Parallèles 31(1) Avril 2019

Enjeux de la traduction française d'*Un amore* de Dino Buzzati. Une approche pragmatique

Floryne Joccallaz

Université de Genève

Issues in the French translation of Dino Buzzati's *Un amore*. A pragmatic approach – *Abstract*

This article examines Dino Buzzati's 1963 novel, *Un Amore*, and Michel Breitman's French translation of the work, which came out a year later. In order to compare the French version with the Italian original, this study applies Lance Hewson's model for translation criticism, which is based on the notion of divergence between source and target text. The analysis calls into question certain translation tendencies identified through Hewson's critical framework, and evaluates the impact of translational choices on a francophone reader. It also reflects on the need for retranslation, in light of some significant differences between the two texts. The paper then explores the context in which the French translation, *Un amour*, was produced and received. It also looks at how interest in Buzzati's work in France led to the rediscovery of the author's writing in Italy, thereby demonstrating how a translation deemed to be inadequate through linguistic and interpretative analysis can be extremely influential.

Keywords

Translation criticism, Italian literature, orality, reception

 DOI 10.17462/para.2019.01.07

1. Introduction

Cet article se propose de confronter *Un amore*, roman de Dino Buzzati paru en 1963, à sa traduction française, *Un amour*, effectuée par Michel Breitman et publiée l'année suivante. Le caractère expérimental qu'adopte l'écriture buzzatienne dans ce texte a déterminé notre choix : s'appuyant notamment sur les potentialités suggestives et la vitalité des discours (in)directs libres, l'auteur plonge son lecteur dans les méandres de la pensée obsessionnelle de l'architecte Antonio Dorigo, amoureux malheureux de la jeune call-girl Laide. Notre objectif est d'observer comment les nombreuses marques d'oralité et le minutieux travail de variation opéré sur les discours directs des protagonistes ont été rendus en français, quelles stratégies le traducteur a adoptées pour que résonne, également dans sa version, la force expressive du texte source.

Soucieuse de ne pas fonder notre étude uniquement sur des impressions de lecture, nous avons eu recours au modèle de critique des traductions proposé par Lance Hewson, qui permet de procéder à une analyse textuelle (stylistique et interprétative) sur la base de données récoltées et catégorisées de manière systématique et transparente.

Nous évoquerons tout d'abord les grandes lignes de la démarche critique de Hewson, puis présenterons quelques résultats de son application au roman de Dino Buzzati. Nous nous concentrerons notamment sur les discours directs des protagonistes (en prenant pour exemple l'idiolecte de Laide), ainsi que sur la manière dont ont été rendus en français les réseaux lexicaux qui traversent le texte. Nous ouvrirons ensuite notre réflexion à la réception du roman et au rôle essentiel joué par les traductions françaises dans la renommée actuelle de Dino Buzzati.

2. Le modèle critique de Hewson

Dans son ouvrage publié en 2011, *An Approach to Translation Criticism*, Lance Hewson développe une méthode critique en six étapes qui permet de confronter un texte original à sa ou ses traductions. Deux grands axes soutiennent l'analyse et mènent à l'identification d'un profil de traduction qui rend compte du caractère plus ou moins satisfaisant du texte cible considéré :

Interprétation juste		Interprétation fausse	
Similarité divergente	Divergence relative	Divergence radicale	Adaptation

Figure 1. Les corrélations entre interprétation et similarité / divergence / adaptation[1]

Le premier axe évalue le potentiel interprétatif d'une traduction en fonction des choix opérés par le traducteur. Dans la lignée des travaux de Lecercle (1999), Hewson considère qu'une interprétation n'est jamais « vraie », certaine et immuable, mais qu'elle est, au contraire, toujours le fruit d'une construction subjective. Il engage donc le critique à se concentrer tout d'abord sur le texte source pour définir son propre cadre interprétatif, qui orientera ensuite le travail de comparaison. Après analyse de la traduction, la tâche du critique consistera à

[1] Adaptation de Hewson 2011 : « The correlations between interpretation, similarity/divergence/adaptation and macro-level effects » (trad. L. Hewson), p. 183.

confronter le potentiel interprétatif des deux textes et, sur cette base, à décider du statut à accorder à cette version : celui d'une traduction qui illustre une interprétation « juste » ou « fausse » de l'original (« juste » si les choix traductifs encouragent un cheminement interprétatif cohérent avec l'original, « fausse » s'ils entraînent le lecteur sur des pistes inexistantes dans le texte source)[2].

L'autre axe concerne le degré de divergence entre traduction et original : Hewson part du présupposé qu'un texte traduit ne peut jamais être tout à fait similaire au texte source, mais que la divergence est inhérente au processus traductif. Il définit ainsi quatre degrés de divergence, allant de la « similarité divergente » – cas de figure optimal où les choix traductifs rendent judicieusement les caractéristiques identifiées par le critique dans l'original – à la « divergence radicale » et à l'« adaptation » (dissimulant sa vraie nature et se présentant aux lecteurs comme une traduction), qui ne peuvent conduire qu'à une interprétation fausse. Entre ces extrêmes se trouve la zone un peu floue de la « divergence relative » : les textes qui ne suivent pas une stratégie traductive de manière rigoureuse (et ils sont nombreux) relèvent de cette catégorie.

L'une des forces du modèle de Hewson tient à la progression guidée de l'analyse à travers les différents niveaux du texte (micro-, méso- et macrostructurel), les observations effectuées au niveau inférieur soutenant le passage au niveau suivant. Pour permettre au critique de repérer la récurrence de certains phénomènes traductifs, ou au contraire, l'absence de tendance claire, Hewson propose des outils et une terminologie précise qui distinguent les effets d'interprétation (le potentiel interprétatif) des effets de voix (la manière dont s'expriment la voix narrative et les personnages). Au terme de l'analyse, le critique est en mesure de saisir les caractéristiques de la stratégie traductive mise en œuvre (s'il y en a une) et d'évaluer sa pertinence par rapport au cadre interprétatif préalablement établi.

3. Données préliminaires : le corpus, l'auteur, le traducteur

Le corpus de notre analyse est constitué du roman *Un amore* de Dino Buzzati, paru en 1963 chez l'éditeur Mondadori, et de sa traduction française, effectuée par Michel Breitman et publiée en 1964 chez Robert Laffont.

