

Université Grenoble Alpes
Università degli Studi di Padova

TRADUIRE UN « INTRADUISIBLE » :
Fidélité et liberté dans la traduction re-créatrice des
Fleurs bleues par Italo Calvino

Mémoire préparé sous la direction de M. Filippo FONIO et M. Tobia ZANON

Présenté et soutenu par Clara JEANNET

Année universitaire 2021/2022

Année universitaire 2021/2022

TRADUIRE UN « INTRADUISIBLE » :
Fidélité et liberté dans la traduction re-créatrice des
Fleurs bleues par Italo Calvino

Présenté par Clara JEANNET

Numéro d'étudiant : 10500057

Sous la direction de Filippo FONIO et Tobia ZANON

Mémoire présenté le 23/03/2022

Mémoire de fin d'étude du double Master *Langues littéraires et civilisations étrangères ou régionales* et *Laurea Magistrale in filologia moderna, italianistica e francesistica* à l'Université Grenoble Alpes et à l'Università degli Studi di Padova

PREFACE ET REMERCIEMENTS

Après un parcours tourné vers la langue italienne, avec une khâgne spécialité italien et une licence LLCER à l'université Grenoble-Alpes, j'ai naturellement poursuivi mes études de littératures italienne et française en suivant le double cursus binational franco-italien proposé conjointement par l'UGA et l'Università degli Studi di Padova.

Le projet de mobilité prévu au deuxième semestre de ma dernière année de master ayant été avorté suite à la diffusion pandémique du covid-19, mon mémoire de fin d'études à été rédigé dans des conditions particulièrement bancales, sur une période longue. Les dispositions socioéconomiques et la santé mentale des étudiants ayant trouvé une place centrale dans le débat public national durant la pandémie, je tenais à préciser que la réalisation de mon mémoire de traductologie a parfois été entravée par une condition de santé et des conditions de recherche et de rédaction peu propices à son avancement.

C'est pourquoi je tenais particulièrement à remercier M. Filippo FONIO, pour son soutien et sa persévérance malgré les turbulences traversées, pour sa consilience, sa patience, son écoute, pour ses nombreux conseils avisés, la justesse et la sincérité de ses jugements ; ainsi que M. Tobia ZANON pour sa disponibilité, sa bienveillance, pour la rigueur et la pertinence de sa relecture et de ses commentaires.

Je remercie chaleureusement M. NEPPI, sans qui la réalisation de ce mémoire n'aurait pas été possible, ainsi que toute l'équipe pédagogique de Padoue et Grenoble et les enseignants-chercheurs qui ont contribué à élargir mes champs de connaissance et de réflexion bien au-delà de celles mises à profit dans le travail de recherche présenté à ce jour. Merci aux équipes administratives qui ont déployé des trésors de patience et de compréhension, pour leur souplesse et leur adaptabilité.

Un grand merci à Nejia pour les heures diurnes et nocturnes d'accompagnement moral et d'aiguillage méthodologique et intellectuel, à Fanny, pour sa ténacité et son soutien infaillibles ainsi que la rectitude de ses choix dans les épreuves traversées, à mes ami·e·s pour leur épaulement, à ma famille et ma mère en particulier pour son soutien et son amour inconditionnel.

Clara JEANNET,
Saint Martin d'Hères,
Le 19/02/2022

RESUME

Comment traduire un intraduisible ? C'est la question qui jalonne notre analyse, avec comme étude de cas la transmutation des *Fleurs Bleues* de Raymond Queneau en *Fiori Blu*, dans sa traduction italienne réalisée en 1967, deux ans après sa publication, par Italo Calvino. Ce roman, déraciné de son terreau culturel et linguistique maternel et adapté au climat italien par une action créative et récréative, cultive une réputation d'« intraduisible », par sa gestion encyclopédique des références culturelles, son décloisonnement des registres, proprement « comique », et son expérimentalisme linguistique qui dessine les contours d'un « néo-français » babélien à haute teneur néologique. Calvino, face à cet hapax littéraire structuré par la double « contrainte » oulipienne d'un « rêve vrai » et de deux plans temporels entrelacés, doit, pour rester fidèle au texte source, s'accorder de grandes libertés de traduction, quitte à faire rimer « traduire » et « réécrire ». La liberté de traduction s'arrête-t-elle là où commence la traduction re-créatrice ?

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION.....	7
I. Déférence à la référence : Calvino face à l'encyclopédisme quenaldien	16
1) Calvino sur son « Cheval Blanc » et le défi de la référence civilisationnelle : le goût du pastis passe-t-il les Alpes ?.....	22
A) Gastronomie	23
B) Nomenclature : marques, noms et lieux	28
C) Références liées au système et à l'administration française	34
2) La Reine Anne, Timoleo Timoleo et Louis IX : pièces du grand puzzle de l'Histoire quenaldienne en perpétuelle construction et déconstruction.	39
A) Références explicites.....	41
B) Références implicites	44
C) Les références métahistoriques	48
3) « Ici la boue est faite de nos fleurs... bleues » : le texte dans le texte	52
A) Références structurantes	53
B) Références ponctuelles	58
C) Pastiches	64
II. La comédie du langage : Calvino face au polystylisme quenaldien	73
1) Registre soutenu et archaïsme : La traduction du « francien ».....	74
A) Formes verbales usitées : « Eussiez-vous souhaité que je me laissasse faire ? »	74
B) Formes syntaxiques vieillies : Nier la double négation ?.....	75
C) Formes lexicales rares ou anciennes : « Nous voilà bien embrenés avec cette flote hurlante qui nous voudrait bien ardoir. »	78
2) Registre populaire, vulgaire et formes argotiques : mornifles, coups de pied au cul et taloches.....	86
A) Popularité	86
B) Vulgarité.....	89
C) Formes argotiques	92
3) Sous la pression des expressions	94
A) L'aplanissement des registres dans les expressions idiomatiques :	95
B) La lexicalisation des calques	97
C) Expressions idiomatiques et liberté de traduction.....	98

III. Déconstruction, détournement, création : Calvino face à l'expérimentalisme quenaldien	109
1) Le détournement humoristique : « Sarrasins de Corinthe » et « Francs anciens »	110
A) Traduire l'humour	111
B) Une étude de cas : les calembours de l'incipit	114
C) Quelques exercices de style.....	117
2) Crise du français et néofrançais : La déconstruction de la langue	118
A) Déconstruction syntaxique	119
B) Déconstruction grammaticale.....	120
C) Déconstruction orthographique	122
3) Une langue créative et récréative	128
A) Néologismes	128
B) Néobabélien.....	134
C) Calvino re-créateur	138
CONCLUSION	157
BIBLIOGRAPHIE	162
A) Corpus	162
B) Bibliographie principale	162
C) Bibliographie secondaire	165

INTRODUCTION

À peine avais-je entamé la lecture du roman que je pensais : « Il est intraduisibile ! » Et le plaisir continu de la lecture ne pouvait se dissociare de l'inquietude editoriale, d'imaginer ce que ce testo donnerait dans una traduzione où non seulement les jeux de mots seraient necessairement eludés ou aplatis et où le maillage d'intentions, d'allusions et de clins d'œil serait distendu, mais où le ton aussi, tantôt eclatant, tantôt dispersé, s'engourdirait. C'est un problema qui se pose dans les mêmes termes pour tous les livres de Queneau, mais cette fois je sentis immediatamente que, d'une certaine maniere, le livre essayait de m'impliquer dans ses problemi, qu'il me tirait par le pan de ma veste, qu'il me demandait de ne pas l'abandonner à son sort, et qu'en même temps il me lançait un défi, me provoquait en duel, portant coups et feintes par surprise. C'est ainsi que je me decidai à essayer. Le problema était de rendre au mieux chaque trouvaille, en le faisant avec légèreté, sans que l'on ne puisse percevoir l'effort, sans créer d'accrocs, car chez Queneau même les choses les plus calculées ont l'air d'avoir été jetées là négligemment. En bref, il fallait arriver à la désinvoltura d'un testo qui devait sembler avoir été écrit directement en italien, et il n'y a rien qui ne demande autant d'attention et de travail que de rendre un effet de spontanéité. ¹

C'est ainsi qu'Italo Calvino explicite, dans la « Nota del Traduttore » qui enrichit la deuxième édition de sa traduction des *Fleurs Bleues* de Raymond Queneau, son declic traductif. À l'origine de l'appétence calvinienne pour ce roman « néo - rabelaisien - babélique - gothico - baroque » ² : un « *divertimento* » ³ oulipien, un défi ludique, un esprit de bravade mêlé à

¹ (Nous traduisons) « Appena presi a leggere il romanzo, pensai subito : “ È intraducibile ! ” e il piacere continuo della lettura non poteva separarsi dalla preoccupazione editoriale, di prevedere cosa avrebbe reso questo testo in una traduzione dove non solo i giochi di parole sarebbero stati necessariamente elusi o appiattiti e il tessuto di intenzioni allusioni ammicchi si sarebbe infeltrito, ma anche il piglio ora scoppiettante ora svagato si sarebbe intorpidito. È un problema che si ripropone negli stessi termini per ogni libro di Queneau, ma questa volta sentii subito che in qualche modo il libro cercava di coinvolgermi nei suoi problemi, mi tirava per il lembo della giacca, mi chiedeva di non abbandonarlo alla sua sorte, e nello stesso tempo mi lanciava una sfida, mi provocava a un duello tutto finte e colpi di sorpresa. Fu cosicché mi decisi a provare. Il problema era di rendere il meglio possibile le singole trovate, ma farlo con leggerezza, senzache si sentisse lo sforzo, senzacreare 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 scrittodirettamente in italiano, e non c'è niente che richieda tanta attenzione e tanto studio quanto rendere un effetto di spontanéità. » Calvino, I., Nota del traduttore, Raymond Queneau, (1965) *I Fiori Blu*, tr. it. Italo Calvino, Turin, Einaudi tascabili, 1995, (oeuvre traduite en 1967) p. 263-274.

² Calvino, I., (1962). La sfida al labirinto, *Saggi 1945-1985 vol. I*, ed. Barenghi M., Milan, « I Meridiani » Mondadori., 1995, p. 117

³ Calvino, I., Nota del traduttore, Raymond Queneau (1965), *I fiori blu*, tr. it. di Italo Calvino, ouvrage traduit en 1967, Turin, Einaudi tascabili, p. 263-274.

l'hubris d'un écrivain-traducteur tenu à l'impossible. *Les Fleurs bleues*, « roman partiellement mais authentiquement oulipien »⁴, représente un terrain de jeu où les possibilités infinies de traduction générées par la finitude d'un texte contraint en font une traduction « potentielle ». C'est peut-être cet ouvroir de libertés d'écriture, issu non seulement des nombreuses contraintes quenaldiennes mais aussi des nécessités propres à la traduction, qui motivent Calvino dans sa démarche. Traduire les *Fleurs bleues* est incontestablement « une entreprise fort difficile, voire impossible, étant donné qu'il s'agit d'un livre encyclopédique qui met en place la technique de l'écriture sous contrainte en tant que stimulus de l'imagination littéraire »⁵.

Avant-dernière œuvre romanesque de Queneau publiée en 1965, six ans après *Zazie dans le métro*⁶, il s'agit d'un roman à règle, dont l'« alliance parfois déroutante entre la bizarrerie des personnages et l'implacable mécanique de la narration »⁷ en font un exemple de l'inventivité narrato-linguistique auctoriale. Deux particularités narratologiques majeures structurent l'intrigue : le double rêve et le voyage temporel. D'une part, le lecteur s'immisce dans l'intimité onirique des deux protagonistes qui rêvent réciproquement l'un d'être l'autre, dans un enchevêtrement métaphysique où l'on ne sait jamais si c'est Cidrolin qui rêve d'être le duc d'Auge ou le duc d'Auge qui rêve d'être Cidrolin. Lorsque l'un des deux s'endort commence, sous forme de rêve, le récit des aventures de l'autre, jusqu'à ce que ce dernier ne s'endorme à son tour et que ne reprenne l'histoire du premier. La ficelle narrative tissée par Queneau est alors l'entrelacement de deux songes discontinus⁸, inspirée par l'apologue chinois : « Tchouang-Tseu rêve qu'il est un papillon, mais n'est-ce point le papillon qui rêve qu'il est Tchouang-tseu ? »⁹. Plus qu'une figure imposée oulipienne, il s'agit ici d'une contrainte au sens étymologique du

⁴ Meurillon, C., (1987). Exercice d'anoulipisme : quelques règles de syntaxe des *Fleurs bleues*, « *Roman 20-50* », n. 4, p. 51-62,

⁵ Kristeva, I., (2015). La réinvention calvinienne de l'humour dans *Les Fleurs bleues* de Raymond Queneau. « *Traduire* », 232, p. 56 <https://doi.org/10.4000/traduire.696> consulté le 30/01/22

⁶ Queneau, R., (1959). *Zazie dans le métro*, Paris, Gallimard

⁷ Mangano, D., (2007). Quand Calvino traduisait Queneau : le parfum des fleurs bleues passe-t-il les Alpes ? « *Équivalences*, 34(1) », p. 59-80. <https://doi.org/10.3406/equiv.2007.1319> consulté 30/01/22

⁸ Queneau avait fait l'expérience de ce type de rêve, il dit dans une interview avoir essayé le rêve continu, un rêve qu'il a continué pendant une quinzaine de jours, sur un chemin de fer qui reliait Paris à Mernikas.

