Raymond Queneau, Turin, éd. Einaudi, 1983
- ECO Umberto, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milan, éd. Bompiani, avril 2003.
- ETKIND Efim, *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982
- FOLENA Gianfranco, *Volgarizzare e tradurre*, Turin, éd. Einaudi, 1991

- FONTENELLE Thierry, « Le traducteur et le dictionnaire bilingue : l'apport de la lexicographie computationnelle », *Palimpsestes* n. 8, *Le traducteur et ses instruments*, 2e trimestre 1994, pp.27-40
- FRUTTERO & LUCENTINI, « La traduzione », *I ferri del mestiere. Manuale involontario di scrittura con esercizi svolti*, textes recueillis par Domenico Scarpa, Turin, éd. Einaudi, 2003, pp.29-60
- GARBARINO Sandra, « Le traducteur-médiateur, entre Janus et Hermès – L'Europe et le multiculturalisme », *Éclipses et surgissement de constellations mythiques – Littératures et contexte culturel – champ francophone*, Actes du colloque organisé à l'Université de Nice-Sophia Antipolis du 21 au 23 mars 2001.
- GENTZLER Edwin, *Contemporary translation theories*, éd. Routledge, Londres, 1993
- GHILS Paul, « De quelques tensions constitutives du langage et de ses sciences », *Équivalences*, Revue de l'Institut Supérieur de Traducteurs et Interprètes de Bruxelles, vol. 26/2 et 27/1, 1997-98, pp.83-118
- GILE Daniel, « Les outils documentaires du traducteur », *Palimpsestes* n. 8, *Le traducteur et ses instruments*, 2^e trimestre 1994, pp.73-90
- HENRY Jacqueline, « De l'érudition à l'échec : la note du traducteur », *Meta*, XLV, 2, 2000, pp.228-240
- HEWSON Lance, « Le niveau de langue repère », *Palimpsestes* n.10, *Niveaux de langue et registres de la traduction*, 1996, pp. 77-92
- HEWSON Lance, « Images du lecteur » ; *Palimpsestes* n. 9, *La lecture du texte traduit*, 2^e trimestre 1995, pp. 151-164
- HIGGINS Ian, « Traduction et musique : réflexions sur quelques facteurs prosodiques », *Palimpsestes* n.10, *Niveaux de langue et registres de la traduction*, 1996, pp. 155-168
- JAKOBSON Roman, « Aspetti linguistici della traduzione », in S. Nergaard, *Teorie contemporanee della traduzione*, éd. Strumenti Bompiani, 1995, pp.51-62 (trad. Luigi Heilman et Letizia Grassi)
- KATAN David, « L'importanza della cultura nella traduzione », in ULRYCH M., *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, Turin, éd. UTET Libreria, 1997, pp.31-74
- KEPES Sophie, « Il n'est de bon auteur que mort », *La frusta*, revue en ligne disponible sur le site : http://lafrusta.homestead.com/Riv_Kepes.html
- KUNDERA Milan, *Les testaments trahis*, Paris, éd. Gallimard, 1993
- LADMIRAL Jean-René, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, éd. Gallimard, 1994
- LADMIRAL Jean-René, « La langue violée? », in *Palimpsestes* n. 6, *L'étranger dans la langue*, 4e trimestre 1991, pp.23-33
- LADMIRAL Jean-René, « Sourciers et ciblistes » (a cura di F. Scotto), *Testo a Fronte*, n°13, octobre 1995, pp.19-35
- LAMBRECHTS Rémy, « Le traducteur en panne d'instruments », *Palimpsestes* n. 8, *Le traducteur et ses instruments*, 2e trimestre 1994, pp.91-102
- LANE-MERCIER Gillian, « La traduction du discours direct romanesque comme stratégie d'orientation des effets de lecture », *Palimpsestes* n. 9, *La lecture du texte traduit*, 2e trimestre 1995, pp. 75-91
- LAPLACE Colette, *Théorie du langage et théorie de la traduction*, éd. Didier Érudition, 1994
- LARBAUD Valéry, *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, Paris, éd. Gallimard, 1946
- LEDERER – ISRAEL, *La liberté en traduction*, actes du Colloque International tenu à l'E.S.I.T., les 7, 8 et 9 juin 1990, Paris, éd. Didier érudition, 1991