Aujourd'hui, Dino Buzzati est généralement considéré comme l'un des plus grands auteurs italiens du XXe siècle. Si son œuvre a immédiatement conquis le grand public, il lui a fallu de nombreuses années avant d'être reconnue par la critique italienne. François Livi le rappelait en 1992 :

> […] l'œuvre de Buzzati a été traitée avec dédain, jusqu'à une époque récente, dans son propre pays. Buzzati n'avait rien pour plaire à l'intelligentsia italienne. Des années quarante-cinq à sa mort, elle lui a reproché, pêle-mêle, la pauvreté de ses idées et de son style, son manque d'intérêt pour les grands débats intellectuels – qu'il a en effet désertés – son « passéisme » idéologique, ses origines bourgeoises, et ainsi de suite. […] Ce barrage, organisé par les chapelles littéraires et les confréries officielles, aboutissait à un

[2] Nous tenons à insister sur la subjectivité propre à l'analyse critique que Hewson explicite clairement : les concepts d'« interprétation juste ou fausse » ne doivent pas être entendus comme une vérité générale à imposer au texte, mais bien dans la logique du cadre interprétatif établi initialement. Des pistes interprétatives que le critique n'avait pas envisagées peuvent également être mises en évidence par la traduction : le cadre interprétatif permettra de les valider ou non.

> jugement sévère : écrivain à l'écriture facile, Buzzati pouvait certes intéresser le grand public, mais certainement pas des lecteurs avertis. (pp. 34-35)

Buzzati a souvent été victime de critiques négatives en raison de sa longue carrière de journaliste au *Corriere della Sera* : on lui a notamment reproché l'apparente simplicité de son écriture, qui s'est vue qualifier de « code normalisé, celui-là même qui caractérise les systèmes de communication de masse » (Carlino, 1985, p. 250). Vignali-De Poli (2011) rapporte l'opinion exprimée en 1987 par le critique Claudio Toscani, dont l'opinion était largement partagée à l'époque : il estimait que la syntaxe buzzatienne se caractérisait par « une linéarité […] digne d'un manuel [journalistique] » et qu'il s'agissait d'une « langue d'usage courant […] de la moyenne bourgeoisie et de la classe moyenne et populaire » (p. 4, trad. C. Vignali-De Poli). Longtemps éclipsée par l'univers fantastique qui a fait la renommée de l'écrivain, la langue buzzatienne a depuis fait l'objet de plusieurs études qui ont mis en évidence sa complexité stylistique[3].

Quant à Michel Breitman, il est le traducteur auquel on doit la plus grande partie de l'œuvre buzzatienne en français. Il a également traduit d'autres auteurs prestigieux, comme Pier Paolo Pasolini ou Luigi Pirandello, ainsi que des textes de l'anglais et de l'allemand. Il a en outre connu le succès en tant qu'écrivain – plusieurs de ses romans ou récits ont d'ailleurs été primés (*L'Homme aux mouettes*, 1956 ; *Sébastien*, 1964 ; *Le Témoin de poussière*, 1985 ; etc.).

Cinquième et dernier roman de Buzzati, *Un amore* est un texte que le public a un peu oublié aujourd'hui, mais qui a connu un grand succès éditorial lors de sa publication, tant en France qu'en Italie (il a d'ailleurs fait l'objet d'une adaptation cinématographique en 1965). Dans cet ouvrage, dont la trame sulfureuse a fait scandale au début des années 1960, Buzzati se livre, de manière plus visible que dans ses autres écrits, à une expérimentation linguistique qui vise à renforcer l'expressivité de son propos : en plus des nombreux discours libres (directs et indirects) qui rythment l'énonciation, l'écrivain explore les potentialités de l'oralité, grâce notamment à des variations de niveaux de langue, tout en tissant de denses et riches réseaux d'échos et de reprises qui structurent le texte.

4. Tendances traductives observées

En ce qui concerne les effets de voix, notre cadre interprétatif visait notamment à observer la manière dont les nombreux discours libres avaient été rendus dans la version traduite. Nous désirions également nous pencher sur les variations de niveau de langue dans les discours directs, les effets de reprise et le développement des réseaux lexicaux.

Notre approche comparative a mis en exergue le fait que Michel Breitman a reproduit en français les longs discours (in)directs libres de Dorigo : le public francophone a accès à la dimension expérimentale d'une écriture qui s'affranchit des normes syntaxiques pour laisser la voix du protagoniste se déployer et explorer des potentialités expressives fortes : l'énonciation met en scène l'angoisse et les raisonnements sinueux du protagoniste, les revirements de sa pensée. Par contre, nous avons relevé des glissements importants pour les autres composantes de notre cadre interprétatif : quelques exemples portant sur les discours directs, les effets de reprises et les réseaux lexicaux vont illustrer notre propos.

[3] Nous renvoyons à l'étude de Vignali-De Poli (2011) pour davantage d'informations à ce propos.

4.1. Les discours directs

Nous nous concentrerons en premier lieu sur les discours directs des protagonistes. Ils regorgent de marques linguistiques qui s'écartent de la norme pour leur donner leur couleur particulière. Le code linguistique du monde de la prostitution par exemple se distingue nettement de la langue bourgeoise de Dorigo, mais l'idiolecte de ce dernier varie lui aussi, sous le coup de l'émotion amoureuse ou de la colère : on assiste alors à des envolées lyriques ou à des plongées dans un univers vulgaire et brutal. Pour décrire ces variations, nous nous sommes appuyée sur les concepts de « phénomènes linguistiquement stigmatisants / peu marqués / valorisants » proposés par Françoise Gadet (1996) :