⁹ Zhuangzi 莊子 (2008). *Le Rêve du papillon - Tchouang-Tseu*, tr. Jean-Jacques Lafitte, Paris, Albin Michel (Spiritualités vivantes), Paris

terme (cum stringere : lier ensemble étroitement ¹⁰), soit une structure à double hélice où se nouent rêve et réalité, car « rêver et révéler, c'est à peu près le même mot » ¹¹. Au sein de ce cadre structurel escherien qui rappelle le « rêve vrai » ¹² de George du Maurier dans *Peter Ibbetson* (roman traduit en 1946 par Queneau) se développe l'autre contrainte narratologique que s'impose l'auteur : la coprésence de deux logiques temporelles différentes, incarnées par chacun des protagonistes. Se superposent ainsi un plan diachronique, celui dans lequel se déplace un duc d'Auge qui « bondit » de cent soixante-quinze ans à chaque apparition au cours d'un voyage antérograde dans le temps, et un plan synchronique, qui met en scène un Cidrolin contemporain de l'écriture du roman. Avec la réalité onirique comme fondement et le cadre temporel comme charpente, Queneau s'autorise un aménagement original du décor narratif. Émergent ainsi de son imagination deux personnages aussi « alter » qu'« égaux », séparés par « leur condition sociale (...) ainsi que leur caractère » ¹³ mais reliés par de nombreux éléments ponctuels égrainés au fil de l'œuvre comme autant de clins d'œil au lecteur : leur veuvage, leur amour de la peinture, leur paternité respective de triplées, leur repas sans cesse gâchés par des imprévus, etc. Il s'agit d'une part de Joachim d'Auge, duc impulsif et survolté qui explore l'Histoire de France en compagnie de deux chevaux parlant, Démosthène (id est Sthène) et Stéphane (Stèphe) et de Joachim Cidrolin, parisien apathique et désœuvré résident sur une péniche immobile. Le duc, entre croisades, conciles et Etats Généraux, préfère aux luttes intestines de l'Histoire des repas pantagruéliques et des bastonnades mémorables avec les « céheresses » du roi Charles VII. Doté d'une grande curiosité, il s'intéresse particulièrement à l'histoire des sciences, traitant avec ses chapelains, l'abbé Biroton et le diacre Riphinte, aussi bien d'histoire événementielle, que d'interprétations des rêves ou de l'existence de peuples pré-Adamiques. Rencontrant tour à tour Saint Louis et Timoleo Timolei, un alchimiste inventeur du pastis, il se fixe souvent des objectifs (aller admirer les travaux de l'église Notre-Dame, sauver son ami Gilles de Rais du bûcher ou assister aux Etats-Généraux) mais se perd fréquemment dans les méandres de l'Histoire, se retrouvant faussement par hasard à reproduire des peintures pariétales sur les parois des grottes

¹⁰ Contributaires du wikitionnaire, (2016, 30/06). Constringo, wikitionnaire <https://fr.wiktionary.org/wiki/constringo#la> consulté le 30/01/2022

¹¹ Queneau, R., (1965). *Les Fleurs Bleues*, Paris, Gallimard. p. 159

¹² Barberger, N., (2011). Rêver vrai, le côté Peter Ibbetson, *Pensées de passage*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, p. 97-106 <http://books.openedition.org/septentrion/80676> consulté le 30/01/2022

¹³ Catonné, J.-M., (1992). *Queneau*, Paris, Pierre Belfond, p. 223

de Lascaux. Cidrolin quant à lui est, contrairement à l' « homo historicus » effréné qu'est le duc, un contemplatif névralgique qui se tient loin de l'effervescence des événements historiques, n'ayant d'autres occupations que de ses promenades antéprandiales et ses virées au « camp de campagne pour campeurs ». Condamné à tort pour un acte qu'il n'a jamais commis, il efface les graffitis injurieux gribouillés sur sa clôture et du même coup, sa culpabilité, entre une sieste et un verre d'essence de fenouil. Le couple est proprement antithétique et ne se rencontre qu'à la fin du roman, dénouant le mystère du « maniaque du barbouillage » (cet « emmerdeur patenté anticidrolinique ») et sortant par la même occasion de l'histoire (la petite, et la grande) à bord de Larche, la péniche de Cidrolin remise à flot pour le final hégélo-kojevien de ce « conte fantastico-philosophique dont la cohérence spatio-temporelle nous est donnée par le rêve, le lieu du souvenir »¹⁴. Derrière l'apparente souplesse de la narration se cache donc une rigueur architecturale mathématique¹⁵ et une réflexion hégélienne sur la réalisation de l'homme moderne par la sortie de l'histoire¹⁶, questionnée par Calvino dans une « Note du traducteur » à forte teneur analytique :

Le duc d'Auge, l'histoire en devenir, sont-ils des rêves de l'homme qui vit seul dans le présent ? Ou bien est-ce l'éternel présent qui est un rêve issu de l'écoulement d'un temps sans répit ? La main de la malheureuse conscience, qui écrit sur la clôture de Cidrolin le mot " assassin", est-elle celle de Cidrolin lui-même, qui assume les fautes de son propre rêve, c'est-à-dire de l'Histoire, ou fait-elle partie du rêve du Duc d'Auge, qui aspire à une rédemption par laquelle toutes les fautes seraient effacées par un coup de pinceau ?¹⁷

C'est peut-être aussi cette perspective philosophico-historique, développée par Queneau dans l'essai « Une histoire modèle » un an après la parution des *Fleurs Bleues*, qui « tire

¹⁴ Cappello, S., (2007). *Les années parisiennes d'Italo Calvino (1964-1980) Sous le signe de Raymond Queneau*, Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 363 p.

¹⁵ Queneau explique dans une interview qu'il choisit l'intervalle de 175 ans pour les sauts dans le temps du duc car 175 multiplié par 4 donne 700 ans et que 700 ans doivent séparer Auge et Cidrolin au début du roman, de l'année 1264 à l'année 1964, en passant par 1614 et 1789.

¹⁶ Queneau recueillera les notes du cours de Kojève sur Hegel professés de 1933 à 1939 à l'École des Hautes Études cf. Kojève, A. (1947). *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris, Gallimard, 597 p.

¹⁷ Italo Calvino, *op. cit* p. 221: (Nous traduisons) « Il Duca d'Auge, il divenire storico, sono sogni dell'uomo che vive solo nel presente ? O l'eterno presente è solo un sogno che s'alza dal fluire del tempo senza riposo ? La mano dell'acoscienza infelice che scrive sulla staccionata di Cidrolin la parola «assassino» è quella di Cidrolin stesso che s'assume le colpe del proprio sogno cioè della Storia, oppure fa parte del sogno del Duca d'Auge che aspira a una redenzione in cui tutte le colpe siano cancellate da unamano di vernice ? »

(Calvino) par le pan de la veste » et le pousse à le traduire en 1967, deux ans seulement après la parution du roman. Le « romancier et conteur »¹⁸ est aussi, sous sa casquette d'éditeur, familier de l'œuvre quenealdienne : la maison d'édition Einaudi, qui le publie et dans laquelle il construit sa carrière éditoriale dès la fin des années quarante (il devient consultant éditorial externe en 1961, puis attaché de presse en 1964) s'était déjà intéressée à celui qui deviendra « Fraisident-Pondateur »¹⁹ de l'Oulipo. Dès 1947, année de la parution d'*Exercices de Style* (et de *Il sentiero dei nidi di ragno*), le nom de Queneau avait été soufflé par Elio Vittorini et Cesare Pavese. Suivront alors diverses traductions, presque toujours confiées à des auteurs d'envergure : Umberto Eco pour *Exercices de style* (1983) Franco Fortini pour *Zazie dans le Métro* (1960), Sergio Solmi pour *Petite cosmogonie portative* (1982)²⁰. Celle de Calvino, sortie en 1967, coïncide avec son emménagement à Paris, où il commencera à fréquenter le cercle oulipien en 1973²¹ et par la même occasion l'un de ses plus grands inspirateurs, Queneau, avec qui il tisse des liens amicaux et littéraires. L'intérêt de Queneau pour Calvino n'est toutefois pas le produit de cette rencontre : déjà en 1947, à 24 ans, Calvino écrivait pour l'*Unità*, journal communiste italien, une critique de *Pierrot mon ami* dans sa traduction par Fabio Onofri²², où les points de friction entre le huitième roman de Queneau et *Il sentiero dei nidi di ragno*, à peine paru chez Einaudi, sont évidents :

Ses histoires sont peuplées de gens hauts en couleurs et clownesques (...) de poètes incompris et de prostituées vivant des mésaventures s'achevant de façon comique, avec des coups de théâtre dignes de pochades (...) et des personnages ballottés d'un continent à l'autre et qui finissent toujours par se rejoindre²³.

¹⁸ Manganaro J.- P., (2000). *Italo Calvino : romancier et conteur*, Paris, Seuil

¹⁹ Lescure, J., (1973). Oulipo, La Littérature potentielle, « *Petite histoire de l'OuLiPo* », Paris, Gallimard, p. 12

²⁰ Tarantino, A., (1990). La fortuna di Queneau in Italia, « *Società, Letteratura e lingua nell'Italia unita, Atti del IX Congresso A. I. P. I* », Urbino, p. 189 - 196

²¹ Il assiste à sa première « runion » de l'Oulipo le 8 novembre 1972, séance où Perec présente *La vie, mode d'emploi*. C'est en février 1973 que lui est décerné le statut de « membre étranger », qu'il fréquentera assidûment jusqu'à son retour en Italie, aux rencontres Square de Châtillon. cf. d'Orlando, V. (2014) *Excentrique ou extravagant ? Calvino lecteur de Queneau, « Curiosité et fiction romanesque (XXe-XXIe) dans les pays de langues romanes »*, Caen, France. 11 p.

²² Calvino, I., (1947). Raymond Queneau, *Pierrot amico mio*, « *L'Unità* », Turin, Einaudi, et Calvino I., (1995), *Saggi, vol. I*, Turin, « Meridiani » Mondadori, p. 1408-1409.

²³ d'Orlando, V., (2014). *Excentrique ou extravagant ? Calvino lecteur de Queneau, op. cit*, p. 1408

Les similarités littéraires du couple franco-italien ne s'arrêtent pas là : on pourrait citer leur intérêt pour le roman historico-burlesque à portée philosophique (*Les Fleurs Bleues* côté Queneau, la trilogie de *I nostri antenati* pour son comparse italien), la dimension ludique de la littérature ²⁴, ou pour l'art combinatoire qui inspire l'écriture de *Il castello dei destini incrociati* ²⁵, dont l'intrigue est déterminée par l'agencement de cartes de tarot et celle de *Cent mille milliard de poèmes*, livre-objet interactif que Calvino définit comme « *Un rudimentale modello di macchina per costruire sonetti uno diverso dall'altro* » ²⁶. Ce frottement entre science et fiction est notamment décelable dans l'intérêt commun pour les sciences en général, et les mathématiques ²⁷ en particulier : Les *Città invisibili* sont construites comme une suite mathématique descriptive ²⁸ et les *Cosmicomiche* ²⁹ sont nourries d'astronomie et de physique quantique ; quant à Queneau, outre la cofondation de l'Oulipo avec François Le Lionnais et l'invention de jeux mathématico-littéraires comme la méthode lescurienne « S + 7 », il suffit de se remémorer les variations « Numérique », « Géométrique » et « ensembliste » du plus fameux trajet en autobus de la cour de Rome à la gare Saint-Lazare pour cerner l'influence de l'écriture arithmétique quenaldienne et ce qu'il définit lui-même comme son « arithmomanie » ³⁰. Entre modernité et tradition, « loin d'être un paradoxe, l'union de la tradition et de l'invention est justement ce qui caractérise le style du couple franco-italien » ³¹ une grande affection pour la forme du pastiche et de la parodie, rabelaisienne pour Queneau ou ariostesque pour Calvino ³²

²⁴ On peut trouver dans les archives de l'Oulipo plusieurs ébauches de projets calviniens d'une grande originalité : l'idée d'une réécriture homérique avec un Ulysse immobile, ou d'un Hamlet tout en analepses, réécrit « à l'envers ».

²⁵ Calvino, I., (1973). *Il castello dei destini incrociati*, Turin, Einaudi, 1973

²⁶ Calvino, I., (1967). *Cibernetica e fantasmi. Appunti sulla narrativa come processo combinatorio, Una pietra sopra, Saggi I*, « I Meridiani » Mondadori, p. 209-225

²⁷ Calvino consacre certains de ses derniers textes critiques à Queneau et notamment à son écriture mathématique : cf. Calvino, I., (1981). *La philosophie de Raymond Queneau, Saggi, vol. 1*, Turin, Einaudi, p. 1410-1430

²⁸ Décryptée par Carlo Ossola et présentée, en traduction française, par Philippe Daros dans son ouvrage Ossola, C., (1994). *Italo Calvino*, Hachette, 1994

²⁹ Calvino, I. (1965). *Le Cosmicomiche*, Turin, Einaudi

³⁰ Queneau, R. (1962). *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Paris, Gallimard, p. 47-56.