- LEDERER Marianne, *La traduction aujourd'hui. Le modèle interprétatif*, Paris, éd. Hachette, 1994
- LEVI Primo, « Tradurre ed essere tradotti », *L'altrui mestiere*, Turin, éd. Einaudi 1990, pp.691-696
- LEVÝ Jiry, « I problemi estetici del tradurre » (a cura di N. Dacrema), *Testo a Fronte*, n°7, 1992, pp.11-35
- LEVÝ Jiry, «La traduzione come processo decisionale», in S. Nergaard, *Teorie contemporanee della traduzione*, éd. Strumenti Bompiani, 1995, pp.63-83 (trad. Stefano Traini)
- LORNET Michèle A., *Pour une traduction holistique. Recueil d'exemples pour l'analyse et la traduction*, éd. Clueb, Bologna, 1995
- MARCELLES GIACOMO Mathée, « Come la pensa la professoressa ? », in *Contrastes*, Revue de l'association pour le développement des études contrastives, « Traduction et analyses contrastives italien/français », n.10, mai 1995, pp.83-104
- MARCHI Ena et GALDO Giovanna, « Quelques remarques du point de vue du lexique-grammaire sur les verbes français *jouer* et italien *giocare* », in *Contrastes*, Revue de l'association pour le développement des études contrastives, « Traduction et analyses contrastives italien/français », n.10, mai 1995, pp.105-128
- MARTIN, Jacky, «La spécification en traduction: le cas (particulier) des situatiolectes», *Palimpsestes* n.10, *Niveaux de langue et registres de la traduction*, 1996, pp. 115-124
- MATTIOLI, E., « Replica di intertestualità e traduzione », *Testo a Fronte*, n°7, 1992, pp. 37-42
- MERGER Marie France - SINI, Lorella, *Côte à Côte*, éd. La Nuova Italia, 1995
- MESCHONNIC Henri, *Poétique du traduire*, Paris, éd. Verdier, 1999
- MESCHONNIC Henri, « Les grandes traductions européennes, leur rôle, leurs limites. Problématique de la traduction », *Précis de littérature européenne*, sous la direction de Béatrice Didier, éd. P.U.F. 1998, pp.221-239
- MESCHONNIC Henri, « Allora la traduzione canterà » (a cura di A. De Bove), in *Testo a Fronte*, n° 14, mars 1996, pp.11-21
- MESCHONNIC Henri, « Proposizioni per una poetica della traduzione », in S. Nergaard, *Teorie contemporanee della traduzione*, éd. Strumenti Bompiani, 1995, pp. 265-282 (trad. Mirella Conenna et Domenico D'Oria)
- MESCHONNIC Henri « Traduction, adaptation – palimpseste » *Palimpsestes* n. 3, *Traduction/Adaptation*, octobre 1990, pp.1-10
- MESCHONNIC Henri, *Pour la poétique II*, Paris, éd. Gallimard, 1973
- MOUNIN Georges, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1963
- MOUNIN Georges, *Les belles infidèles*, éd. Cahiers du Sud, Paris, 1955.
- MOUNIN Georges, *Teoria e storia della Traduzione*, Turin, éd. Einaudi, 1965
- NASI Franco (a cura di), *Sulla traduzione letteraria*, éd. Longo Editore, Ravenna, 2001
- NERGAARD Siri (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, éd. Strumenti Bompiani, Milan, 1995, rééd. 2002
- NEWMARK Peter, *La traduzione: problemi e metodi. Teoria pratica di un lavoro difficile e di incompresa responsabilità*, éd. Garzanti, 1988. (Traduction en italien de F. Frangini – titre original : *Approaches to translation*, éd. Pergamon Press, Oxford, 1981)
- OSEKI-DEPRE Inès, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, éd. Armand Colin, 1999
- PAZ Octavio, « Traduzione : letteratura e letteralità », in S. Nergaard, *Teorie contemporanee della traduzione*, éd. Strumenti Bompiani, 1995, pp.283-297 (trad. Valeria Scorpioni)