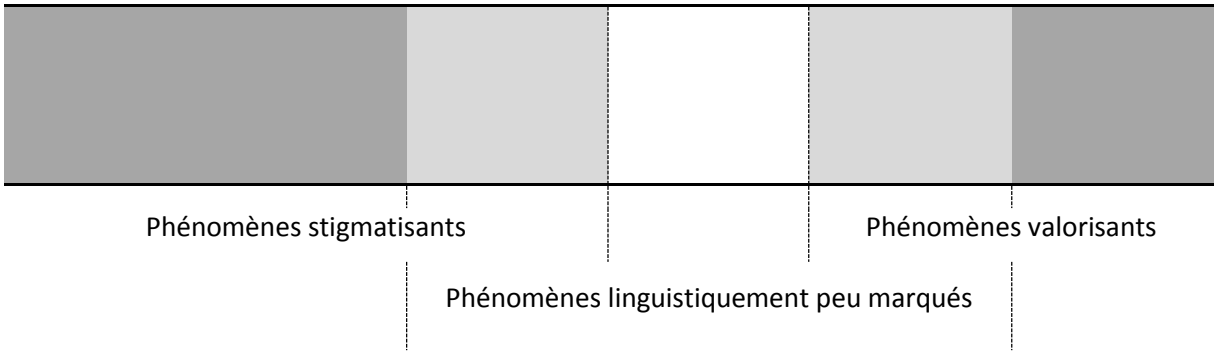

Figure 2. Continuum de la variation linguistique (Gadet, 1996, p. 28)[4]

La sociolinguiste propose de considérer les phénomènes de variation sur un « continuum linguistique insécable » puisqu'elle estime qu'il n'est possible « ni d'établir un nombre de niveaux, ni d'ordonner les phénomènes les uns par rapport aux autres » (p. 27). Elle place ainsi les « phénomènes stigmatisants » à une extrémité, et les « phénomènes valorisants » à l'autre, situant entre ces pôles toute la gamme des « phénomènes linguistiquement peu marqués », autrement dit, des traits « neutres, partagés par la plupart des locuteurs » (p. 28).

Prononcées lors de la première rencontre de Laide avec Dorigo, les deux répliques qui suivent sont représentatives de la manière dont s'exprime la jeune femme dans *Un amore* :

(1a) « Guarda. Alla Storta non ci sono altro che puttane, ladri, checche e ruffi. »

(2a) « Be', a me certi discorsi non mi vanno. » (p. 27)[5]

Les marques linguistiquement stigmatisantes contenues dans les propos de Laide sont aisément repérables et se manifestent tant en matière de lexique que de morphosyntaxe. Signalons notamment la vulgarité du lexique (« puttane », « checche »), les régionalismes (« checche », « ruffi »), les troncations (« ruffi », « Be' »), l'interjection (« Be' ») et la dislocation (« a me certi discorsi non mi vanno »)[6] qui donnent leur couleur aux propos de Laide. Tous ces éléments, qui cherchent à reproduire les caractéristiques de l'oralité du discours de la jeune femme, ont une véritable fonction narrative dans le roman : ils participent à l'élaboration de son identité littéraire. L'idiolecte de Laide dévoile par exemple ses origines

[4] Françoise Gadet a élaboré ce modèle pour décrire des phénomènes de la langue orale, mais nous estimons qu'il est également pertinent pour l'analyse des discours écrits.

[5] Toutes les références à *Un amore* renvoient à l'édition Mondadori de 2012.

[6] Nous renvoyons à l'étude de Cristina Vignali-De Poli (2011) pour une description approfondie de ces phénomènes.

milanaises et populaires (qu'elle tente de cacher tout au long du récit), sa simplicité, sa spontanéité et sa jeunesse. La pauvreté de son vocabulaire et l'articulation très réduite de son discours participent à son image de femme-enfant qui livre ses pensées sans filtre, comme elles lui viennent à l'esprit. Ces caractéristiques sont essentielles, puisqu'elles déterminent la fascination de Dorigo à son égard.

Observons les répliques de Laide en français :

> (1b) « Écoute-moi bien : à la Tordue on ne trouve que des putains, des voleurs, des tapettes et des macs ».
>
> (2b) « Ouais : il y a certains discours qui ne me plaisent pas. » (p. 41)[7]

La traduction propose des solutions qui privilégient les marques lexicales stigmatisantes (vulgarité, abréviation, interjections), mais qui ignorent l'ancrage géographique du propos. De plus, la morphosyntaxe respectueuse de la norme grammaticale utilisée par Breitman ne reproduit pas l'infraction de la dislocation italienne. Ce choix diminue fortement l'impression d'oralité et fait tendre le discours vers les conventions de l'écrit. Le respect presque systématique de la double négation dans les répliques du roman ainsi que l'introduction d'une ponctuation destinée à l'écrit, les deux points, renforcent ce phénomène. Certes, la langue de Laide reste empreinte de l'origine populaire de la jeune femme, grâce au lexique et à certaines locutions, mais elle semble artificielle, puisque non soutenue par la syntaxe[8].

Par ailleurs, quand Michel Breitman intervient pour standardiser l'idiolecte de Laide, il ne se contente pas toujours de rétablir une syntaxe correcte, mais il introduit à plusieurs reprises des structures plus élaborées, qui confèrent une dimension plus structurée aux propos de la jeune femme : « Guarda. » devient ainsi « Écoute-moi bien. »[9]. Un autre effet de valorisation s'observe également fréquemment en matière de lexique, car la traduction propose des formules plus valorisantes que l'original : dans les répliques de Laide, « non ci sono » est ainsi rendu par « on ne trouve que », ou « non mi vanno » par « ne me plaisent pas ».

Les tendances traductives observées suivent donc des voies divergentes : on relève, d'une part, ce que Hewson définit comme des phénomènes de « réduction » (quand le discours cible en dit moins que l'original, par exemple quand le traducteur élimine ou atténue un trait stigmatisant), et d'autre part, des « accroissements » (quand Breitman introduit des marques valorisantes, quand il construit une langue plus élaborée). La version française tend ainsi à éliminer toute aspérité et ne semble tolérer d'écarts que lexicaux. Parfois, comme par compensation, des termes vulgaires sont insérés là où le texte source n'en utilisait pas : « ragazza squillo » (p. 128) devient ainsi « petite pute » (p. 182), ou « ragazzette » (p. 207) est rendu par « petites garces » (p. 304).

Quant aux pistes interprétatives, elles apparaissent clairement limitées dans la version française du roman. Les choix de Breitman altèrent les enjeux naturalistes du texte, notamment l'opposition entre les statuts socioculturels des protagonistes. L'abîme entre Dorigo et Laide est amoindri par la tendance à la standardisation des idiolectes. Il en va de

---

[7] Les citations d'*Un amour* en français renvoient à l'édition de 2010, parue chez Robert Laffont.