³¹ d'Orlando, V., (2014). *Excentrique ou extravagant ? Calvino lecteur de Queneau, « Curiosité et fiction romanesque (XXe-XXIe) dans les pays de langues romanes »*, Caen, presses universitaires de Caen, p. 9

³² Italo Calvino dit d'ailleurs : « Ogni volta che riapro l'Orlando Furioso scopro un libro nuovo di cui prima non m'ero accorto. Perciò lavorare tenendo aperto davanti a me il testo d'Ariosto è sempre per me uno stimolo creativo » dans Calvino I., (1974). *Ariosto Geometrico, « Italianistica n.3 »*, p. 157. La même citation est rappelée dans l'essai de Paolo Grossi, Calvino et Arioste, dans Grossi, P., & Fabrizio-Costa, C., (1997). *Italo Calvino, le défi au labyrinthe, « Actes de la Journée d'études de Caen »*, Caen, presses universitaires de Caen, p. 129-144.

(dans *Il cavaliere inesistente*³³) les rapproche également, sans parler des thèmes de la dualité rassemblée (Cidrolin-duc d'Auge et le *Visconte dimezzato*) ou de l'ingénuité de l'enfance (Pin et Zazie). Revitalisée par l'Ouvroir, l'idée baudelairienne³⁴ de contrainte littéraire comme formative et performative du plaisir esthétique³⁵ jalonne leurs œuvres respectives. Calvino écrit d'ailleurs que son « vrai thème narratif (est) : une personne qui s'impose volontairement une règle difficile et qui en assume les conséquences jusqu'au bout, parce que sans cela il ne serait lui-même ni pour soi ni pour les autres »³⁶, une autre version de la « contrainte qui libère » présente dans *Bâtons, chiffres et lettres* :

« Une autre bien fausse idée qui a également cours actuellement, c'est l'équivalence que l'on établit entre inspiration, exploration du subconscient et libération, entre hasard, automatisme et liberté. Or, cette inspiration qui consiste à obéir aveuglément à toute impulsion est en réalité un esclavage. Le classique qui écrit sa tragédie en observant un certain nombre de règles qu'il connaît est plus libre que le poète qui écrit ce qui lui passe par la tête et qui est l'esclave d'autres règles qu'il ignore. »

La transmutation *des Fleurs Bleues* en *Fiori blu* par Calvino est donc expliquée par l'admiration sans failles qu'il porte à son auteur³⁷, considéré comme un modèle pratico-théorique à ses yeux, mais aussi par le caractère « surcontraint » d'une telle traduction

³³ D'après Grossi, le pastiche ariostesque trouve son plus fort écho dans la structure formelle et narrative du *Cavaliere Inesistente*, mais aussi dans *Marcivaldo* (le personnage éponyme étant l'un des géants tués par Roland dans le *Morgante* de Pulci). Les conceptions partagées autour de l'imagination et de l'ironie, d'une œuvre en « zigzag », comme il l'explique lui-même dans Italo Calvino, *Saggi I, op. cit.* p. 762, ainsi que d'un univers spatial « ouvert » font de Calvino l'un des héritiers directs de l'Arioste.

³⁴ Baudelaire, C. (1907). *Lettres : 1841-1866*, Paris, Société du Mercure de France p. 554 « Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense ! » à propos de la forme sonnet, dans une Lettre à Armand Fraisse datant du 18-19 février 1860.

³⁵ Bens, J., (1980). *OuLiPo, 1960-1963*, Paris, Ch. Bourgois Editeur, p. 43 et p. 133.

³⁶ (Nous traduisons) Milanini, C., Barengi, M., & Falcetto, B., (1992). *Romanzi e racconti, vol. I, « I meridiani »* Mondadori, p. 1213

³⁷ Il ira jusqu'à dire, dans une Lettre à Pirkko-Liisa Ståhldel datant du 14/09/1977 : « Dans les derniers mois sont morts Raymond Queneau et Vladimir Nabokov, deux écrivains que j'aurais volontiers vus prix Nobel » (Nous traduisons) Calvino, I., (2000). *Lettere 1940-1985*, ed. Baranelli, L., Milan, Mondadori. p. 1339.

impliquant un masochisme ludique et une « folie méthodique »³⁸ : en effet, la traduction, « contrainte de l'impossible » par excellence³⁹ s'exerce ici sur un texte lui-même contraint. Mais alors, comment dépasser cette double intraductibilité ? D'autant que l'écriture de l'encyclopédiste est particulièrement « fleurie », « *irripetibile* » comme la définit Calvino⁴⁰ : colorée d'argot comme de lemmes vieillissés ou techniques, elle se compose de « lexique spécialisé, [...], néologismes, [...] bizarreries imprévisibles, [...] de créativité ludiques [...], de colorations d'argot »⁴¹. De la construction syntaxique médiévale à la phonétisation massive de l'écrit, en passant par une déconstruction grammaticale conséquente et un marquage civilisationnel riche en références littéraires et en pastiches en tous genres, Calvino arrive fréquemment aux confins de ses possibilités traductionnelles : comment traduire « chevaux », « ératépe », « inspecteur des contributions orbitales » ? Comment restituer l'effet de détournements proverbiaux tels que « Si bêle le zèbre ut, voilà Belzébuth », ou de citations intertextuelles à Du Bellay, Robbe-Grillet ou Rabelais, que le lecteur italien peinera à comprendre ? Cette langue hybridée de tradition et de modernité est « délibérément fabriquée, éloignée de la prose courante, aussi artificielle que le langage poétique »⁴². Ce sont ces aspects qui ont concentré les recherches menées jusqu'à présent sur la traduction des *Fleurs Bleues* par Calvino: les commentaires de traduction foisonnent, avec une focale placée sur l'incipit (Federici) ; sur une analyse traductologique comparée impliquant plusieurs langues cibles (Ožbot) ; sur la fraternité littéraire du couple franco-italien (Cappello) ; sur la traduction calvinienne de Queneau comme étude de cas de traductions d'expressions idiomatiques, d'expressions verbales figées, de phraséologie (Piacentini), des stratégies de traduction de l'humour (Mangano ; Kristeva) ; sur l'influence de la fréquentation de Queneau sur la

³⁸ « Quell'accanimento necessario per concentrarsi a scavare mesi e mesi sempre dentro quel tunnel, con uno scrupolo che ogni momento è sul punto d'allentarsi, con una facoltà di discernere che ogni momento è sul punto di deformarsi, di cedere ad andazzi, allucinazioni, stravolgimenti della memoria linguistica, con quel rovello di perfezione che deve diventare una sorta di metodica follia, e della follia ha le ineffabili dolcezze e la logorante disperazione » Calvino, I., (2007). *Sul tradurre, Saggi 1945-1985, vol. 2*, Milan, p. 1776-1786.

³⁹ Rappelons qu'il est théoriquement « impossible de traduire », cf. Eco, U., (2006). *Dire presque la même chose – Expériences de traduction*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, tr. it par Bouzahr, M., 460 p.

⁴⁰ Cf. Archives Einaudi, Archivi di Stato di Torino, dossier Calvino, foglio n. 698. (cité par Sosso, P., (2006). Calvino, Queneau et 'I fiori blu', « *Studi Francesi*, 150 » (L | III) p. 549-559.

⁴¹ (Nous traduisons) « *lessici specializzati, [...], neologismi, [...] ghiribizziestemporanei, [...] estridelgioco...*, *coloriture dell'argot* » dans Queneau, R. (1950). *Petite cosmogonie portatile* trad. it. Solmi S., Piccola guida alla Piccola cosmogonia portatile di Italo Calvino, Turin, Einaudi, 1982, p. 148.

⁴² Catonné J. – M., *op. cit.* p. 224-225.

poétique calvinienne et sa vision critique de la traduction (Nicewicz-Staszowska ; Alberti ; d'Orlando) ; sur le caractère re-créatif de la traduction calvinienne (Amrani). En somme, cette traduction, si particulière par nombre de ses aspects, peut être mobilisée à de multiples fins, à travers une multitude de champs scientifiques, allant de la littérature comparée à la science traductologique. En lisant les deux œuvres respectives, ce qui est frappant est la fidélité méticuleuse au style encyclopédique et expérimental de Queneau, et ce, malgré les nombreuses libertés de traduction prises par Calvino, contribuant à hybrider fortement le texte cible. Le commentaire de traduction que nous constituons retrace le travail de traduction que réalise Calvino en partant des trois contraintes fondamentales inhérentes au texte source : son encyclopédisme, son décloisonnement des registres et son expérimentalisme linguistique, en s'intéressant aux stratégies traductives, à la nature des libertés de traduction prises et à l'hybridation que subissent *I Fiori Blu*, qui creuse parfois un fossé entre les libertés que Calvino est « contraint » de prendre et celles qu'il s'autorise, de par son triple statut d'auteur, éditeur, et traducteur. C'est précisément ce fossé qui pose question, et sur lequel se sont peu penché les exégètes de la traduction calvinienne.

Confronté à l'encyclopédisme et au néo-français quenaldien, entre hypertextes, expressions idiomatiques, néologismes, jeux de langue et détournements phonologiques, quelles approches et stratégies traductionnelles Calvino adopte-t-il face à un texte éminemment hapactique ? Comment restitue-t-il *l'energeia* textuelle d'une œuvre dont le fond sert parfois davantage la forme que l'inverse ? Enfin, en quoi l'écriture créative des *Fleurs Bleues* de Queneau ne peut être « traduite » que par une adaptation « re-créative » impliquant d'importantes modifications, posant la question de la double auctorialité de l'œuvre et de l'ethos de l'écrivain-traducteur ? Nous verrons, entre domestication et *straniamento*, la traduction des différents types de références éclectiques qui apparaissent au fil d'un roman encyclopédique ; la recette italienne d'un mille-feuille littéraire où la mobilité de registres décloisonne les normes linguistiques ; enfin, nous nous confronterons à la restitution de l'expérimentation littéraire de Queneau, entre déconstruction, détournement et création du langage.

I. Déférence à la référence : Calvino face à l'encyclopédisme quenaldien

Per tradurre un testoscritto in una lingua straniera, bisogna [...] rispettare due condizioni, e non una soltanto ; due condizioni necessarie, nessuna delle quali è sufficiente di per se stessa : conoscere una lingua, e conoscere la civiltà di cui parla questa lingua (e ciò significa la vita, la cultura, l'etnografia più completa del popolo di cui questa lingua è il mezzo d'espressione).⁴³

Umberto Eco le dit sans détours dans *Dire presque la même chose*⁴⁴ : traduire un texte, c'est toujours traduire un contexte, une civilisation. Le texte quenaldien est particulièrement marqué d'occurrences référentielles prononcées de la culture française, et il faut réaliser ici non seulement une « transposition sémantique d'une langue vers une autre, mais surtout la recréation d'un univers socioculturel et sociolinguistique complètement étranger à la réalité socioculturelle et sociolinguistique de l'Italie des années soixante »⁴⁵. Si les différences culturelles et linguistiques entre Italie et France sont peut-être moins importantes qu'entre d'autres réalités sociogéographiques, ces incursions civilisationnelles sont parfois malaisées pour un lecteur italien, qui n'a pas accès à la même « encyclopédie »⁴⁶ que le lecteur français. La traduction de ces culturèmes, comme des autres types références, pose, en outre, un problème socioculturel plus global. Le traducteur doit répondre aux questions suivantes : « à qui s'adresse Queneau, qui est son lecteur ? », « quelles attentes culturelles a-t'on de lui ? », et donc, « comment traduire, en plus du texte, les différents niveaux de lectures possibles, en fonction du capital culturel accessible aux différents lecteurs de l'œuvre ? ». La question est d'autant plus cruciale que l'œuvre étudiée fait un usage ludique de la référence, comme défi au lecteur : pourra-t-il franchir toutes les étapes du jeu de l'encyclopédisme, en accédant à la compréhension des différents

⁴³ Mounin, G., (1965). *Teoria e storia della traduzione*, Turin, Einaudi, p. 122

⁴⁴ Eco, U., *Op. cit.* p.17

⁴⁵ Amrani, S., (2005). Les Fleurs Bleues, I Fiori blu : Queneau 'traduit' par Calvino, « *Chroniques italiennes*, 75/76 », p.13-26.