- PERGNIER Maurice, *Les fondements socio-linguistiques de la traduction*, éd. Presses Universitaires de Lille, 1993
- PERILLEUX Georges-REUTER Hedwig, « Communication interculturelle et traduction littéraire », *Cahiers internationaux du symbolisme*, "Théorie et pratique de la traduction III. La traduction littéraire. L'atelier du traducteur", n. 92-93-94, 1999, pp.119-130
- PIERINI P., *L'atto del tradurre*, éd. Bulzoni, 1999
- PODEUR Josiane, *La pratica della traduzione*, Naples, éd. Liguori Editore, 1993
- PONTIGGIA Giuseppe, « Tradurre ed essere tradotti », in TRAMUTA Marie-José et AGOSTINI-OUAFI Viviana, *Les écrivains italiens et leurs traducteurs français. Narration, traduction, réception*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1996, pp.31-34
- PONTALIS J.B., *La Décision de traduire...*, Editions de Minuit, 1984
- RASY Elisabetta, « Appunti per una riflessione sull'emigrazione del testo », in TRAMUTA Marie-José et AGOSTINI-OUAFI Viviana, *Les écrivains italiens et leurs traducteurs français. Narration, traduction, réception*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1996, pp. 97-100
- ROBERT Raymonde, « Le travail sur les textes traduits en littérature générale », *Palimpsestes* n. 9, *La lecture du texte traduit*, 2e trimestre 1995, pp. 165-174
- RODRIGUEZ Liliane, « Sous le signe de Mercure, la retraduction », *Palimpsestes*, n.4 « *Retraduire* » 4e trimestre 1990, pp.63-78
- RODRIGUEZ Liliane., « Un instrument du traducteur : le bilinguisme. Mais quel bilinguisme ? », *Palimpsestes* n. 8, *Le traducteur et ses instruments*, 2e trimestre 1994, pp.41-56
- SALMON Laura, *Teoria della traduzione*, Milan, éd. A. Vallardi, 2003
- SCAVEE P. - INTRAVALIA, P., *Traité de stylistique comparée. Analyse comparative de l'italien et du français*, éd. Didier, 1979
- SCHULMAN Aline, « Retraduire Don Quichotte », *Cahiers internationaux du symbolisme*, "Théorie et pratique de la traduction III. La traduction littéraire. L'atelier du traducteur", n. 92-93-94, 1999, pp.159-168
- SENECAL Didier, « Des cancren plutôt inspirés », *Lire*, février 1997, pp. 42-43
- SIMEONE Bernard, « Traduire, abords, échos », *Cahiers internationaux du symbolisme*, "Théorie et pratique de la traduction III. La traduction littéraire. L'atelier du traducteur", n. 92-93-94, 1999, pp.169-176
- STAROBINSKI, Jean, « Philippe Jaccottet traduttore » (a cura di F. Pusterla), *Testo a Fronte*, n° 6, mars 1992, pp.67-74
- STEINER Georges, *Après Babel*, éd. Albin Michel, 1991
- TRAMUTA Marie-José et AGOSTINI-OUAFI Viviana, *Les écrivains italiens et leurs traducteurs français. Narration, traduction, réception*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1996
- TRIM Richard, « A Cognitive View of Translation Constraints in Metaphor », *Équivalences*, Revue de l'Institut Supérieur de Traducteurs et Interprètes de Bruxelles, vol. 26/2 et 27/1, 1997-98, pp.119-132
- TOURY Gideon, « Principi per un'analisi descrittiva della traduzione », in S. Nergaard, *Teorie contemporanee della traduzione*, éd. Strumenti Bompiani, 1995, pp.181-224 (trad. Andrea Bernardelli)
- ULRYCH Margherita (a cura di), *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, Turin, éd. UTET Libreria, 1997
- VALERY Paul, *Variations sur les Bucoliques. Préface à la traduction en vers des Bucoliques de Virgile* (1944). Repris in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. II.

- VALIN Danièle, « Bibliographie des traductions françaises de la littérature italienne du XX^e siècle », *Chroniques italiennes*, Revue de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, n.66/67, 2001
- VAN CRUGTEN Alain, « Dis-moi qui tu traduis... », *Cahiers internationaux du symbolisme*, "Théorie et pratique de la traduction III. La traduction littéraire. L'atelier du traducteur", n. 92-93-94, 1999, pp.177-190
- VEGLIANTE Jean-Charles, « Questions de méthode », in in TRAMUTA Marie-José et AGOSTINI-OUAFI Viviana, *Les écrivains italiens et leurs traducteurs français. Narration, traduction, réception*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1996, pp. 55-70
- VEGLIANTE Jean-Charles, « Sur le presque-même: problèmes de réception », *Cahiers de littératures et civilisations romanes*, « Traduction et réécritures », n.1, Italien, éd. Presses Universitaires de Caen, 1993, pp.69-86
- VEGLIANTE Jean-Charles, *D'écrire la traduction*, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris IV, 1991
- VEGLIANTE Jean-Charles, « Sur quelques 'mots vides' en italien et français », *Contrastes*, Revue de l'association pour le développement des études contrastives, « Traduction et analyses contrastives italien/français », n.10, mai 1985, pp. 47-68
- VEGLIANTE, Jean-Charles, « Traduction et écriture poétique », *Italiques*, n° 2, octobre 1983, pp. 63-105
- VENUTI Lawrence, *L'invisibilité del traduttore. Una storia della traduzione*, éd. Armando Editore, 1999 (texte original : *The Translator's Invisibility*, éd. Routledge, London/New York, 1995)
- VINAY Jean-Paul - DARBELNET Jean, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, éd. Didier/Beauchemin, Montréal, 1963
- Vinay Jean-Paul, « La traduction littéraire est-elle un genre à part ? », *Meta*, vol.14, n.1, mars 1969, pp.5-21
- VOISIN Marcel, « Le dialogue auteur-traducteur au service de la poésie et de la culture », *Cahiers internationaux du symbolisme*, "Théorie et pratique de la traduction III. La traduction littéraire. L'atelier du traducteur", n. 92-93-94, 1999, pp. 205-212
- WUILMART Françoise, « Le péché de nivellement dans la traduction littéraire », *Cahiers internationaux du symbolisme*, "Théorie et pratique de la traduction III. La traduction littéraire. L'atelier du traducteur", n. 92-93-94, 1999, pp.213-224
- LANGUES, LINGUISTIQUE, STYLISTIQUE
- FONTANIER Pierre, *Les figures du discours*, éd. Flammarion, Paris, 1968
- FROMILHAGUE Catherine, SANCIER-CHATEAU Anne, *Introduction à l'analyse Stylistique*, éd Dunod, Paris, 1996
- FROMILHAGUE Catherine, *Les figures de style*, éd Nathan, Paris, 1995
- GUELPA Patrick, *Introduction à l'analyse linguistique*, éd Armand Colin, Paris, 1997
- GREVISSE Maurice, *Cours d'analyse grammaticale*, éd. Duculot, Paris, rééd. 1990
- GREVISSE Maurice, GOOSSE André, *Le bon usage*, éd. Duculot, Paris, rééd. 2001
- GREIMAS Algirdas J. et COURTES Joseph, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, éd. Hachette, 1979
- LEHMAN Alise, MARTIN-BERTHET Françoise, *Introduction à la Lexicologie*, éd. Dunod, Paris 1998
- MAINGUENEAU Dominique, *L'énonciation en linguistique française*, éd Hachette, Paris, 1999
- MAINGUENEAU Dominique., *Syntaxe du français*, éd. Hachette, Paris, 1999