[8] Laide peut ainsi prononcer des phrases telles que : « Quand te décideras-tu à changer ta guimbarde ? » (p. 82) ou « Est-il possible qu'il te faille toujours me considérer comme une putain ? » (p. 243). Si ces propos peuvent prêter à sourire en français, ce n'était pas le cas dans la version originale.

[9] Ou « Se sei stufo non so cosa farci… » (p. 234) est traduit par « Si tu es fatigué je ne sais que faire pour toi… » (p. 332).

même pour la caractérisation des personnages. En effet, dans le texte original, la jeune femme subjugue Dorigo par sa simplicité, ainsi que par ses manières effrontées et sensuelles de femme-enfant, intimement liée à la ville de Milan, elle en a l'accent et les expressions. L'intervention sur son idiolecte et l'effacement de son identité profonde dans la version française l'ont privée de ses caractéristiques les plus fascinantes.

4.2. Les expressions récurrentes de Laide

Au niveau macrostructurel, *Un amore* présente des phénomènes de reprise qui rythment le récit et participent à sa structure. Dans certains chapitres, Dorigo répète plusieurs fois certaines phrases-clés en l'espace de quelques paragraphes ou de quelques pages. Elles scandent l'énonciation tout en insistant sur la nature obsessionnelle des pensées du protagoniste (il peut s'agir d'une phrase prononcée lors d'une conversation, du relevé des minutes ou des jours qui passent sans nouvelles de Laide, etc.). Les propos de Laide sont eux aussi marqués par des expressions familières qu'elle répète au fil des pages et qui finissent par caractériser son expression.

L'exclamation « un corno » illustrera notre propos. Laide l'utilise à quatre reprises pour se défendre quand Dorigo l'accuse d'infidélité (avec toute l'ironie véhiculée par la polysémie du terme, caractéristique de l'écriture buzzatienne). En français, Michel Breitman a proposé une solution différente pour chaque occurrence de la locution, privant ainsi son lecteur de l'effet de récurrence qui lui aurait permis d'identifier cette expression populaire comme un trait caractéristique de l'énonciation de la jeune femme (l'allusion humoristique aux « cornes » de Dorigo est gommée elle aussi).

Ce choix de la variation étant généralement la solution privilégiée dans *Un amour*, les effets des répétitions du texte source ne sont souvent pas perceptibles dans la version française du roman. Par conséquent, le lecteur francophone n'est pas en mesure de percevoir que certaines expressions de Laide vont comme s'infiltrer dans la parole de Dorigo. Et en effet, des discours directs de la jeune femme, l'expression « un corno » passe dans un discours direct libre de l'architecte, alors même qu'il s'imaginait pouvoir se libérer de l'emprise de Laide. Prenant un jour conscience de la manière dont Laide se moque de lui, Dorigo se rappelle ainsi avec envie un homme dont l'obsession pour une femme s'était éteinte subitement :

(3a) « […] si è accorto che non gliene importava più un corno di lei […] » (p. 151)

La reprise des mots de Laide dans le discours direct libre de Dorigo semble suggérer que ce dernier a incorporé une marque caractéristique de l'énonciation de la jeune femme à son propre idiolecte, comme si l'intensité de la fascination qu'il éprouve l'avait poussé à en adopter les codes linguistiques et les locutions. Ici pourtant, c'est dans une tentative de s'éloigner d'elle que Dorigo voit ces mots intégrer son idiolecte : son échec est déjà inscrit dans les paroles mêmes qui expriment son envie de détachement. Plus que la faible volonté de Dorigo de se libérer de son attraction folle, c'est bien la marque de Laide qui résonne ici. La force de son emprise sur Dorigo est annonciatrice de l'échec auquel est vouée toute tentative d'éloignement.

Sous la plume de Breitman, le discours direct libre de Dorigo devient :

(3b) « […] il s'est aperçu qu'il ne lui portait plus le moindre soupçon d'intérêt. » (p. 213)

La version française ne reproduit ni l'effet de reprise, ni le caractère stigmatisant de l'expression « un corno », puisqu'elle propose au contraire une formulation plutôt valorisante,

éloignée de l'énonciation de Laide. Ce choix est pour le moins étrange, car précédemment, dans la même phrase, le verbe « sfotterlo » (qui rappelle également l'idiolecte de Laide) avait été rendu par « se foutre de lui » : pourquoi changer de direction quelques mots plus loin et refuser la nature stigmatisante de « un corno » ? Ce phénomène de stratégie avortée se produit à plusieurs reprises dans le roman et laisse à penser que, dans la version française, seule une quantité limitée de marques stigmatisantes a été tolérée. On a l'impression qu'ensuite, ces marques ont engendré des tentatives de compensation par le biais de phénomènes linguistiquement valorisants. Cette forte intervention sur le texte efface les effets perceptibles dans la version originale et crée un sentiment d'étrangeté en français, en raison de la proximité dissonante de formes très contrastées. En somme, le lecteur francophone n'a accès ni aux effets de reprise caractéristiques de l'écriture buzzatienne, ni aux phénomènes de variation linguistique liés à la fascination pour Laide qui auraient pu annoncer l'échec d'une quelconque tentative de séparation.

4.3. Les réseaux lexicaux

Les choix traductifs de la version française entraînent aussi des glissements en ce qui concerne le déploiement des nombreux réseaux lexicaux qui traversent le roman (prostitution, femme, tourments, jalousie, etc.) [10]. L'univers des tourments dans lequel sombre Dorigo nous permettra de donner un bref aperçu des écarts relevés entre texte cible et texte source. Nous nous intéresserons ensuite au réseau de la prostitution, et notamment à la manière de désigner l'activité de Laide.