⁴⁶ Eco, U., (1979). *Lector in Fabula*, Paris, éditions Grasset et Fasquelle, p.88

obstacles culturels (pastiche, citations, transpositions, détournements, etc...) placés sur sa route ? La traduction d'une œuvre aussi riche en références que *Les Fleurs Bleues* suppose ainsi une double problématique de réception : celle, propre à chaque traduction d'un univers culturel à un autre, de l'opposition entre lecteur détenteur de capital culturel français et lecteur en possession d'une culture italienne, et celle, plus globale, de l'opposition entre lecteur averti et lecteur non-averti. Ainsi, l'opposition entre « lecteur français » et « lecteur italien » n'est pas toujours aussi probante et efficace qu'elle n'y paraît, car cette séparation dichotomique ne prend pas en compte les spectres de connaissances des différents lecteurs qui font que, malgré sa *francesità*, un lecteur français peu averti aura moins de clés de compréhension qu'un spécialiste italien. Traduire les références civilisationnelles suppose alors, en plus d'un choix d'*addomesticamento* et de *straniamento*, un choix éthique ; faut-il aplanir les niveaux de lecture pour démocratiser la référence, en l'expliquant - soit inclure tous les lecteurs -, quitte à aplanir un roman qui hiérarchise volontairement les références, ou bien maintenir l'écart entre les traverses de l'échelle de compréhension, en sachant que cela exclura de facto les lecteurs, italiens ou français, les moins avertis ? Comment traduire alors les références culturelles sans souffler les réponses aux lecteurs, au risque de biaiser les règles du jeu de l'encyclopédisme lancé par Queneau ?

Les références culturelles sont, d'après une définition proposée par J.- F. Aixela, des « entités spécifiques d'une certaine culture posant des problèmes de traduction, comme par exemple les références aux traditions, à l'habillement, à la nourriture ou à une institution. »⁴⁷ Göte Klingberg, théoricien et spécialiste de la littérature de jeunesse, propose dix catégories de références culturelles, que nous retrouvons tout aussi bien dans la littérature pour adultes : les références littéraires, la présence de langues étrangères dans le texte source, les références à la mythologie et aux croyances populaires, le contexte historique, religieux et politique ; le mobilier et la nourriture, les habitudes et les coutumes, la faune et la flore, les noms propres, la géographie, les poids et mesures. Ces références alimentent un bouillon de culture que tous les lecteurs et lectrices étrangers ne peuvent pas forcément saisir spontanément : les traduire littéralement reviendrait dans bien des cas à perdre l'effet lié au caractère familier de la

⁴⁷ Aixela, J. F., (1996). Culture-specific items in translation, « *Translation, Power, Subversion* ». Ed. Alvarez, R., & Vidal, C. A., Multilingual Matters, Clevedon, p. 52-78.

référence, ce « déjà-vu » rassurant qui installe le ou la lectrice dans un décor chaleureux ; Parfois, un choix traductif ad litteram entrave directement la compréhension des références. Sur le versant opposé, le choix d'une domestication sauvegarde la compréhension et l'effet mais « trahit » davantage le texte source. Il faut alors traduire « au coup par coup »⁴⁸, en essayant de restituer au mieux le couple d'aspects dénotatif et connotatif de la référence, à l'aide de divers procédés traductologiques énumérés par Klingberg : l'explicitation intra-textuelle ou incrémentialisation (quand l'élément culturel qui n'est pas intuitif pour le lecteur cible est clarifié à l'intérieur du texte, en réalisant un étoffement explicatif), la reformulation (quand l'élément culturel du texte source n'est pas reproduit tel quel dans le texte cible mais simplement décrit par un tour périphrastique), la traduction expliquée (quand l'élément culturel est traduit), l'explication paratextuelle (quand l'élément culturel est expliqué dans la préface ou dans la note de bas de page par exemple), l'équivalence (quand l'élément culturel est substitué par un équivalent dans la langue cible) ; la simplification (quand l'élément culturel est désigné par un hyperonyme) ; l'effacement (quand l'élément culturel est supprimé) ou la localisation (l'environnement culturel du texte de départ est remplacé par un contexte culturel plus proche de celui des lecteurs du texte traduit). Le tableau ci-dessous récapitule cette classification :

L'explicitation intra-textuelle (ou incrémentialisation)	L'élément culturel qui n'est pas intuitif pour le lecteur cible est clarifié à l'intérieur du texte, en réalisant un étoffement explicatif
La reformulation	L'élément culturel du texte source n'est pas reproduit tel quel dans le texte cible mais simplement décrit par un tour périphrastique
La traduction expliquée	L'élément culturel est traduit
L'explication paratextuelle	L'élément culturel est expliqué dans la préface ou dans la note de bas de page par exemple

⁴⁸ Eco, U., *op. cit. Dire presque la même chose* p. 57

L'équivalence	L'élément culturel est substitué par un équivalent dans la langue cible
La simplification	L'élément culturel est désigné par un hyperonyme
L'effacement	L'élément culturel est supprimé
La localisation	L'environnement culturel du texte de départ est remplacé par un contexte culturel plus proche de celui des lecteurs du texte traduit

Ces diverses stratégies traductives de la contrainte référentielle vont être choisies par Calvino ponctuellement, en fonction du type de référence rencontrée, en essayant de rendre et le sens littéral et la connotation, au sens affectif⁴⁹, qui lui est inhérente.

Dans *Les Fleurs Bleues*, trois types de références abondent : en premier lieu, les références civilisationnelles liées à la vie courante des Françaises et Français des années soixante, soit leurs us et coutumes, leur *modus vivendi*, où, plus simplement : ce qu'ils mangent, boivent, là où ils habitent. Ce type de références, pourtant simples d'apparences car primaires et partagées par le plus grand nombre, sont parfois des plus retors pour le traducteur car elles font appel à l'appartenance nationale du lecteur où l'identité s'affirme par son aspect étymologiquement populaire (ici, l'expression « identité nationale » est un choix de Gérard Noirielle pour parler des idées qu'a exprimées Michelet à propos des « classes populaires » dans son livre *Le Peuple*). C'est donc la personnalité d'un peuple et ses habitudes, pouvant être aussi triviales que se faire la bise ou se désaltérer avec du pastis, que le traducteur doit connaître avant de pouvoir faire le choix de les importer telles quelles ou de les adapter au public italien, en étant conscient que ces transferts culturels comportent inévitablement « des pertes d'intention,

⁴⁹ Barthes, R., (1970). *S/Z. Essais*, Paris, Éditions du Seuil

d'allusion, de citations et d'incrustations »⁵⁰. En second lieu, ce sont les références historiques, sous-catégorie hyponyme de leurs grandes sœurs civilisationnelles, qui donnent du fil à retordre à Calvino et peuvent engendrer des déperditions connotatives fortes, ainsi que des lacunes de compréhension. Etant un conte philosophique sur la fin de l'Histoire, (ou du moins sur son caractère itératif) mais aussi une balade onirico-temporelle où un « voyageur imprudent » explore l'Histoire de France, la référenciation historique y est largement majoritaire - le mot « histoire » est d'ailleurs mentionné à cinquante-six reprises ! L'arc temporel narratif est découpé en cinq phases, associées à autant de bonds dans le temps réalisés par le duc d'Auge, par intervalles de 175 ans (1264 - 1439 - 1614 - 1789 - 1964) : toutefois, ces dates ne sont pas mentionnées telles quelles, et la « clé » structurelle du roman est brouillée, accessible seulement par bribes, au détour d'une référence plus ou moins explicite du duc à une croisade, un roi ou reine de France ou à son « bon ami Donatien » embastillé. La présence de ces références dans le texte cible est dès lors essentielle, condition sine qua non à la compréhension du contexte, dont elles sont en même temps l'expression et l'illustration. Quel choix opérer alors ? Le maintien d'une étrangeté culturelle, où le texte-cible prévoit un voyage en terre inconnue, quitte à dépayser à outrance le lecteur italien ? Ou bien le transvasement traductionnel, la délocalisation familiarisante en terrain connu où infidélité au texte source rime avec lisibilité du texte cible ? Pour finir, toujours dans l'optique de jouer avec les connaissances de son lecteur ou de sa lectrice, Queneau réalise des « collages » intertextuels et hypertextuels⁵¹ nombreux qui constituent la dernière grande famille de références ; les citations, détournements pastichés ou parodiés allant de la rengaine populaire aux références bibliques en passant par diverses reprises de Rabelais, Du Bellay ou encore Robbe-Grillet sont autant de difficultés traductionnelles pour Calvino. Ce dernier doit anticiper l'accessibilité de ces « éclats » de tradition littéraire française au lecteur italien et opter en conséquence pour des choix de domestication ou de maintien de l'exotisme (*addomesticamento* et *straniamento*⁵²). La traduction comporte donc, par-dessus les mots de Queneau, un métatexte conséquent que l'auteur « accole » à son propre texte, nécessitant un travail d'adaptation voire de réécriture inventive pour ajuster la coupe du tissu textuel au lecteur italien, en recoupant toutefois le sens, la référentialité littéraire et l'effet sur le lecteur. Calvino explique bien cette contrainte traductive liée à la nature du texte source, en

⁵⁰ (Nous traduisons) Eruli, B., (2008). *La traduzione come furto con scasso*, ed. Aragona, R. « *Italo Calvino, percorsi potenziali* », Lecce, p. 103

⁵¹ Genette, G., (1982). *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, p. 8

⁵² cf. Venuti, L., (1995). *The Translator's Invisibility*. New York, Routledge.

précisant dans sa *Nota* que « la réécriture et l'intertextualité forment une matrice constante (...). Le texte s'inscrit dans du texte »⁵³

L'existence de ces trois réalités référentielles est cristallisée dans le titre, « Les Fleurs bleues » étant à la fois un syntagme issu de l'expression verbale figée « être fleur bleue » dont l'idiomaticité est civilisationnelle, une référence historique au romantisme et un emprunt littéraire à Novalis à qui l'on doit l'expression. Calvino explique son choix dans sa *Nota* :

*Ricordo anche che gli domandai del titolo Les fleurs bleues, che richiede soltanto una traduzione letterale (la scelta di « blu » anziché « azzurri » m'era apparsa più scattante e queneauiana) ma che resta misterioso come significato in rapporto al libro. Mi spiegò il significato francese dell'espressione, che indica ironicamente le persone romantiche, idealiste, nostalgiche d'una purezza perduta, ma non mi diede altri lumi sul valore di questa immagine nell'insieme della vicenda del Duca d'Auge e di Cidrolin, questione sulla quale i commentatori di Q. Ancor oggi continuano a discutere.*⁵⁴

Mirella Piacentini, qui réalise deux articles autour de la traduction du roman par Calvino, nous explique la perte phraséologique du titre : « Bien qu'obligé, ce choix gomme toute allusion à l'expression idiomatique, qui reste en filigrane dans le texte source, ce qui provoque d'entrée de jeu une altération de l'équilibre phraséologique entre les deux tissus textuels, source et cible »⁵⁵. La perte de la triple référence civilisationnelle, historique et littéraire du titre est ici inexorable, et nous l'étudierons plus particulièrement dans la partie dédiée aux références littéraires. Nous verrons en quoi les choix opérés par le traducteur sur les trois types de références suscitées, entre *domestication* et *foreignization*, explicitation ou effacement, témoignent de la pluralité de ses approches traductionnelles, de la prudence éditoriale à la fidélité traductive en passant par la créativité auctoriale.

⁵³ Calvino, I., « Nota del traduttore », *op. cit.*, p. 270-271

⁵⁴ Calvino, I., « Nota del traduttore », *op. cit.*, p. 270-271

⁵⁵ Piacentini, M., (2019). Les expressions verbales figées à l'épreuve de la traduction : Italo Calvino traducteur des Fleurs bleues de Raymond Queneau, « *Phrasis, Studi fraseologici e paremiologici N3* » ed. Henrot Sostero, G., Rome, Avant editorial

1) Calvino sur son « Cheval Blanc » et le défi de la référence civilisationnelle : le goût du pastis passe-t-il les Alpes ?

Tout comme *Zazie dans le Métro*, l'implantation sociogéographique des Fleurs Bleues est, dans la réalité « cidrolinique », celle d'un Paris populaire dont les classes moyennes se gentrifient et accèdent au confort, à la « téré » et aux « de-luxe ». L'espace urbain est celui de la progression de l'expansion massive des villes et des milieux suburbains de la France des années 1960-70, qui n'est pas étrangère au lecteur italien septentrional, qui vit, lui aussi, les changements liés à la dernière phase de la deuxième révolution industrielle. Ce Paris devient une « fourmillante cité » bétonnée, illustrée par la métaphore de cet « immeuble pas tout à fait inachevé, pas tout à fait achevé » dont on suit les travaux par les yeux d'un Cidrolin flâneur et désœuvré, et qui s'écroule dans les derniers chapitres, comme pour faire écho à la structure cyclique du roman et témoigner du perpétuel recommencement d'une Histoire toujours construite, dé(cons)truite et reconstruite. De par la proximité culturelle et historique des deux pays limitrophes et l'écart diachronique moindre entre la publication des *Fleurs Bleues* et de sa traduction italienne, on peut penser que les différences contextuelles sont réduites à minima, mais il demeure ce que Martina Ožbot appelle la *francesità*⁵⁶, dont elle étudie l'entropie et la déperdition dans les traductions slovène et italienne des *Fleurs Bleues*. Pour elle, comme Astérix, Mafalda et Tintin, l'œuvre quenaldienne est « *fermamente radicat[a] nella cultura di partenza e present[a] un alto grado di specificità culturale, il che comporta diverse sfide per il traduttore* »⁵⁷. Calvino a donc le choix de maintenir les références telles quelles en en présumant qu'elles seront perceptibles pour l'italien ou de se servir des six autres stratégies traductives de Klingberg pour rendre accessibles les références en langue-cible. Dans grande majorité des cas, Calvino ne prend pas le parti-pris de « déraciner » les Fleurs Bleues pour les (im)planter en terre italienne : l'aberration d'un « Tour de France » diffusé en Novembre⁵⁸ n'est ainsi pas rendue par une allusion au « Giro d'Italia ». Si le « parfum »⁵⁹ de certaines références

⁵⁶ Ožbot, M., (2013). Che cosa (non) è rimasto della francesità ? : addomesticamento e straniamento nelle traduzioni italiana e slovena di Les fleurs bleues di Raymond Queneau, « *Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani* », Ljubljana University Press, Faculty of Arts p.161-174

⁵⁷ *Ivi* p. 162

⁵⁸ « T'as même des cinémas de quartier qui te passent le **Tour de France** au mois de novembre » est traduit « c'è dei cinema di periferia che il **Giro di Francia** lo danno in novembre » (p. 64/54).