- MARTINET André, *Éléments de linguistique générale*, éd. Armand Colin, Paris, 1967
- MATORE Georges, *Histoire des dictionnaires français*, éd. Larousse, Paris, 1968
- MOUNIN Georges, *La linguistique au XXe siècle*, éd. P.U.F., 1972
- MESCHONNIC Henri- DESSONS Gérard, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, éd. Dunod, Paris, 1998
- SAUSSURE Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, éd. Payot, 1922

➤ *THEORIE, HISTOIRE ET CRITIQUE LITTERAIRE*

- A.A.V.V., « Douce France ». *Rapporti culturali italo-francesi tra '800 e '900*, Rivista Resine. *Quaderni liguri di cultura*, anno XXIV, n.92, Aprile-Giugno 2002
- A.A.V.V., « Douce France ». *Rapporti culturali italo-francesi tra '800 e '900*, Rivista Resine. *Quaderni liguri di cultura*, anno XXIV, n.93, Luglio-Settembre 2002
- ASOR ROSA Alberto, *Dizionario della letteratura italiana del Novecento*, éd. Einaudi, Turin, 1992
- BAL Mieke, *Narratologie*, éd. Utrecht, 1984
- BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, éd. Seuil, 1953 et 1972
- BARTHES Roland, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, éd. Seuil, 1981
- COLETTI, Vittorio, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, éd. Einaudi, Turin, coll. « Piccola Biblioteca Einaudi », 1993
- DESIDERI, Antonio, *Scrittori d'Europa dell'Otto e del Novecento*, éd. G.D'Anna, Florence, 1985
- DIDIER Béatrice, *Précis de littérature européenne*, éd. P.U.F., Paris, 1998
- DUFAYS, Jean Louis, *Stéréotype et lecture*, éd. Mardaga, 1994
- GENETTE Gérard, *Figures I*, éd. Seuil, 1966
- GENETTE Gérard, *Figures II*, éd. Seuil, Paris, 1969
- GENETTE Gérard, *Figures III*, éd. Seuil, Paris, 1972
- GENETTE Gérard, *Figures IV*, éd. Seuil, Paris, 1999
- GENETTE Gérard, *Figures V*, éd. Seuil, Paris, 2002
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, éd. Seuil, Paris, 1982
- GENETTE Gérard, *Seuils*, éd. Seuil, Paris, 1987
- GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, éd. Seuil, Paris, 1983
- GHIDETTI Enrico, LUTI Giorgio, *Dizionario critico della letteratura italiana del Novecento*
- ISER Wolfgang, *L'acte de lecture*, éd. Pierre Mardaga, coll. « Philosophie et Langage », 1985
- JAUSS, Hans Robert., *Pour une esthétique de la réception*, éd. Gallimard, Paris, 1978
- JOUVE, Vincent, *L'effet personnage dans le roman*, éd. P.U.F., 1992.
- SEGRE Cesare, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, éd. Einaudi, Turin, 1985
- TESTA Enrico, *Lo stile semplice*, éd. Einaudi, Turin, 1997

➤ *DICTIONNAIRES*

- BERTAUD DU CHAZAUD Henry, *Dictionnaire de 'Synonymes et contraires'*, coll. « Les usuels », éd. Le Robert, Paris, 1998