Dans *Un amore*, les termes relatifs aux tourments intérieurs de Dorigo se multiplient dès qu'il prend conscience de l'amour qu'il éprouve pour Laide. À travers l'abondance et la diversité du lexique employé (« affanno », « affannamento », « ansia », « angoscia », « inquietudine », « paura », « sgomento », « spasimo », « tormento », etc.), le texte semble vouloir rendre compte de toutes les facettes du tourment, comme si la voix narrative tentait de décrire la moindre évolution des émotions du personnage. Dans ce contexte, la nuance entre des termes sémantiquement très proches est importante. Or, en français, on assiste à une concentration qui voit dominer deux termes : « angoisse » et « tourment ». Ils sont surreprésentés, car la traduction y recourt pour rendre les occurrences d'une multitude de mots. La distribution minutieuse et réfléchie des termes du texte italien est ainsi diluée dans une grande masse uniforme en français. Le lecteur francophone se trouve alors face à un texte qui ne progresse pas, mais qui persiste à ressasser les mêmes sentiments du protagoniste. Cette dilution des concepts spécifiques en grandes catégories générales donne certes de l'emphase aux notions de « tourment » et d'« angoisse », mais elle provoque surtout, et c'est problématique, un sentiment d'ennui chez le lecteur.

Le traitement réservé au réseau de la prostitution est sensiblement différent. Dans le texte original, Antonio Dorigo établit une hiérarchie très nette entre la classe socialement inférieure, les « prostitute », qui exercent dans la rue ou les maisons closes, et la classe supérieure, les « ragazze squillo » comme Laide, qui travaillent sur rendez-vous. Le texte source recourt ainsi à des termes précis pour définir avec exactitude deux types d'activités et des catégories sociales bien distinctes.

Aux yeux de Dorigo, les « prostitute » constituent une catégorie en marge de la société, elles le rebutent, car il les trouve vulgaires et sans mystère. Les « ragazze squillo », en revanche, lui

[10] Cristina Vignali-De Poli (2011) développe ces aspects de manière détaillée.

apparaissent comme des êtres fascinants : il les fantasme comme des filles ordinaires qui s'adonneraient à la prostitution par goût, simplement parce que cette activité serait dans la nature de toute femme… Il les rêve secrètes et mystérieuses, et se plaît à imaginer longuement leur double vie, entre prostitution et vie sociale traditionnelle, leur famille ignorant tout de leur activité cachée.

Linguistiquement, le terme « ragazza squillo » fait écho au mot « ragazza » dont Buzzati exploite la polysémie pour désigner aussi bien les jeunes filles en général que les call-girls. Cette proximité des termes permet à l'auteur de jouer sur l'effacement de la limite entre prostitution et normalité, qui fascine Dorigo. Buzzati exploite également les potentialités du mot « squillo » qui, en italien, désigne un appel téléphonique. Les call-girls sont ainsi évoquées dans le texte comme des « ragazze pronte a rispondere al telefono » (p. 147).

Dorigo, quant à lui, devient ironiquement un « zio-squillo » (p. 174). Les résonnances du terme sont doubles : d'une part, Laide, soucieuse de préserver sa réputation, déclare systématiquement qu'il s'agit de son oncle (« zio ») lorsqu'elle est forcée de le présenter à quelqu'un, et d'autre part, le terme rend la position avilissante à laquelle elle contraint Dorigo. La formule se réfère explicitement à l'entrée en contact particulière qui caractérise la relation des protagonistes, ainsi qu'au rapport pécuniaire qui la sous-tend. Quand Dorigo se désigne lui-même comme « zio-squillo », c'est pour regretter que Laide ne semble lui téléphoner que lorsqu'elle a besoin d'argent ou quand elle veut qu'il lui rende un service.

Le relevé des occurrences de « ragazza squillo » dans le roman (et des variantes « squillo », « ragazzina squillo » et « ragazza-squillo ») montre que les huit utilisations du terme sont traduites en français par six variantes différentes, et qu'aucune ne fait explicitement référence à la notion de « squillo », soit au fait que les rendez-vous doivent être arrangés par téléphone. Le lecteur ne comprend donc pas bien pourquoi, dans la traduction, Dorigo évoque le fait que les filles comme Laide sont « toujours prêtes à répondre au téléphone » (p. 210). Le jeu sur la formule « zio-squillo » disparaît lui aussi dans la version française (l'expression n'est pas traduite, p. 248). Mais surtout, chez Breitman, Laide et ses collègues call-girls deviennent des prostituées comme les autres puisqu'elles « font le trottoir » (p. 352) et sont désignées à l'aide des termes réservées à la prostitution « de rue »[11]. Ce manque de précision ne permet pas de percevoir le caractère offensif de certains passages à l'indirect libre où, sous le coup de la colère, Dorigo désigne Laide par des termes qui la rabaissent au rang le plus bas de l'échelle sociale de la prostitution (« puttana », « puttanella »[12]).

En somme, dans la traduction de Breitman, les réseaux lexicaux des tourments et de la prostitution ne sont pas traités de manière similaire. Le premier se voit concentré principalement sur deux termes généraux (« angoisse » et « tourment ») avec un effet de répétition peu pertinent, alors que le second est sujet à l'élimination d'un élément-clé au profit d'une variation qui ne permet plus le déploiement de la hiérarchisation régissant l'univers évoqué. Malgré des stratégies différentes (variation ou création de répétitions), de grandes catégories générales où les termes deviennent interchangeables sont générées dans les deux cas : la précision du texte source laisse place à une distribution aléatoire des mots.

---

[11] En français, on trouve des formules comme « fille de joie » (p. 168), « petite pute » (p. 182), ou encore « petites putains » (p. 195) pour traduire « ragazze squillo ».

[12] Furieux, Dorigo souhaite aussi à Laide de finir sur le trottoir : « […] la vorrà vedere sul marciapiedi sotto la pioggia […] » (p. 236) ; « […] il ira la regarder faire le trottoir sous la pluie […] » (p. 333).

4.4. Un motif récurrent

Nous l'avons signalé, *Un amore* est traversé par différents motifs qui structurent et rythment l'œuvre, et qui sont eux aussi touchés par certains choix traductifs de la version française. La manière dont Laide prononce les [r] est par exemple évoquée à onze reprises dans le roman : la jeune femme ne les roule pas, mais s'exprime avec ce que l'on désigne communément comme « la erre moscia », une sorte de [r] guttural à la française.