⁵⁹ Mangano, D., (2007). Quand Calvino traduisait Queneau : le parfum des fleurs bleues passe-t-il les Alpes ? « *Équivalences 34-1-2* » p. 59-80

passé aisément la frontière culturelle franco-italienne, d'autres peinent à le faire. Étudions le *modus operandi* du traducteur au regard des trois grandes catégories de références civilisationnelles présentes dans *Les Fleurs Bleues*, la gastronomie, les noms propres de marques, patronymes et lieux, et l'administration française.

A) Gastronomie

La confiance envers le lecteur sur sa connaissance de l'univers culturel du texte source est à allier à une anticipation forte du traducteur sur la localisation précise d'une frontière de compréhension infranchissable. Le rôle pédagogique endossé par Calvino est alors celui de passeur d'un message « *sovramonolinguisitico* »⁶⁰, qui doit créer artificiellement des étapes intermédiaires de compréhension. *Les Fleurs Bleues* regorgent ainsi de références à la gastronomie française plus ou moins problématiques pour un lecteur italien, recueillies ici dans le tableau suivant :

	LES FLEURS BLEUES	I FIORI BLU
Traduction sans explicitation ni adaptation	« Un coulibiak de saumon que suivrait un faisan rôti qu'accompagneraient des truffes du Périgord . À la réflexion, Cidrolin, qui était friand de vol-au-vent financière , estima qu'il pourrait en insérer un entre le coulibiak et le faisan. Après le fromage, il prendrait un soufflé aux douze liqueurs . »	« Una kulibiaka di salmone cui seguirebbe un fagiano arrosto accompagnato da tartufi del Périgord . » Ripensandoci, Cidrolin, che era ghiotto di vol-au-vent alla finanziaria , stimò possibile inserirne uno tra la kulibiaka e il fagiano. Dopo il formaggio, avrebbe gradito un soufflé ai dodici liquori . »

⁶⁰ Martina Ožbot rappelle que « ogni messaggio verbalizzato in una data lingua A può essere espresso anche per mezzo di una qualsiasi altra lingua B, visto che quello che viene trasmesso nell'atto traduttivo riguarda il livello al di sopra di quanto è specifico delle singole lingue ed è, per usare un termine proposto da Eugenio Coseriu, "sovramonolinguisitico" » dans Ožbot, M., *op cit.* p. 264

	« Un verre de chartreuse verte »	« Un bicchierino di chartreuse verde »
	« Boudin de campagne pomme en l'air pomme en bas »	« sanguinaccio alla campagnola con patate sopra patate sotto »
Explicitation ⁶¹	« Les Normands buvaient du calva » (p. 14)	« I Normanni bevevan calvadòs » (p. 4)
	« Du roquefort »	« Formaggio roquefort »
	« - De l'essence de fenouil, par exemple, avec de l'eau plate. »	« - <u>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.</u> »
Traduction avec adaptation (localisation)	« - Y aura des frites ? - Non, du gratin dauphinois . »	« - Patate fritte, oggi ? - No, gratinate »
	« Une tourte qui est en train de cuire, une au suint de mouton et à la cannelle. »	« Una torta che sta cuocendo, di sugna di montone alla cannella »
Traductions inconsistantes ⁶²	« Champagne » (trois occurrences), plus une apocopée « champ »	« Deux fois « champagne », une « sciampagna » pour « champ », une effacée
	« Andouillette » et « andouille »	« salsicciotto » et « salsiccia »

⁶¹ Marianne Lederer définit l'explicitation comme « un procédé d'adaptation au lecteur étranger ». Pour elle, « Il peut s'agir, par exemple, de l'explicitation d'un référent désigné dans le texte original ou de celle de faits culturels inconnus du lecteur de la traduction. » cf. Lederer, M., (1998). Traduire le culturel : la problématique de l'explicitation, « *Palimpsestes*, 11 » p. 161. Ici, la grande majorité des procédés traductologiques sont tirés de l'ouvrage Vinay, J.-P., & Darbelnet, J., (1993). *Stylistique comparée du Français et de l'Anglais*, Paris, Didier scolaire

⁶² La consistance est définie dans un document du collège Sévigné comme la « qualité d'un texte dans lequel un même objet ou un même concept est toujours exprimé par le même terme (consistance terminologique), ou dans lequel la même action ou la même idée est toujours exprimée par la même phrase ou groupe de phrases, "à la virgule près" (consistance phraséologique). » cf. Rapatel P., (2015, 15/02), traductologie – terminologie, collège Sévigné, p.1, <http://collegesevigne.org/content/uploads/sites/2/2016/11/TRADUCTOLOGIE-Terminologie-pdf> consulté le 07/02/2022

Autant de spécialités que les Français peuvent retrouver en tant que plat du jour au « petit bistro »⁶³, autre intraduisible pourtant traduit « ristorante economico » en perdant l’imaginaire du bistrotier auvergnat installé à Paris derrière un zinc rustique et boisé nappé de motif vichy, ainsi que la dimension ouvrière du lieu. Si la connaissance de la chartreuse, du baba, du vol-au-vent ou du koulibiac est escomptée, la restitution de la syllabe apocopée de « calvados », le glissement grammatical de « roquefort » de nom à épithète avec l’ajout nominal de « fromage » et surtout l’explicitation de la nature du pastis, cachée, soixante-cinq reprises, sous la forme périphrastique d’ « essence de fenouil », dénote d’un certain ménagement du lecteur italien par Calvino et témoigne par-dessus tout des préoccupations éditoriales fortes de ce dernier. Calvino, pour traduire la référence cachée au pastis sous la dénomination périphrastique d’ « essence de fenouil », avait le choix de maintenir la complicité du lecteur à l’auteur en créant, lui aussi, une périphrase autour d’un alcool italien à connotation populaire comme, par exemple, le Fernet-Branca, (d’ailleurs déjà évoqué par Queneau dans *Zazie* avec son fameux néologisme du « Fernet-Brancard »), ou de choisir « essenza di carciofo » pour le Cynar, ou bien encore de chercher un alcool italien anisé comme la Sambuca, avec cependant le risque de perdre le caractère dilué du pastis. Calvino, au lieu de choisir l’une de ces possibilités *addomesticanti*, maintient le segment « essenza di finocchio », assez énigmatique pour un lecteur italien. Pour compenser cet effet d’étrangeté, qui risquerait de perdre le lecteur, il décide de vulgariser la référence avec un ajout explicatif massif apporté au texte : « 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 ». Cet exemple rend manifeste la réticence calvinienne aux stratégies *d’addomesticamento*, quitte à modifier lourdement le texte-source par des ajouts compensatoires. La présence calvinienne est ainsi à noter, tout au long du roman, dans des stratégies de compensations : pour Irène Kristeva, dans son article sur la réinvention calvinienne

⁶³ Plusieurs étymologies sont possibles concernant « bistro » : le mot est un régionalisme diffusé à Paris au XIX^e siècle, qui peut provenir à l’origine du poitevin « bistraud », de « mastroquet » - dialecte du Nord de la France ou encore de « bistroquet » - dans le sud. Il désigne originellement le domestique du marchand de vin, puis le marchand de vin lui-même, puis, au XX^e siècle, le « tenancier d’un bistrot », et plus tard l’« établissement où l’on sert du vin ». Une plaque sur la façade de la Mère Catherine, place du Tertre à Montmartre en propose une étymologie populaire. Il viendrait du mot russe bystro, « vite », et aurait été diffusé à Paris les soldats de l’armée russe à la suite de la bataille de Paris de 1814. Toujours selon la plaque de la place du Tertre, c’est le couvre-feu imposé aux troupes, qui auraient sommé les cafetiers qui leur servaient de l’alcool de faire vite, avec la formule « быстро, быстро », soit « vite, vite », qui aurait créé le mot. L’étymologie est pourtant jugée infondée par le CNRTL, tout comme par Alain Rey, pour qui elle « doit être écartée pour des raisons chronologiques, en l’absence d’attestations du mot pendant près de trois quarts de siècle ». cf Rey, A., (1998). *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, p. 408.

de l'humour des *Fleurs Bleues*, il existe dans l'exemple du pastis, en plus du jeu périphrastique, un jeu sur l'homophonie « les sens » et « l'essence », perdu dans la traduction, mais compensé par la polysémie burlesque de « finocchio » en italien :

Calvino arrive à compenser partiellement cette perte par la connotation d'homosexuel que le mot italien finocchio présente. Il réussit donc à entrer dans le jeu de Queneau pour sauver la polysémie et l'effet comique qui en découle, en faisant preuve d'un sens linguistique et d'une virtuosité traductionnelle sans pareil. ⁶⁴

La compensation réinventive est donc l'une des stratégies de prédilection de Calvino, comme nous le verrons tout au long de notre analyse. Outre ces ajustements ponctuels, Calvino semble mal-à-l'aise face à la consistance traductologique de certains termes qui filent le roman ; le traitement de « champagne » cristallise toute l'hésitation calvinienne entre *addomesticamento* et *straniamento*, traduit tour à tour par l'emprunt total « champagne », son adaptation italienne « sciampagna » pour restituer sa forme familière et argotique « champ' », ou simplement éludé. Cette élision renvoie à deux réalités : une simplification du texte par effacement, et l'impossibilité pratique de rendre l'écart anachronique et burlesque d'un duc d'Auge devenu « titi parisien » dans la Paname mondaine et snob de Boris Vian où la modernité langagière passe par l'apocope, soit « champ' » au lieu de « champagne », phénomène assez peu répandu en langue italienne

Dans les cuisines de la traduction, les spécialités régionales qui n'ont pas connu l'exportation internationale de la chartreuse subissent un autre sort traductif : la « torta » est un hyperonyme discutable de « tourte », qui nécessite inévitablement le recours à l'équivalence, et le « gratin dauphinois » perd signifiant et signifié pour devenir pommes de terre gratinées, affadit d'une certaine saveur idiomatique. Le cas épineux de « l'andouillette » dont raffole le personnage panurgien et particulièrement « carnophile » qu'est le duc d'Auge, traduite majoritairement « salsicotto », soit « saucisson », pourrait créer un débat politico-linguistique aussi féroce que celui qui oppose le « pain au chocolat » à la « chocolatine »⁶⁵. L'incertitude lexicologique est d'autant plus importante que la dénomination « andouillette » est associée à des

⁶⁴ Kristeva, I. (2015). La réinvention calvinienne de l'humour dans *Les Fleurs bleues* de Raymond Queneau. « *Traduire* », 232, p. 62.

⁶⁵ Girard-Lagorce, S., & Berger, N., (2013). *Chocolat. Mots et gestes*, Paris, Alain Ducasse Édition, 2013, p. 9.

réalités différentes selon les régions (andouillette lyonnaise, provençale, de Troyes, de Cambrai ou du Périgord, etc.), et désigne une préparation gastronomique plus ou moins variable en fonction des époques. A cela s'ajoute la confusion fréquente en français avec le mot « andouille », également utilisé par Queneau dans ses deux sens, propre et figuré (« quelle andouille » est joliment traduit « bel salame ! » p. 34/24). La traduction d' « andouillette » en « salsicciotto » et de « andouille » en « salsiccia », demeure *straniante* pour un lecteur italien, qui reconnaît une familiarité culturelle avec la charcuterie tripière, diffuse en Italie, mais voit souvent les spécialités tripières du textes aplanies en spécialités charcutières, avec l'utilisation d'hyperonymes. Cette légère modification du texte source n'est pas sans incidence sur la personnalité du duc d'Auge, particulièrement clivant, tout comme les spécialités culinaires à base d'abats, ancestrales et traditionnelles mais qui sont, gustativement, assez peu consensuelles. Auge partage la primitivité des humains préadamites dont il cherche les traces par ce lien de chair (crue) organique, et incarne la réhabilitation historiographique du moyen-âge par son ancrage rabelaisien particulièrement carniste et viandard. Calvino évoque dans sa *Nota* la lecture psychanalytique de l'œuvre par Anne Clancier, lecture qui selon lui a « le mérite d'avoir été proposé du vivant de l'auteur et qu'il n'a pas démentie »⁶⁶, et pour laquelle le duc, dans son impulsivité, serait le Ça, Cidrolin le Moi « somnolent » tétanisé par la culpabilité, Onésiphore Biroton la Censure et le justicier Labal le Surmoi. Or ici, le Ça naturel incarné, la « *voce della natura nell'animo dell'uomo* »⁶⁷ perd la teneur prononcée de son caractère viscéral, et sa primitivité hédonique en résulte moins goûteuse.