BOCH Raoul - SALVIONI Carla, *Dizionario Francese-Italiano/Italiano-Francese*, 'BOCH', éd. Zanichelli, Bologna, 1995-96

DEMOUGIN Jacques, *Dictionnaire des Littératures*, éd. Larousse, Paris, 1992

DEVOTO Giacomo - OLI Gian Carlo, *Dizionario della lingua italiana*, éd. Le Monnier, Florence, 2000-01

DIDIER Béatrice, *Dictionnaire Universel des Littératures*, éd. P.U.F., 1994

PITTANO Giuseppe, *Dizionario dei sinonimi e contrari*, par, éd. Zanichelli, Bologna, 1997-98

REY A., *Dictionnaire historique de la langue française*, LE ROBERT, éd. Le Robert, Paris, 1998

ZINGARELLI N., *Lo 'ZINGARELLI' 2001. Dizionario della lingua italiana*, éd. Zanichelli, Bologna, 1995 - 2000

REY-DEBOVE J. - REY A., *Le Nouveau Petit Robert*, éd. Le Robert, Paris,

Dictionnaire de la langue française 'PETIT LAROUSSE', éd. Larousse, 1989

Dictionnaire de la langue française 'GRAND LAROUSSE' sur Cd-rom, éd. Larousse, 2000

Dictionnaire de la langue française, 'LE GRAND ROBERT' sur Cd-rom, éd. Le Robert, 1999

Dizionario Francese-Italiano/Italiano-Francese 'GARZANTI', éd. Garzanti, 1990

Dizionario Francese-Italiano/Italiano-Francese 'ROBERT ET SIGNORELLI', éd. Le Robert, Paris, 2001

Dizionario Universale della Letteratura contemporanea, éd. Mondadori, 1959

➤ *DICTIONNAIRES EN LIGNE (dernière consultation mars 2003)*

Le Trésor de la langue française informatisé : <http://atilf.inalf.fr/tlfr3.htm>

Eurodicautom : <http://europa.eu.int/eurodicautom/Controller>

Le grand dictionnaire terminologique : <http://www.granddictionnaire.com>

Dictionnaire Hachette : <http://www.francophonie.hachette-livre.fr>

➤ *DIVERS : Ressources Internet (dernière consultation décembre 2003)*

Sur quelques écrivains traduits par J.-P. Managanaro: <http://www.salondulivreparis.com>

Sur Carmelo Bene: <http://www.cnnitalia.it/2002/SOCIETA/03/16/bene/>

<http://www.raisatzoom.com>

Sur Roberto Calasso: <http://www.nybooks.com/authors/1345>

http://www22.mondadori.com/pan1997/magx/libri_1997_0_x.html (revue Panorama, 9/5/97)

<http://www.liberonweb.com/Adelphi/calasso.htm> (maison d'édition Adelphi)

<http://web.tiscali.it/antiarte/ka.htm> (sur la signification de "KA")

Sur Ferdinando Camon: <http://www.ferdinandocamon.it> ; <http://www.garzantilibri.it>

Sur Luciano Canfora: <http://assoc.wanadoo.fr/revue.de.livres> (*Revue de livres*)

Sur Alberto Cavallari: <http://www.verdipiacentino.it>

Sur Daniele Del Giudice: <http://www.alice.it/romanzo-convforli/delgiudice.htm>

http://digilander.iol.it/librisulweb/doc/2001/staccando_mm.htm

<http://www.fucine.com/archivio/fm26/delgiudice-light.htm> (entretien avec l'écrivain);

<http://www.mclink.it/unita/950617/uni17.htm> (*L'Unità*, 17 juin 1995)

Sur Fleur Jaeggy: <http://www.liberonweb.com/Adelphi/jaeggy.htm>

Sur Carlo Emilio Gadda: <http://www.club.it/autori/grandi/carloemilio.gadda/indice-1.html>

Sur le "Poujadisme": <http://www.workersliberty.org/wlmags/wl68/poujade.htm>
(*Workers' liberty*, n.68)

Sur Severo Sarduy : http://www.cce.ufsc.br/~espanhol/enciclopedia/severo_sarduy.htm

Entretien avec Jean-Paul Manganaro sur le site de la revue *Prétexte*:

<http://perso.club-internet.fr/pretexte/revue/presentation/index.htm>

Sur le livre de J.P. Manganaro, *Italo Calvino* :