(4a) « Io alla Storta ? » diceva « Stovta », con un grazioso erre. (p. 27)

(4b) – Moi à la Tordue ? (Elle prononçait le « r » gracieusement, disait « Tovdue ».) (p. 40)

Cette particularité est essentielle en italien, car il s'agit d'une prononciation évoquant le raffinement de la haute société milanaise (« una deliziosa pronuncia alla milanese », p. 203) : ce trait ancre certes Laide dans son univers géographique, mais il ne correspond pas à son statut socioculturel et contraste avec les expressions très populaires qu'elle emploie. Cette ambivalence détermine ainsi l'unicité de la jeune femme et renforce la fascination qu'elle exerce sur Dorigo. Ce dernier se plaît en effet à rêver qu'il pourrait l'arracher au monde de la prostitution, qui ne lui correspond pas, et la faire entrer dans la bourgeoisie milanaise. Pourtant, Laide ne peut exister pour Dorigo en dehors de son activité : toute leur relation est fondée sur l'accord pécuniaire qui les lie. Et Dorigo, admettra finalement que, complètement dépendant de son statut de petit bourgeois, la condition de prostituée de Laide la condamnait dès le départ à ne rester pour lui qu'une femme qu'il n'aurait jamais pu ni épouser, ni même présenter à ses proches. Le motif de la prononciation gracieuse de Laide est donc un élément identitaire fort dans *Un amore*, puisqu'il permet de souligner l'unicité de la jeune femme et de jouer sur une ambivalence qui la rend encore plus insaisissable.

En français, l'exemple (4b) reproduit l'évocation de la particularité des [r] de Laide avec une explicitation nécessaire, mais sans doute insuffisante pour permettre au lecteur francophone de saisir tous les enjeux socioculturels de cette prononciation. Manquant de repères culturels, rien ne le guide explicitement vers le fait que ce trait caractéristique participe à l'ambiguïté essentielle qui fait l'attrait de la jeune femme. Au contraire, même si la grâce de la prononciation est évoquée, l'étrange reproduction du son par la lettre [v] nous paraît davantage suggérer au lecteur francophone un (gracieux !) défaut de prononciation de Laide qu'une prononciation raffinée et valorisée des [r] à la française.

Dans l'ensemble du roman, les onze occurrences du motif font l'objet de trois stratégies traductives différentes. La première consiste à reproduire l'évocation de la particularité des « r » de Laide grâce à une explicitation (6 occurrences) :

(5a) la sua vocetta con l'erre (p. 51)

(5b) sa petite voix avec sa façon de prononcer les *r* (p. 74)

Encore une fois, si cette stratégie précise que Laide prononce les [r] de manière particulière, elle ne fournit toutefois aucune information au lecteur francophone sur la nature réelle de cette caractéristique.

L'élimination est la deuxième option adoptée pour traiter le motif dans la version française. À deux reprises, le texte source évoque la nature identitaire des [r] de Laide : quand elle appelle Dorigo au téléphone, son « pronto » initial permet en effet à celui-ci de la reconnaître immédiatement, avant même qu'elle ne s'annonce :

(6a) « Pronto » Quella voce con l'erre. (p. 69)

(6b) – Allô…

Cette voix. (p. 99)

(7a) Quel « pronto » con l'erre. (p. 194)

(7b) Ce « Allô » particulier. (p. 276)

L'exemple (6b) élimine la référence à la prononciation et se focalise uniquement sur le charme de la voix. Le (7b) est plus problématique, puisque c'est la manière de dire « Allô » qui devient particulière et fascinante : le motif fait l'objet d'un glissement de sens peu pertinent, car il n'a jamais été question précédemment de la particularité du « Allô » de Laide.

La dernière stratégie traductive relevée met à mal la cohérence interne du motif : à trois reprises, le texte traduit évoque « la prononciation roulée des *r* » de Laide (p. 216, c'est nous qui soulignons), alors qu'ailleurs, elle se distingue justement par ses [r] qu'elle ne roule pas. Or, si en français, rouler les [r] relève de la variation diatopique, il ne s'agit en aucun cas d'un signe distinctif en italien. Le texte cible semble donc plutôt suggérer que l'univers dans lequel évolue Laide serait francophone et que sa prononciation à l'italienne permettrait de l'identifier. Cette adaptation culturelle est problématique, car la ville de Milan occupe une place centrale dans le roman : les longs passages qui décrivent certains quartiers sont autant de manières d'évoquer Laide, qui se fond complètement dans la ville[13]. En outre, ce traitement du motif entre clairement en contradiction avec sa première occurrence, où le texte recourait au son [v] pour décrire l'effet phonique de la prononciation de Laide.

En résumé, la variation des stratégies traductives pour un même motif prête à confusion, car le signe distinctif de Laide, cette petite touche aristocratique qui la rend unique et mystérieuse dans son milieu, disparaît en français alors que le texte continue à traiter cet élément comme un trait identitaire.

5. Corrélation entre les éléments

L'application du modèle de Hewson, dont cet article présente quelques résultats, nous a conduite à catégoriser *Un amour* dans les traductions qui relèvent de ce que le traductologue définit comme « l'hybridité », puisqu'elle se caractérise par des choix parfois discordants et étranges, difficilement justifiables autrement que par une préférence arbitraire du traducteur (ou d'une personne qui est ensuite intervenue sur le texte : relecteur, éditeur, etc.). Nous avons notamment constaté plusieurs incohérences en ce qui concerne le traitement des nombreux effets de reprise et des répétitions qui structurent le récit. Les exemples que nous avons proposés ont mis en évidence l'amplitude plus vaste des pistes interprétatives du texte source par rapport à celles de la traduction française.

Nous référant à la double catégorisation de Hewson, nous avons finalement estimé qu'*Un amour* conduisait à une « interprétation fausse », autrement dit, que les pistes interprétatives suggérées par la traduction ne correspondaient pas aux attentes déterminées par notre cadre interprétatif : la caractérisation des personnages par leur idiolecte est très affaiblie, la fascination qui se traduit par une adaptation de l'expression n'apparaît pas, l'exploration rigoureuse de toutes les nuances du tourment n'est pas perceptible, etc. Nous avons en outre considéré que le texte cible relevait de la « divergence radicale » en raison de l'importance numérique des glissements observés ainsi que de leur nature discordante. Si une tendance à

[13] Dorigo considère explicitement Laide comme « l'incarnation » de la ville de Milan (p. 195 ; « Milano di cui Laide sembra l'incarnazione », p. 138).

la standardisation de la langue nous a souvent semblé se dessiner, nous avons toutefois estimé que d'autres choix ne répondaient pas à une stratégie claire, même en considérant d'éventuelles tentatives de compensation au niveau macrostructurel du texte.