La maestria calvinienne demeure toutefois entre conservation de l'exotisme et domestication des *Fleurs Bleues*, dans son vœu de fidélité traductive visible et son effort constant pour coller au texte, comme ici dans le menu indiqué par un tavernier d'origine slave au duc :

⁶⁶ Cf. Cavino, I., « Nota del traduttore », *op cit*, p. 269 : « che ha dalla sua il fatto d'essere stato proposto vivente l'autore e non smentito da lui »

⁶⁷ Clancier, A., (1994). *Le manuel du parfait analysé, Les Fleurs bleues, Raymond Queneau et la psychanalyse*. Paris, Éditions du Limon.

« - Du bortch qui est de la ch oupe aux chous ech clavons et des tripes à la viducasse, le tout arrosé de vin des coteaux de Suresnes »	« - Del boršche è š zuppa di cavoli della Š slavonia, e trippa à la mode de Caen, il tutto annaffiato da vino dei colli di Suresnes. »
---	--

Ici, la déformation du français phonétisé avec l'accent slave, marquée par la transformation consonantique du son [s] en [ʃ], est rendue par l'apparition de la lettre š, suffisamment dépaysante aux yeux du lecteur italien pour faire perdurer l'aspect d'étrangeté orthographique et phonétique et rendre, à l'écrit, un effet oral de langue italienne prononcée avec un accent slave. Les références gastronomiques sont maintenues quoiqu'expliquées (« della Šslavonia », « à la mode de Caen » pour un lecteur qui voyage dans les « coteaux de Suresnes ») dans un univers culturel globalement préservé.

B) Nomenclature : marques, noms et lieux

Qu'en est-il des noms propres ? Il s'agit d'un sujet sensible en traduction. Si leur rigoureuse intraductibilité est inviolable pour certains ⁶⁸, Algeo ⁶⁹, Delisle ⁷⁰, Ballard ⁷¹ ou Grass⁷² ont fait évoluer cette conception en faisant du nom propre une unité de traduction à part entière, comme nous l'apprennent Emeline Lecuit, Denis Maurel and Duško Vitas dans « La traduction des noms propres : une étude en corpus » ⁷³. La traduction des noms propres de

⁶⁸ George Moore par exemple, nous dit que « tous les noms propres [...] doivent être rigoureusement respectés », cité par Ballard M., (2001). *Le nom propre en traduction*. Paris, Ophrys.

⁶⁹ Algeo J., (1973). *On defining the Proper Name*. Gainesville, Florida.

⁷⁰ Delisle J., (1993). *La traduction raisonnée. Manuel d'initiation à la traduction professionnelle de l'anglais vers le français*. Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa.

⁷¹ Ivi. Ballard M., (2001). *Le nom propre en traduction*. Paris, Ophrys

⁷² Grass T., (2002). *Quoi ! Vous voulez traduire « Goethe » ? Essai sur la traduction des noms propres allemand-français*. Berne, Peter Lang.

⁷³ Lecuit, E., & Maurel D., Vitas, D., (2011). La traduction des noms propres : une étude en corpus, « *Corpus, 10* », p. 201-218.

marques commerciales et directement liée à la *francesità* du texte, celles-ci étant, dans l'univers encore moyennement mondialisé que constitue la décennie des années 1960, distribuées à échelle régionale. Leur traduction présente, en outre, des problématiques juridiques de droit d'utilisation commerciales de nom de marques déposées. Comment Calvino affronte-t-il cette difficulté ?

Pour « Café ? Thé ? Chocolat ? Viandox ? » / « Caffè ? Tè ? Cioccolato ? Viandox ? » (p. 236/222), le choix de Calvino ici se dirige vers le maintien tel quel de la marque commerciale française d'assaisonnement « Viandox », marque de sauces à base d'extrait de viande introduite en 1920 sur le marché français. Le lecteur italien peut saisir la référence mais aura peut-être plus de difficultés à dissocier ce type de sauces salées à base d'extrait de viande, au « viandox » que les Français des années 1950-60 ont coutume de consommer sous forme de bouillon dans les cafés brasseries, accompagné de sel de céleri. La subtilité référentielle est donc perdue au profit de l'étrangeté. On a ici, d'après la classification de Klingberg, une traduction expliquée, choix que Calvino opérera aussi pour des contextes similaires : la mention de la marque de cigarettes préférée de Gainsbourg, « Gitane », et des fameuses « Gauloises » dans le syntagme « Les gaulois fumaient des Gitanes » (p. 13), présente ce même choix : « i Gaulois fumavano gitane » (p. 3). Ici persiste la double-référence par le maintien des termes en français au lieu de « Galli » e « Zingare », assurant la sauvegarde de la polysémie des deux noms qui sont associés aussi bien à une identité sociogéographique qu'aux marques de cigarettes Gauloises et Gitanes, toutes deux commercialisées par Altadis dans le monde entier. Le maintien de l'exotisme référentiel est facilité ici par la postérité artistique de ces deux marques légendaires, popularisées en France par des personnalités iconiques telles que Sartre, Fernandel ou, bien plus tard, Bashung ou Renaud (On pense à la chanson « La Gauloise » de Léo Ferré de 1964, contemporaine à la publication des *Fleurs Bleues*, au film *La Traversée de Paris* sorti en 1956⁷⁴). Elles deviennent un produit artistique exporté massivement, symboles du soft power hexagonal, avec leur adoption par Orwell Bowie, et on les retrouve même au Japon dans les mangas Nana ou Lupin III, et entre les doigts de Marco Pagot dans *Porco Rosso* : En Italie, elles sont fumées « cent-vingt fois par jour » par Carmelo Bene et Giuseppe di Stefano, citées par Lucio Fulci dans *Sette note in nero*, en somme : elles sont connues et reconnues, ce qui facilite leur accessibilité au lecteur italien. Les références internationales sont ainsi des plus abordables, comme ce clin

⁷⁴ Dans le film *La Traversée de Paris* (1956), Jambier (Louis de Funès) tend un paquet de Gauloises à Grandgil (Jean Gabin) en lui disant « Tenez un p'tit paquet de Gauloises pour le trajet ! »

d'œil à la marque de whisky White Horse, déguisée en « Cheval Blanc » et traduite « Cavallo bianco » par Calvino, tandis que les références moins mondialisées (dans les années 1960), comme les enseignes de supermarché, sont plus difficilement traduites sans adaptation :

« - Monsieur a une marque préférée ? - Le Cheval Blanc , répondit-il au sommelier. » (p. 123)	« - Il signore ha una sua marca preferita ? - Il Cavallo Bianco , - egli rispose al cameriere. » (p. 113)
« Ionno » (p. 85)	« Standa » (p. 75) ⁷⁵

Pour Grevisse dans *Le Bon Usage* : « Le nom propre n'a pas de signification véritable, de définition ; il se rattache à ce qu'il désigne par un lien qui n'est pas sémantique, mais par une convention qui lui est particulière »⁷⁶. Ce n'est pas forcément le cas chez Queneau, où les noms propres ne sont pas toujours purement « descriptifs » comme les marques, selon la catégorisation de Jonassen⁷⁷. Dans un article intitulé « La traduction multilingue des noms propres dans PROLEX » écrit par Claire Agafonov, Thierry Grass, Denis Maurel, Nathalie Rossi-Gensane et Agata Savary, nous apprenons que « la translation recouvre quatre cas de figure selon que le

⁷⁵ Dans le cadre des références qui nécessitent parfois une adaptation, comme les marques commerciales, il est utile de confronter les deux univers linguistiques et civilisationnels qui nous occupent par le biais d'un troisième miroir culturel apposé en face des deux autres, reflétant toute l'amplitude des choix possibles. Avec l'aide de Martina Ožbot, nous nous offrons le luxe de cette « confrontation à trois, texte, version italienne et une version dans une autre langue » dont parle Calvino dans son essai *Sul Tradurre* (cf. Calvino, I. (1963) *Sul tradurre*, op. cit., p. 48.), avec l'univers culturel témoin slovène. Par exemple, le choix de la traductrice slovène concernant la mention de l'enseigne de supermarché « Ionno » est intéressante : Calvino décide d'italianiser complètement la référence en la remplaçant par « Standa », tandis qu'Ana Barič Moder, la traductrice slovène de l'œuvre, utilise une enseigne de supermarché qui est certes différente de celle du texte source, mais qui fait un pont entre l'univers slovène et la racine française du texte en mobilisant « Leclerc », entreprise française largement importée dans les Balkans. Cf. Ožbot, M. (2013) 'Che cosa (non) è rimasto della francesità ? : addomesticamento e straniamento nelle traduzioni italiana e slovena di Les fleurs bleues di Raymond Queneau', « Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani », Ljubljana University Press, Faculty of Arts p.161-174

⁷⁶ Grevisse, M. & Goosse A., (1986). *Le Bon Usage*, Gembloux, Duculot.

⁷⁷ Jonasson, K., (1994). *Le nom propre. Constructions et interprétations*, Paris, Duculot.

nom propre est traduit, transcrit, translittéré ou reste inchangé »⁷⁸. Voyons les stratégies traductives de Calvino quant aux noms propres de personnes, les « anthroponymes »⁷⁹.

Le meilleur exemple de perte concernant les références culturelles concernent les noms propres et patronymes, avec une soustraction de l'« omen » au « nomen » : la « boue »⁸⁰ dans laquelle le duc d'Auge est sans cesse traîné est peut-être celle du troisième cercle des enfers, étant un éminent pêcheur de bouche qui vit plus pour manger que l'inverse. Le duc est alors déterminé métonymiquement par l'« auge » -désignation familière ou populaire de l'assiette- et, par extension, par sa gloutonnerie primaire qui revitalise le sens médiéval du mot, « grand récipient creux, de pierre, de bois ou d'autre matériau servant à donner à boire ou à manger à certains animaux domestiques, notamment aux porcs »⁸¹, un rapprochement animalisant corroboré par les dires du personnage de la serveuse du chapitre XIII qui le qualifie ostensiblement de « vieux cochon ». « Cidrolin » n'échappe pas à cette utilisation des noms propres, étant, selon Anne Marie Jatton, une référence aux origines normandes de Queneau, par le biais d'un mot-valise formé de deux spécialités locales, le cidre et le lin.⁸² Jürgen Pauls⁸³ va même jusqu'à rapprocher « Cidrolin » de la marque de peinture « Ripolin », clin d'œil à la seule activité du personnage amorphe et sédentaire de l'armateur parisien. Calvino s'efforce de restituer la plupart des noms de personnages (avec la contraction de l'article et du nom dans Lalix ou Lamélie, par « Lalice » et « Lamelia »), mais ne peut restituer la complexité des figures rhétoriques étymologiques qui leurs sont associés, comme pour Mouscaillot (doux alliage de «

⁷⁸ Agafonov, C., Grass, T., Maurel, D., Rossi-Gensane, N., & Savary, A., (2006). *La traduction multilingue des noms propres dans PROLEX, La traduction des noms propres (1) et Langue, traduction et mondialisation « interactions d'hier, interactions d'aujourd'hui Volume 51, Numéro 4 »*, p. 622–636

⁷⁹ Selon la catégorisation de Bauer dans Bauer, G., (1998). *Namenkunde des Deutschen*, Berne, *Germanistische Lehrbuchsammlung Band 21*, Verlag, Frankfurt, Bern

⁸⁰ Le mot revient à trois reprises, notamment dans le détournement du vers Baudelairien.