<http://www.lesinrocks.com/DetailCritique.cfm?iditem=8918&idheading1=6>

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	- 5 -
Choix du sujet et introduction des « auteurs »	- 6 -
Problématique	- 12 -
Corpus et soutien méthodologique.....	- 16 -
Ordre du développement	- 19 -
Résultats attendus.....	- 21 -
 PREMIERE PARTIE - DE LA TRADUCTION. SOUS LE SIGNE D'HERMES	
 Présentation. La traduction en question.	- 25 -
 CHAPITRE 1	
« LES VILLES INVISIBLES » : UNE TRADUCTION POÉTIQUE ?	- 34 -
1.1. Pour une vision d'ensemble	- 36 -
1.1.1. De la logique combinatoire et de son désordre apparent	- 36 -
1.1.2. De la littérature au second degré ou du degré zéro de la narration	- 40 -
1.1.3. Entre récit et poème en prose : « une source intarissable de matériel stylistique »	- 45 -
1.2. Pour une traduction rythmique : son et silence	- 53 -
1.2.1. Le son : traduction et maintien du rythme sonore et visuel	- 54 -
1.2.1.1. <i>Du rythme sonore</i>	- 58 -
1.2.1.2. <i>...au rythme visuel</i>	- 66 -
1.2.2. Le silence, ou si le rythme disparaît	- 68 -
1.3. Pour une analyse sémantique	- 72 -
1.3.1. La transposition du « ton » et du niveau de langue.....	- 72 -
1.3.1.1. <i>Les « tons » des Villes</i>	- 75 -
1.3.1.2. <i>Les niveaux de langue</i>	- 80 -
1.3.2. Les variations d'intensité	- 83 -
1.3.2.1. <i>Nivellements et généralisations sémantiques</i>	- 84 -
1.3.2.2. <i>Particularisations</i>	- 89 -
1.3.3. Les transgressions	- 93 -
1.3.3.1. <i>Répétitions et incohérences</i>	- 93 -
1.3.3.2. <i>Faux-sens et contresens</i>	- 98 -
 CHAPITRE 2	
L'ALCHIMIE DE LA TRADUCTION : «LA ROUTE DE SAN GIOVANNI».....	- 105 -
2.1. Des textes disparates réunis par le travail de la mémoire	- 106 -
2.1.1. Cinq récits autobiographiques	- 106 -
2.1.2. Écrits différents, différentes écritures	- 112 -
2.2. Traduction et variations macro- et micro-structurales	- 117 -
2.2.1. La structure paratextuelle : la note du traducteur.....	- 117 -
2.2.2.1. <i>L'avis des professionnels</i>	- 120 -
2.2.2.2. <i>La mise en pratique</i>	- 124 -
2.2.2. La structure phrastique	- 133 -
2.2.2.1. <i>L'adaptation à la phrase calvinienne</i>	- 134 -
2.2.2.2. <i>Le rétablissement de la norme</i>	- 142 -
2.3. Pour une traduction-adaptation lexicale et sémantique	- 144 -
2.3.1. Italo Calvino et sa réflexion sur la langue	- 145 -
2.3.1.1. <i>La langue italienne et sa 'traduisibilité'</i>	- 145 -
2.3.1.2. <i>Le dialecte</i>	- 148 -
2.3.2. La traduction du dialecte	- 151 -
2.3.2.1. <i>La route de San Giovanni</i>	- 151 -
2.3.2.2. <i>De l'opaque</i>	- 153 -
2.3.2. Les variations d'intensité	- 155 -
2.3.2.3. <i>Généralisations</i>	- 156 -
 Conclusion partielle. Sous le signe d'Hermès	- 159 -

DEUXIEME PARTIE - DE LA RETRADUCTION. TRADUCTEURS AU MIROIR

Présentation. Vieillesse, éclipses et réapparitions de traductions ... - 169 -

CHAPITRE 1

1976-1986 - L'ETRANGE CAS DE LA DOUBLE « COLLECTION DE SABLE »	- 178 -
1.1. Histoire d'une « Collection de sable »	- 181 -
1.1.1. 1974-1984 : de l'article au recueil éponyme	- 181 -
1.1.2. 1976-1986 : deux traductions en dix ans	- 185 -
1.1.3. De la variété des textes à l'uniformité des thématiques et du style	- 187 -
1.2. La phrase entre syntaxe et effets de rythme	- 193 -
1.2.1. La syntaxe : fidélité à l'auteur ou au lecteur ?	- 194 -
1.2.1.1. <i>La place de l'adjectif : 'italianismes' et 'gallicismes'</i>	- 195 -
1.2.1.2. <i>La précision syntaxique entre traduction libre et littérale</i>	- 198 -
1.2.2. Les effets de rythme de la chronique calvinienne : sons et silences	- 204 -
1.2.2.1. <i>Maintien et effacement du rythme : métrique et phonétique</i>	- 206 -
1.2.2.2. <i>Ajouts et suppressions lexicales, deux manières de dérythmer</i>	- 214 -
1.3. Le lexique entre identité et altérité sémantique	- 221 -
1.3.1. Divergences lexicales et identité sémantique	- 222 -
1.3.1.1. <i>Le cas des répétitions : la cohérence dans la différence</i>	- 223 -
1.3.1.2. <i>Les nuances synonymiques</i>	- 226 -
1.3.2. Divergences lexicales et transgressions sémantiques	- 232 -
1.3.2.1. <i>Les écarts</i>	- 232 -
1.3.2.2. <i>Si les écarts se transforment en faux-sens et contresens</i>	- 239 -