6. Au-delà du modèle

Notre approche de la traduction d'*Un amore* en français à l'aide du modèle de Lance Hewson a mis en exergue une faiblesse évidente au niveau de la compréhension du style de Dino Buzzati. En effet, ni les spécificités de l'écriture buzzatienne, ni les enjeux narratifs du texte source n'ont véritablement été rendus dans la version proposée par Michel Breitman.

Nous estimons cependant essentiel de ne pas nous limiter à émettre un jugement négatif sur le travail du traducteur, mais comme le préconise Hewson, d'élaborer une critique constructive, qui reconnaisse la valeur de son engagement pour le texte. Nous avons donc cherché à saisir les spécificités et la qualité littéraire de la traduction en tant que texte autonome en nous concentrant sur ses forces et ses limites, sur ce qui a fait le succès *d'Un amour* lors de sa publication en 1964. Car dès la parution de son premier roman traduit en français (*Le Désert des Tartares*, 1949), Buzzati a fait partie des écrivains italiens les plus édités dans l'Hexagone (aux côtés d'auteurs aussi prestigieux que Moravia, Malaparte, Sciascia ou Calvino). Et son succès n'a cessé de croître : vers la fin des années quatre-vingts, il était l'auteur italien le plus édité en France (cinq des huit titres les plus publiés lui appartenaient). François Livi n'a pas hésité à parler de « véritable "raz-de-marée Buzzati" sur les pays francophones » (1992, p. 32) pour décrire ce succès[14] :

> L'engouement des lecteurs ne s'est jamais démenti. Le succès de Buzzati est allé en s'amplifiant, depuis 1949 […]. Les traductions se sont succédé à un rythme constant, tandis que l'écart temporel entre les éditions originales et les traductions françaises allait en se réduisant. (p. 33)

Dans une optique comparatiste, et afin de ne pas dénigrer injustement le travail de Michel Breitman, nous tenons aussi à rappeler qu'au moment où il a réalisé à la traduction d'*Un amore*, la grande majorité de la critique n'avait pas encore reconnu la richesse et la complexité de l'écriture buzzatienne, mais qu'elle la considérait généralement comme uniforme et linéaire. Ce n'est qu'au début des années quatre-vingt-dix que l'évaluation de l'œuvre de Buzzati a connu un véritable tournant, et c'est à peu près à la même période qu'ont été publiées en France les grandes approches de critique des traductions de Berman ou de Meschonnic, par exemple. Jusque-là, les traducteurs jouissaient d'une très large marge de manœuvre et les tendances à la francisation des textes étaient non seulement fréquentes, mais appréciées. De ce fait, même si aujourd'hui la traduction *Un amour* nous apparaît comme non satisfaisante, il n'est pas inutile de garder à l'esprit que cette approche des textes ne fait pas figure d'exception, mais qu'elle reflète plutôt le goût d'une époque pour une littérature dont l'étrangeté aurait été comme « neutralisée » par la plume des traducteurs.

Nous supposons par conséquent que les éléments qui ont contribué au succès d'*Un amour* en France sont avant tout la trame sulfureuse du roman et sa nature néoréaliste tout à fait dans l'air du temps (les discours libres, directs ou indirects, foisonnaient alors dans les œuvres de

[14] En 1978, l'éditeur Robert Laffont avait relativisé l'entrée de Buzzati dans le paysage littéraire francophone en révélant les difficultés rencontrées pour écouler ses ouvrages : il avait alors parlé d'un « succès d'élite », malgré l'étonnante renommée de l'écrivain et avait souligné la « longue ténacité » qu'il avait fallu pour « faire passer dans le public » cette œuvre pourtant si réputée. (pp. 22-23).

nombreux auteurs). Nous estimons également que l'écriture fluide et parfaitement respectueuse des normes de Michel Breitman, traducteur-écrivain dont le style s'insère dans une vision traditionnelle de la langue littéraire française, a joué un rôle non négligeable dans cet accueil enthousiaste. Signalons encore que cette langue raffinée employée par le traducteur fait étrangement écho aux propos du critique italien Marcello Carlino, qui évoquait la nature lisse et policée de la langue buzzatienne :

> Le plurilinguisme n'a pas droit de cité chez l'écrivain bellunais qui, même lorsqu'il fait parler son personnage, l'intellectuel Antonio ou Laïde, d'une tout autre extraction et culture, lui prête quand même sa propre voix, met dans sa bouche ses propres paroles, sa propre langue. (1985, p. 249, trad. Y. Panafieu)

Il est étonnant de constater combien les propos du critique italien semblent en fait s'appliquer à la version française du roman plutôt qu'à l'originale. On dirait qu'en 1964, Breitman a traduit *Un amore* en cherchant à rendre le style buzzatien tel qu'on se le représentait alors (et tel qu'il sera généralement perçu pendant encore de nombreuses années, comme le montre l'opinion de Carlino). Sa traduction donne l'impression qu'il a choisi de ne pas trop déstabiliser le public français, de lui offrir une version du roman qui corresponde à ses attentes : comme si, à la thématique originale et aux accents néoréalistes du roman ne pouvait s'ajouter une dimension linguistique fortement expérimentale (l'univers fantastique de Buzzati n'est pas immédiatement perceptible dans *Un amore*, même si une lecture attentive le décèle aisément). Le texte que propose ainsi Breitman à ses lecteurs reproduit une langue simple, uniforme et élégante, celle qu'on se figurait être celle de l'écrivain italien. La prudence a sans doute également guidé les choix du traducteur si l'on pense qu'en Italie, on avait reproché à Buzzati d'avoir cédé aux attraits faciles du néoréalisme et d'une trame immorale : on pardonnerait sans doute plus volontiers à l'auteur de s'être éloigné de son univers fantastique si son roman aux accents prétendument dépravés était rédigé élégamment…