⁸¹ cf. Tfli, article « Auge » <https://www.cnrtl.fr/definition/auge>, consulté le 01/02/2022 : « pierre creusée ou vaisseau de bois dans lequel boivent les animaux » (E. Boileau, *Métiers*, éd. G. -B. Depping, 113 ds T. -L. : doivent chascuns chascun an au roy sept **auges** pour son celier, c'est a savoir **auges** de deus piez de lonc »

⁸² Jatton, A.-M., (1998). *Lecture(s) des "Fleurs bleues" de Raymond Queneau*, Pise, Edizioni ETS, p. 91

⁸³ Pauls, J., (1973). *Les « Fleurs bleues » von Raymond Queneau : Eine Analyse des Romans unter besonderer Berücksichtigung de Symbolik « Hamburger romanistische Dissertationen vol.10»*, Romanisches Seminar der Universität Hamburg, Hamburg. p. 207

moussaillon » et de « mouscaille ») d'après Daniel Mangano ⁸⁴, ou Pouscaillou (qui pourrait renvoyer à une célèbre liqueur du Béarn selon Jean-Yves Pouilloux ⁸⁵, au terme argotique « poiscaille », qui désigne le poisson ou encore un fantassin dans le jargon des cavaliers de la Garde républicaine selon Mangano. La perte est majeure pour les deux personnages Onésiphore (respectivement abbé et barman selon les époques), dont le nom est une contraction de « on est si fort », mais surtout pour le personnage de Labal, figure de l'archonte pris à son propre piège selon Alain Calame cité par Calvino dans la *Nota* ⁸⁶. Cette incarnation d'un « Supermoi » paradoxal entre justicier et délateur est dessiné en foreshadowing par son nom, entre balance de la justice et « balance », terme argotique désignant un dénonciateur. ⁸⁷

La géographie française fait partie de l'implémentation des *Fleurs Bleues* et permet de construire un imaginaire spatialisé pour le lecteur italien, qui doit pouvoir visualiser aussi bien le Paris maussade de Cidrolin que le reste de la France, traversée de long en large par le duc d'Auge. Pour cela, Raymond Queneau insère une grande quantité de toponymes afin de fixer le chronotope. La politique globale de traduction est donc ici un maintien une stratégie *straniante*. Les lieux « exotiques », qu'ils soient français ou étrangers, restent les mêmes et ne sont pas italianisés, et leur traduction n'est relative qu'à l'existence -ou non- d'une traduction italienne lexicalisée. Ainsi, « Notre-Dame » (p. 27/17) ou « Saint-Germain l'Auxerrois » sont naturellement traduits tels quels, et les chemins « d'Elseneur, de Salzbourg, d'Upsal ou d'Aberdeen » deviennent ceux d'« Elsinore e Salzburg e Uppsala e Aberdeen » (p. 46/36). Le « regard italien » sur les toponymes n'est alors visible qu'à travers une certaine

⁸⁴ Mangano, D., (2007). Quand Calvino traduisait Queneau : le parfum des fleurs bleues passe-t-il les Alpes ? « *Équivalences* 34-1-2 » p. 59-80

⁸⁵ Pouilloux J.-Y., (1991). *Les fleurs bleues de Raymond Queneau (Essai et dossier)*, Paris, Collection Foliothèque (n° 5), Gallimard. p. 21

⁸⁶ « Il tempo per glignostici è la parodia involontaria dell'Eternità ; dunque il giustiziere Labal, guardiano del palazzo in costruzione che muore sotto le macerie del crollo, potrebbe essere, sempre secondo Alain Calame, l'Arconte che finisce nella propria trappola », Calvino, I., *op. cit.* p. 225

⁸⁷ D'autres choix, plus *addomesticanti*, étaient possibles. Ceux de Calvino témoignent, encore une fois, de sa réticence à adapter les noms. La traduction slovène témoigne ici de la présence d'autres « versions » possibles, plus « loin » du texte dans la littéralité, plus « près » de son sens : la traductrice slovène traduit « Drekeljc » e « Pekec » pour Pouscaillou et Mouscaillot, (soit, en confiant la signification slovène à Martina Ožbot, des noms qui renvoient à des termes colloquiaux désignant des « petites gens »), « Grof Pograbski » pour le comte d'Empoigne, du slovène « pograbiti » équivalent d'« empoigner », « Énacques » pour Monsieur Hégault, du mot slovène signifiant « égal », ou encore « gospod Vaga » pour Labal, du terme « balance ». Ici, la possibilité de jouer sur l'étymologie des noms des personnages, fonctionnelle dans leur appréhension narrative, n'est pas exploitée par Calvino.

« monumentalisation » de la France, comme dans l'exemple de Paris, « ville capitale » pour Queneau et « Città Capitale » (p. 70/60) pour Calvino, là où l'utilisation de majuscule n'est pas foncièrement nécessaire en italien. Le maintien en français du terme « quai » pour la péniche de Cidrolin amarrée à la Seine, affublée d'une majuscule : « il Quai » (avec une dizaine d'occurrences), en est un autre exemple. La dimension intime qu'a l'autochtone de son paysage culturel et la projection symbolique de l'italien peut se complexifier lorsque l'on franchit les portes de Paris :

« Au mois d'Aout, on ira a Saint-Trop dessus ? » p. 144	« A ferragosto, ci si va aSaint-Trop ? » p. 134
---	---

La question ingénue que pose Lalix, dont on ne sait, de manière assez déroutante, si elle est l'employée de maison ou la compagne de Cidrolin, renvoie à un l'imaginaire bleu azur des villégiatures bourgeoises, dans une localité prisée par les classes moyennes gentrifiées - équivalente, peu ou prou, à San Remo en Italie. La proximité des Français à cette localité balnéaire s'illustre dans l'apocope de la dernière voyelle que Calvino choisit de maintenir, en compensant la perte connotative avec le glissement du « mois d'Août » à « ferragosto », moment des congés en Italien où se déporte l'italianité estivale et festive analogue à ce qu'est Saint-Tropez ainsi que son caractère cinégénique.

La proximité des cultures italienne et française est un point d'appui important de Calvino : le lecteur italien est plus à même de comprendre la mention de la « langue d'oïl » (Moder l'aplatit en « francoskega jezika », soit « langue française ») du « limousin » (par système dialectal), et des allusions à la Normandie : "comme une touffe sur une plage normande » traduit simplement « come un cespo d'alghe su un spiaggia di Normandia » (p. 50/40) que le lecteur slovène. Deux exemples étayant notre propos :

LES FLEURS BLEUES	I FIORI BLU	MODRE CVETKE
« La mule les écoutait avec admiration ; elle ne savait, elle, que quelques mots de limousin et n'aurait pas voulu se rendre ridicule devant d'aussi galants manipulateurs de la langue d'oil . »	« La mula li stava a sentire piena d'ammirazione; dal canto suo lei non sapeva che poche parole in limosino e non voleva rendersi ridicola al cospetto di così galanti manipolatori della lingua d'oil »	« Mula ju je občudujoče poslušala; sama je znala le nekaj besed limuzinščine in se ni želela osmešiti pred dvema tako uglajenima govorcema francoskega jezika . (B 167) »
« Ils firent ce jour-là une longue étape et c'est fourbus qu'ils arrivèrent à l'auberge de l'Homme Sauvage à Saint-Genouillat-les-Troues , gros bourg situé dans le Vésinois non loin de Chamburne-en-Basses-Bouilles . » (p. 79)	« In quella giornata fecero una lunga tappa, e fu a cavalli stremati che arrivarono alla Locanda dell'Uomo Selvatico del grosso borgo di Saint-Genouillat-les-Troues nel Vésinois , non lontano da Chamburne-en-Basses-Bouilles . » (p.166-167)	« Tistega dne so prehodili dobršen kos poti in vsi izmučeni prispeli v gostišče Pri divjem možu v Svetem Kolenjaku pri Luknji , na Mehurskem , nedaleč od Velikih Jajc v Dolnji Brenti . » (p. 146)

Dans le dernier exemple, la toponymie inventée par Queneau s'impose comme contrainte supplémentaire. Selon Martina Ožbot, Calvino opte pour l'emprunt total, alors que « *nella versione slovena si propongono nuove forme costruite in base a una possibile interpretazione semantica dei nomi francesi. Ne risulta un effetto comico che nell'aversione italiana viene a mancare.* »⁸⁸

C) Références liées au système et à l'administration française

⁸⁸Ožbot, M., *op. cit.* p. 5

Enfin, d'autres références sont trop intimement liées à la civilisation française et nécessitent des ajustements, exemples même du fait que la traduction des *Fleurs Bleues* est forcément une ré-écriture, comme nous le dit Calvino dans sa *Nota* : « *La traduzione che qui si ristampa (identica a come uscì nel 1967, se non per minimi ritocchi) è un esempio speciale di traduzione "inventiva" (o per meglio dire « reinventiva ») che è l'unico modo d'essere fedeli a un testo di questo tipo* »⁸⁹. Prenons les exemples suivants : « tiercé », « Compagnie royales de sécurité », « permis de la Sécurité Sociale », ou « numéro bleu ». Ces exemples subissent des traitements différents :

EQUIVALENCE	« Votre permis de la Sécurité Sociale » (p. 124)	« Il certificato dell'Istituto Nazionale Assicurazioni Malattie » (p. 114)
EXPLICITATION	« - il y a un numéro bleu avec des chiffres comme pour une maison... » (p. 30)	« - ha anche il numero civico azzurro , come le case... » (p. 20)
LOCALISATION	« Tiercé »	« Totip »
RE-ECRITURE	" Compagnie royales de sécurité » (p. 57)	« Real guardia celere » " (p. 47)

Les systèmes d'assurance sociale nationalisées peuvent être équivalentes - du moins sur un plan linguistique- ainsi que la couleur des plaques indicatives des numéros de voie indiquée traditionnellement en Europe depuis le XIXe siècle par des plaques bleues, seule couleur disponible pour la production de masse. Il en est de même pour le Totip, équivalent du tiercé ; les pertes touchent plutôt le syntagme « compagnies royales de sécurité », détournement ludique du corps spécialisé de la police nationale, la C. R. S (compagnie républicaine de sécurité),

⁸⁹ Calvino, I., *op. cit.* p. 220

adaptée anachroniquement à la période monarchique. Calvino s'en sort en perdant une partie de l'aspect comique, mais en jonglant habilement entre *addomesticamento* et *straniamento* : on mêle ici une référence aux « reparti mobili della Polizia di Stato », communément surnommés « celeri » ou « celerini », qui rappelle aussi les « celeres », garde romaine romuléenne créée au VIII^e siècle avant J. -C. Le clin d'œil anachronique à l'historicité persiste, adapté toutefois à l'Italie, et le caractère monarchique des « compagnies royales de sécurité » est emprunté à l'univers hispanique avec la convocation de la Real Guardia, formation militaire espagnole destinée au service du roi fondée en 1501. Un équilibre subtil que réussit à maintenir Calvino, laissant des pistes romanisantes pour fournir au lecteur la clé du lien intertextuel goscienin, d'Obélix au duc d'Auge, tout aussi gloutons et bagarreurs et prenant un malin plaisir à « zigouiller » quelques « céheresses » (« - Les céheresses arrivent, dit le duc en se frottant les mains. Nous allons les ratatiner » (p. 53).

« Ceheresse », « achélème », « ératépiste » : autant d'occurrences des innombrables néologismes calviniens qui fleuriront tout au long de notre chemin analytique. Ils témoignent de la volonté politique qu'a Queneau de redonner « voix » à une langue écrite déphonétisée, pétrifiée, conservatrice, loin de l'unification sacrée du signifié et du signifiant, mythe babélien du « langage » unique et transcendant qui devient un topos de la linguistique des années 1970. Pour ce faire, Queneau traque les incohérences franco-françaises et les tourne en dérision, comme ici l'usage massif des sigles ⁹⁰. Ici la siglaison dévitalisante des syntagmes *Compagnie républicaines de sécurité*, (C. R. S), *habitation à loyer modéré* (H. L. M.) et de la compagnie de transports parisiens de la *Régie Autonome des Transports Parisiens* (R. A. T. P) est détournée de manière ludique par leur redéveloppement phonologique, provoquant un effet comique immédiat pour le lecteur allophone. Ce type de jeu linguistique n'est pas nouveau (on pense notamment au nom de Hergé, qui dérive de ses initiales phonologisées, ou du détournement de la Joconde, L. H. O. O. Q. De Duchamp) ⁹¹, mais déconcerte volontiers l'italien qui lui préfère l'acronyme (INAM, RAI, ...) et ne l'utilise que dans des champs circonscrits comme la politique (P. C., D. C, ...) ou informatique (S. M. S.). Les personnes non-francophones sont d'ailleurs assez

⁹⁰ Himelfarb, G., (2002). *Sigles et acronymes*, Paris, éditions Belin ; et Cartier, P. (2009). *Le langage des Sigles*, Paris, éditions de La Martinière

⁹¹ Queneau s'était déjà formé à l'exercice dans *Les Enfants du Limon* p. 196, avec « *técéherrpiste* » (TCRP), ou dans *Saint Glinglin* p. 49, avec l'abréviation euphémique « *gédébé* » pour « gueule de bois » cf. Doppagne A., (1973). *Le néologisme chez Raymond Queneau*. « *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°25 ». p. 91-107

invariablement déroutées par la présence massive de sigles lexicalisés en France, désignant aussi bien des entités institutionnelles (SNCF, APL, RTT) que des célébrités (VGE, LVMH, PPDA). Certains sigles redéveloppés ont même été lexicalisés (« cédérom », « bédé », « rmiste », « énarque », « cégétiste »), un usage curieux pour le lecteur italien de Calvino qui céderait très certainement à l'incompréhension si le recours à l'équivalence n'était pas fait. Des solutions sont donc trouvées :

« Céhéresses » (p. 53) (p. 56) (p. 57) (p. 59) (p. 69)	« guardie » et « celere » (p. 43), « celerini » (p. 46), « cafoncello » (p. 47), « quei malvagi » (p. 49), « real guardiacelere » (p. 59) «
« Hachélème » (p. 78)	« Bicamereservizi » (p. 68)
« Ératépiste » (p. 49) puis trente-deux occurrences	« Dipendente trasporti pubblici » (p. 39)