CHAPITRE 2

LES DESTINS CROISES DU CHATEAU	- 246 -
2.1. Des Tarocchi au Castello dei destini incrociati	- 248 -
2.1.1. Gestation et contenu d'un recueil-palimpseste	- 248 -
2.1.2. Les évolutions d'un «work in progress»	- 255 -
2.1.3. L'univers linguistique et stylistique du « Castello »	- 262 -
2.2. Les deux « Châteaux » : traductions, révisions, réécritures	- 269 -
2.2.1. De la syntaxe et des aspects rythmico-phoniques : légèreté et rapidité	- 270 -
2.2.1.1. <i>La structure syntaxique, ou la quête de la « légèreté »</i>	- 270 -
2.2.1.2. <i>L'architecture rythmique et phonique, ou de la « rapidité »</i>	- 274 -
2.2.2. Du lexique et des aspects sémantiques : de l'« exactitude » ?	- 280 -
2.2.2.1. <i>Les divergences lexicales</i>	- 280 -
2.2.2.2. <i>...et les transgressions sémantiques : inconscientes ou intentionnelles ?</i>	- 285 -
2.3. La (re)traduction en question	- 288 -
2.3.1. <i>Calvino traduit par Calvino ?</i>	- 288 -
2.3.1.1. <i>Les réviseurs, le traducteur et les événements à l'origine du quiproquo</i>	- 288 -
2.3.1.2. <i>L'article de D. D'Oria et les répliques de Calvino</i>	- 293 -
2.3.2. <i>Calvino et la traduction</i>	- 296 -
2.3.2.1. <i>Calvino, ses traducteurs français et leurs traductions</i>	- 296 -
2.3.2.2. <i>Calvino traducteur : Macedonio Fernández et Raymond Queneau</i>	- 302 -
2.3.2.3. <i>La réflexion sur la traduction : on ne lit véritablement qu'en traduisant</i>	- 314 -
Conclusion partielle	- 320 -

TROISIEME PARTIE – DE LA MEDIATION. SI PENDANT CINQUANTE ANS DEUX TRADUCTEURS ...