En outre, si l'on considère que, parmi tous les traducteurs de Buzzati, Michel Breitman est celui à qui l'on doit la plus grande partie de cette œuvre en français, on réalise que son travail a participé activement à la diffusion des textes et à la représentation du style de l'auteur dans les pays francophones. Et, malgré leurs évidentes faiblesses relatives au traitement du style de l'auteur[15], les traductions françaises de Buzzati ont reçu un accueil hors du commun en France, tant de la part du grand public que de la critique, contrairement à celui plutôt froid de la critique italienne. C'est donc à Paris, en 1976, qu'a été fondée l'*Association internationale des amis de Dino Buzzati*, qui a rassemblé les chercheurs autour de l'œuvre buzzatienne grâce à différents colloques et publications. Ce n'est que douze ans plus tard que l'*Associazione Dino Buzzati* a vu le jour à Feltre. Il a ensuite fallu attendre septembre 1991 pour que l'étude et la perception de l'écriture buzzatienne connaissent un véritable tournant à la suite du colloque *Dino Buzzati. La lingua, le lingue*, dont les actes ont été publiés en 1994, sous la direction de Nella Giannetto, fondatrice de l'association italienne : l'apparente simplicité des écrits de Buzzati a finalement été remise en question et, dans le sillage de ces considérations, plusieurs études ont désormais mis en lumière un système linguistique riche et élaboré, ignoré jusqu'alors. Même imparfaites, les traductions françaises ont en quelque sorte fait office d'impulsion initiale pour cette redécouverte tardive de l'œuvre buzzatienne dans son pays d'origine.

[15] L'étude de Cristina Vignali-De Poli (2011) propose une approche plus large de l'œuvre de Buzzati en traduction et met en évidence les écarts traductifs qui concernent le style de l'auteur.

7. Conclusion

L'application du modèle critique de Lance Hewson à la version française du roman *Un amore* nous a permis d'envisager les répercussions des choix de traduction sur la réception du texte par les lecteurs francophones. Nous avons mis en évidence le fait que des tendances contradictoires semblaient guider certaines solutions et que la version française ne présentait pas la même rigueur que le texte source au sujet de l'organisation des différents éléments lexicaux.

Signalons tout de même qu'une traduction stylistiquement aussi lacunaire que celle de Breitman constitue une source précieuse pour le critique, puisque les écarts repérés par rapport au texte source lui permettent de mieux cerner le style et la subtilité d'une écriture : les glissements observés dans *Un amour* ont ainsi agi comme des révélateurs de la complexité d'une langue dont les enjeux macrostructurels avaient souvent été ignorés en traduction. *Un amore* nous semble cependant mériter aujourd'hui une retraduction en fonction d'un nouveau projet qui serait plus attentif à rendre la richesse et le degré d'élaboration du style buzzatien.

Par ailleurs, nous avons également cherché à mettre en lumière les forces et les limites des choix qui ont fait le succès d'*Un amour* lors de sa publication en 1964 (et durant les années qui ont suivi). Le contexte dans lequel a travaillé le traducteur a retenu notre attention, car il est essentiel pour saisir les enjeux de certaines tendances traductives. Si la trame sulfureuse du roman a sans doute attisé la curiosité des lecteurs, nous avons estimé que la fluidité policée de la langue de Breitman les a certainement séduits elle aussi.

Finalement, le rôle éminemment positif joué par les traductions françaises de Buzzati nous a amenée à intégrer à notre réflexion les dimensions de diffusion et de réception d'une œuvre. L'ambition première de toute traduction n'est-elle pas de faire rayonner une œuvre au-delà de son contexte linguistique original ? De la faire voyager, exister dans une autre langue-culture ? Que penser d'une traduction qui rentrerait dans les critères de ce que Hewson définit comme le cas de figure optimal (la « similarité divergente »), mais qui ne parviendrait pas à rencontrer ses lecteurs ? En dépit de toutes ses faiblesses, *Un amour* a eu le mérite de participer au succès de Buzzati en France, et de susciter cet élan qui, aujourd'hui encore, alimente la redécouverte du talent de ce conteur exceptionnel. Tout semble se jouer dans le subtil et délicat équilibre à trouver en un texte idéalement aussi peu divergent que possible, et une nécessité de séduire un éditeur et des lecteurs pour exister dans le monde littéraire.

8. Bibliographie

Buzzati, D. (2012 [1963]). *Un amore*. Milan: Mondadori.

Buzzati, D. (2010 [1964]). *Un amour* (M. Breitman, trad.). Paris: Robert Laffont.

Carlino, M. (1985). Autour de quelques constantes du style narratif de Dino Buzzati (Y. Panafieu, trad.). *Cahiers Dino Buzzati (Colloque de Milan, 1982: « La présence de Dino Buzzati, dix ans après sa disparition »)*, *6*, 249-266.

Gadet, F. (1996). Niveaux de langue et variation intrinsèque. *Palimpsestes. Niveaux de langue et registres de la traduction*, *10*, 17-40.

Giannetto, N. (dir.). (1994). *Dino Buzzati: la lingua, le lingue. Atti del Convegno internazionale (Feltre e Belluno)*. Milan: Mondadori.

Hewson, L. (2011). *An approach to translation criticism.* Emma *and* Madame Bovary *in translation*. Amsterdam: Benjamins.

Laffont, R. (1978). Un de mes auteurs préférés: Buzzati. *Cahiers Dino Buzzati*, *2*, 19-25.

Lecercle, J.-J. (1999). *Interpretation as pragmatics*. Londres: Macmillan.

Livi, F. (1992). Traduire Buzzati. *Travaux du Centre de traduction littéraire (CTL)*. *Traduire les classiques italiens. Dante, Boccaccio, Tasso, Buzzati*, *14*, 31-42.
Toscani, C. (1987). *Guida alla lettura di Buzzati*. Milan: Mondadori.
Vignali-De Poli, C. (2011). *La parole de l'autre: l'écriture de Dino Buzzati à l'épreuve de la traduction*. Berne: Peter Lang.

Floryne Joccallaz

Université de Genève
Faculté de traduction et d'interprétation
40, boulevard du Pont-d'Arve
1211 Genève 4
Suisse

Floryne.Joccallaz@unige.ch

Biographie : Doctorante à la Faculté de traduction et d'interprétation de l'Université de Genève, Floryne Joccallaz travaille actuellement à une thèse en traductologie s'inscrivant dans le domaine de la traduction littéraire, sous la direction de la Prof. Mathilde Vischer Mourtzakis.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License