Présentation. Portrait du traducteur en médiateur. - 329 -

CHAPITRE 1

JEAN THIBAudeau : ÉCRIVAIN DE PROFESSION, MÉDIATEUR PAR AMITIÉ - 344 -

1.1. L'expérience de l'écriture - 344 -

1.1.1. Un jeune écrivain doué - 345 -

1.1.2. Les « années Tel Quel » - 347 -

1.1.3. Un auteur polyédrique : les 'radios' de Jean Thibaudeau - 352 -

1.2. Les traductions : de Sanguineti à Calvino - 355 -

1.2.1. L'odyssée du *Capriccio italiano* - 355 -

1.2.2. De «La Spirale» aux *Cosmicomics*. Sensibilités en résonance - 359 -

1.2.3. Le premier traducteur officiel : 1966-1977 - 363 -

1.3. Un médiateur par amitié - 368 -

1.3.1. Les « Entretiens » : Calvino par Calvino - 369 -

1.3.1.1. *Calvino et les interviews* - 369 -

1.3.1.2. Les « Entretiens » thibalduciens : *Calvino en français sur «Radio France»* - 373 -

1.3.2. Les « Pages arrachées » : une médiation plurielle - 384 -

1.3.2.1. *Universitaires* - 386 -

1.3.2.2. *Chercheurs en devenir* - 390 -

1.3.2.3. *Écrivains 'oulipiens'* - 393 -

1.3.2.4. *Les écrivains non-'oulipiens'* - 395 -

1.3.2.5. *J. Thibaudeau et S. Lacroix* - 398 -

CHAPITRE 2

JEAN PAUL MANGANARO : LA TRADUCTION COMME MÉTIER, LA MÉDIATION COMME PASSION - 402 -

2.1. Un traducteur professionnel - 402 -

2.1.1. Un quart de siècle de traductions : le traducteur et « son » œuvre - 403 -

2.1.2. Traduire Calvino ? L'épisodique du quotidien - 409 -

2.1.3. J.-P. Manganaro et ses transpositions calviniennes - 411 -

2.2. La médiation calvinienne par les articles - 417 -

2.2.1. Le numéro spécial du *Magazine littéraire* - 417 -

2.2.1.1. *Entre biographie et critique : présentation et repères* - 418 -

2.2.1.2. *La critique : « Les signes et les rêves »* - 419 -

2.2.2. « Le regard du conte » (*Revue Europe*) - 421 -

2.3. L'œuvre de l'écrivain : Italo Calvino. Romancier et conteur - 423 -

2.3.1. Les débuts de Calvino, romancier et conteur réaliste - 424 -

2.3.2. Les années 1950 ou les « déplacements » apparents - 428 -

2.3.3. La série entre spéculation rationnelle et sensations - 432 -

Conclusion partielle - 437 -

CONCLUSION - 440 -

ANNEXES.....	- 448 -
TABLEAU DES TRADUCTIONS DES ŒUVRES D'ITALO CALVINO EN FRANCE	- 448 -
I TAROCCHI – IL CASTELLO	- 451 -
LES TAROTS – LE CHÂTEAU	- 484 -
ENTRETIENS AVEC LES TRADUCTEURS.....	- 518 -
Entretien avec M. Jean Thibaudeau	- 519 -
Entretien avec M. Jean Paul Manganaro	- 525 -
Entretien avec M Mario Fusco	- 536 -
TRANSCRIPTIONS DES ÉMISSIONS RADIODIFFUSÉES	- 542 -
ENTRETIENS DE JEAN THIBAudeau AVEC ITALO CALVINO	- 543 -
<i>Premier entretien : 6 décembre 1976.....</i>	<i>- 543 -</i>
<i>Deuxième entretien : 7 décembre 1976.....</i>	<i>- 546 -</i>
<i>Troisième entretien : 8 décembre 1976.....</i>	<i>- 550 -</i>
<i>Quatrième entretien : 9 décembre 1976.....</i>	<i>- 554 -</i>
<i>Cinquième entretien : 10 décembre 1976</i>	<i>- 558 -</i>
PAGES ARRACHÉES À ITALO CALVINO.....	- 561 -
Paolo Fabbri : <i>Le Château des destins croisés</i>	- 561 -
Aira Sasso : <i>Les Villes invisibles</i>	- 565 -
Emmanuelle Trombe : <i>Le Baron perché</i>	- 569 -
Paul Fournel : <i>Palomar</i> et <i>Si par une nuit d'hiver un voyageur</i>	- 574 -
Jacques Jouet : <i>De l'opaque</i>	- 577 -
Claude Ollier : <i>Cosmicomics</i>	- 582 -
Françoise Bouillot : <i>Le sentier des nids d'araignée</i>	- 584 -
Mario Fusco : <i>L'Arioste</i>	- 588 -
Sylvie Lacroix : <i>Cosmicomics</i>	- 592 -
Jean Thibaudeau : <i>Les villes invisibles</i>	- 593 -
CORRESPONDANCE AVEC LES TRADUCTEURS.....	- 594 -
BIBLIOGRAPHIE.....	- 602 -
<i>Bibliographie des œuvres de I. Calvino traduites en français</i>	<i>- 603 -</i>
<i>Édition italienne des œuvres complètes et de la correspondance de l'auteur.....</i>	<i>- 606 -</i>
<i>Traductions effectuées par I. Calvino</i>	<i>- 606 -</i>
<i>Articles d'I. Calvino sur la traduction</i>	<i>- 606 -</i>
<i>Monographies sur I. Calvino et ses oeuvres</i>	<i>- 606 -</i>
<i>Articles sur I. Calvino, ses œuvres et son style publiés en Italie ou à l'étranger.....</i>	<i>- 608 -</i>
<i>Articles sur I. Calvino, ses œuvres et son style publiés en France.....</i>	<i>- 612 -</i>
<i>Ressources Internet (dernière consultation février 2004).....</i>	<i>- 616 -</i>
<i>Œuvres de J.Thibaudeau</i>	<i>- 617 -</i>
<i>Émissions radiodiffusées de J.Thibaudeau</i>	<i>- 617 -</i>
<i>Traductions effectuées par J. Thibaudeau :</i>	<i>- 618 -</i>
<i>Articles sur l'œuvre de J. Thibaudeau :</i>	<i>- 618 -</i>
<i>Œuvres de J.P. Manganaro:</i>	<i>- 618 -</i>
<i>Traductions en français effectuées par J. P. Manganaro :</i>	<i>- 618 -</i>
<i>Théorie, histoire et critique de la traduction :</i>	<i>- 619 -</i>
<i>Langues, linguistique, stylistique :</i>	<i>- 625 -</i>
<i>Théorie, histoire et critique littéraire.....</i>	<i>- 626 -</i>
<i>Dictionnaires</i>	<i>- 626 -</i>
<i>Dictionnaires en ligne (dernière consultation mars 2003)</i>	<i>- 627 -</i>
<i>Divers : Ressources Internet (dernière consultation décembre 2003).....</i>	<i>- 627 -</i>

ACHEVÉ D'IMPRIMER SUR LES PRESSES
DE L'A.N.R.T.