Par la bonne volonté issue de son pacte traductif avec l'auteur, Calvino s'efforce de restituer l'aspect rigoriste de cet usage lexical répandu qu'il nomme « *localismi contemporanei* » en expliquant son choix à perte dans sa la *Nota*, : « *Q. chiama un personaggio che fa il conducente d'autobus ératépiste, dalla sigla Ratp (Régie Autonome des Transport Parisiens) ; ho cercato di conservare almeno la rigidezza della denominazione chiamando lo sempre Dipendente trasporti pubblici* »⁹². Or, qu'en est-il de l'humour ? Pour Kristeva :

En traduisant " ératépiste " par " dipendente trasporti pubblici " et « céhéresses " par " guardie " (p. 43), Calvino procède à une " clarification ", pour reprendre le terme de Berman, dans le premier cas, et à une simplification dans le second. Cette tendance déformante immanente à la traduction s'applique à expliciter l'implicite. L'humour en souffre, bien entendu, car le référent se perd dans les explications, mais en l'occurrence la perte est inévitable.⁹³

⁹² Calvino I., *op. cit.* p. 221

⁹³ Kristeva, I., *op. cit.* p. 60

Loin de sous-estimer la créativité calvinienne concernant les références civilisationnelles, nous pouvons alléguer ces choix essentiellement à la signature d'un contrat poétique de fidélité avec l'œuvre de Queneau, qu'il doit respecter en tant que re-transcripteur méticuleux, mais aussi avec son lecteur, qu'il doit guider en tant que passeur et pédagogue. Cette signature contractuelle triangulaire qui paraphe les pages de la traduction réactive entre elles toutes les entrées de l'étymologie de fidélité, « fidēs " (1. Confiance, crédit. 2. Sincérité, loyauté 3. Promesse, serment 4. Assistance, aide 5. Preuve) tout en l'inscrivant dans la continuité de son homonyme "fidēs", la lyre, attribut poétique par excellence de la création littéraire.

2) La Reine Anne, Timoleo Timoleo et Louis IX : pièces du grand puzzle de l'Histoire quenaldienne en perpétuelle construction et déconstruction.

Vivian Kogan, l'un des trois grands interprètes des *Fleurs Bleues* au temps de Calvino, considère l'œuvre comme une illustration romanesque des théories philosophiques de Joseph Kojève ⁹⁴, dont Derrida ⁹⁵ définit la thèse majeure comme une lecture néo-marxiste et para-hégélienne de la phénoménologie de l'esprit qui conçoit Hegel sous l'angle de la fin de l'histoire. La sortie de l'histoire serait advenue avec l'abolition des classes et l'accès au confort grâce à la diffusion de l'

American way of life, avec un état post-historique de l'Homme, transcendé par sa recherche de bonheur (à travers l'art, la culture démocratisée, les loisirs, l'amour, le jeu) et non plus par son statut d'homo historicus traversant inlassablement les guerres et les révolutions. Toute histoire ne serait alors plus une « histoire de luttes de classes » ⁹⁶ mais la limite phénoménologique entre activité et passivité humaine. Cette approche de l'histoire est d'ailleurs traitée dans le chapitre « Littérature et utopie » de Sergio Cappello, qui étudie l'influence de l'approche historique du fondateur de l'Oulipo sur la poétique de Calvino. Ce dernier avait analysé l'essai quenaldien *Une histoire modèle*, écrit en 1942 mais publié vingt ans plus tard, et remarqué que « Queneau oppose à l'entropie désespérée de l'histoire, l'ordre conjectural des modèles mathématiques et il essaie de fonder la connaissance de l'histoire sur une approche rationnelle » ⁹⁷. Giusy de Luca, dans *Calvino et Queneau frères littéraires* ⁹⁸, déclare que l'approche des *Fleurs Bleues* n'est autre qu'un récit fictionnalisé de cette pensée, et que c'est le critique italien Carlo Ossola, qui,

⁹⁴ Queneau suivit ses séminaires à la Sorbonne et fut d'ailleurs l'élève-rédacteur chargé de mettre en forme les notes du cours pour les éditer.

⁹⁵ Derrida, J., (1993). *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, p. 123

⁹⁶ Marx, K., & Engels, F., (1848). *Manifeste du parti communiste et Critique du programme de Gotha*, tr. fr. Corinne Lyotard, ed. François Châtelet, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche, Les Classiques de la Philosophie », 2004 155 p.

⁹⁷ Cappello, S., (2007). *Les années parisiennes d'Italo Calvino (1964-1980) Sous le signe de Raymond Queneau*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 363 p. 227

⁹⁸ *Ibid.* p.164

déclenche la « fascination de Calvino pour la philosophie de l'histoire hégélo-kojevienne méditée par Queneau »⁹⁹.

Le duc se demande d'ailleurs dès le premier chapitre : « - Tant d'histoire, dit le duc d'Auge au duc d'Auge, tant d'histoire pour quelques calembours, pour quelques anachronismes. Je trouve cela misérable. On n'en sortira donc jamais ? »¹⁰⁰ La note du traducteur explicite extrêmement précisément ce « motif sous le tapis » tissé au revers de la bibliographie quenaldienne ;

*Questa idea centrale si ritrova in più d'un romanzo di Q., ma mai in modo così esplicito come nelle *Fleurs bleues*. Le parodie caricaturali di fatti storici e d'epoche possono essere facili e scontate, ma quel che ci mette Q. è una specie di sarcasmo contro il tempo e i suoi valori, contro l'«homo historicus» rappresentato dal frenetico Duca d'Auge (non incline però all'interventismo : si rifiuta di partecipare alla Crociata, e sta ben attento d'evitare di trovarsi in mezzo alla Rivoluzione francese), contrapposto all'uomo statico per eccellenza, che sonnecchia su una chiatta immobile sulla Senna e la cui unica attività è il sogno.*¹⁰¹

En 1967, dans l'article « Vittorini : progettazione e letteratura », publié dans le numéro 10 de la revue « Il menabò », en 1967, il définit d'ailleurs la poétique de Queneau, dont il est lui-même adepte, par l'idée d'un « univers linguistico-mathématico-encyclopédique à cheval entre Histoire et Fin de l'Histoire »¹⁰².

Pour amplifier le contraste glaçant entre l'homme historique (le duc d'Auge) et l'homme post-historique (Cidrolin), Queneau oppose au rythme frénétique du voyage temporel du duc l'immuabilité lascive et erratique de Cidrolin ; dans le plan en travelling du duc fourmille une multitude d'événements de la petite et Grande histoire entrelacées (« histoire universelle en général », « histoire générale en particulier », et « histoire événementielle »), et dans le plan fixe de Cidrolin une historicité désengagée plane un sentiment vertigineux d'atemporalité -avec les figures de passants interchangeables et la péniche immobile-, un dérèglement de la nature -avec la réduction de l'activité humaine à ses formes les plus naturelles et enfantines : dormir (mal),

⁹⁹ de Luca, G., (2009). Calvino et Queneau frères littéraires. « Acta Fabula, 10(7) », p. 12

¹⁰⁰ Queneau, R. *op. cit.*, p. 8

¹⁰¹ Queneau, R., *Nota del traduttore*, p. 267

¹⁰² D'Orlando, V, *op. cit.* p.11

manger (mal), boire (trop)-. Des frottement existent entre ces deux dimensions : l'invariant anthropologique de la domination des hommes sur les femmes (Cidrolin « achète » une femme à son service, Auge bat ses filles et s'invite chez une jeune fille en la menaçant), l'impossibilité d'un contrat social (les guerres des siècles que traverse Auge, l'égo écrasant et son l'impulsivité rompant toute horizontalité, la bêtise et l'ingratitude de la famille de Cidrolin qui s'écharpe à chaque repas de famille), le caractère insurmontable de la différence (le rapport de Cidrolin aux campeurs étrangers, le meurtre des « bourgeois » par Auge), la domination de l'homme par l'homme (la servilité de Lalix, l'incarcération de Cidrolin, l'omnipotence du duc sur ses sujets).

Outre cette analyse sur la traduction littéraire d'enjeux propres à la philosophie de l'histoire, la présence surabondante de références historiques précises est un défi traductologique pour Calvino. Trois types de références traversent l'œuvre : les références explicites, les références implicites et les références métahistoriques sur la définition de l'histoire et son sens, les trois étant insérées dans un jeu de construction impliquant l'imbrication constante de la petite histoire dans la grande et vice-versa.

A) Références explicites

La traduction des références historiques explicites ne présente pas de difficultés majeures, si tant est que les événements aient une existence lexicale en italien. C'est le cas de la majeure partie des divers interlocuteurs politiques du duc, comme les reines et rois : le futur Saint Louis, « Anna Vladimirovič » (p. 32/22) Louis XI, « La reine Catherine » (de Médicis), Henri IV et Louis XVI. Les traductions sont intuitives : on traduit le nom quand l'histoire l'a italianisé - comme pour « Eugenio IV », et on maintient le français le cas échéant, comme pour « Gilles de Rais ». Leurs modification traductive -par ailleurs fort canonique- se situe dans l'usage plus répandu de la majuscule en Italie pour les titres : duc / Duca ; dauphin / Delfino ; re / Re, cour/Corte, vicomte/ Visconte, sauf ceux qui concernent le clergé. La version médiévale des noms, censée évoquer un imaginaire ancien avec toujours en filigrane la volonté politique de Queneau de montrer l'inexorable évolution orthographique de la langue et, in absentia, l'absurdité du conservatisme linguistique, subit toutefois une inconsistance : si « Jehanne la Pucelle », devient « Giovanna la Pulzella » alors que la version source était tout à fait accessible

au lecteur moyen italien, sur la même page, « Jehan Gausssel » reste « Jehan Gausssel » (p. 71/61). Nous verrons ultérieurement, dans une partie dédiée aux détournements, le traitement de l'accumulation de calembours jouant sur les noms des peuples germaniques tels que « Gaulois Eduen » / « Gallo, forse Edueno » (p. 13/3), mais aussi « Huns », « Romains », « Francs », « Alains », qui nécessitent une adaptation de la part de Calvino pour maintenir l'effet comique. Pour ce qui est des références au « concilio di Basilea », à la « Prammatica Sanzione » (p. 87/77) aux « quaderni di doglianze » (p. 167/156) (CHAP 7) « à la « presa (...) de la Bastiglia », à l'« assemblea costituente », au « Diciannove Brumaio » ou à des références plus contemporaines comme « lozar Nicola chedà la mano a Poincaré, i tassì della Marna, Guglielmone, il Kronprinz, Verdun », la traduction ne pose pas tant des questions lexicales que des questions d'herméneutique du lecteur : un lecteur étranger avec une formation historique « classique » peut-il reconnaître, voire interpréter tous ces événements, s'il se trouve face à une œuvre non domestiquée ? Calvino fait le choix d'une traduction des références historiques non explicite, perpétuant l'opacité de certaines mentions, comme la phrase suivante : « - À propos des frères Bureau, ne trouvez-vous point que notre roi s'entoure un peu beaucoup de petites gens comme lesdits frères, et Jacques Cœur, et cet Étienne Chevalier... » traduit « - A proposito dei fratelli Bureau, non trovate che il nostro Re si circonda un po' troppo di gentucola come i sullodati fratelli, e Jacques Cœur, e quell'Etienne Chevalier ». Curieusement, certaines mentions seront plus familières aux lecteurs de la botte qu'à ceux de l'hexagone, comme celles du « maestro ingegnere fiorentino Tomaso de Francini » ou du personnage de Timoleo Timolei dont le lien avec Galileo Galilei est moins direct à l'oreille d'un français qui le connaît davantage sous le nom de « Galilée ». On peut émettre l'hypothèse qu'une petite partie des références subit une déperdition de sa charge connotative : peut-on bien comprendre l'utilisation des douze occurrences des « Etats généraux » du chapitre X au chapitre XV en sachant qu'il ne s'agit pas du même événement historique, et que la France a connu divers Etats Généraux au cours de son histoire ? Le lecteur moyen italien, éclairé sur l'histoire européenne, et qui plus est sur les épisodes marquants de l'histoire de France, pays limitrophe, est tout à fait en mesure de saisir la grande majorité des références historiques du roman. Ce que l'on perd n'est pas tant la présentation de l'histoire de France, mais bien ce qu'elle représente pour son lecteur français, réminiscences de la mémoire collective qui reviennent de manière parfois très visuelle, comme l'illustre la discussion de Cidrolin et du gardien du camping :

<p>" - J'ai vécu ainsi au temps de Saint Louis... - ah le fils à Blanche de Castille -...de Louis XI -...l'homme à la cage... ...de Louis XIII... -...les trois mousquetaires... -...de Louis XVI... -...crac, le couperet..."</p>	<p>« - In questo modo, ho vissuto ai tempi di san Luigi... - Ah. Il figlio di Bianca di Castiglia... - ...di Luigi XI... - ... quello della gabbia... - ... di Luigi XIII... - ... i tre moschettieri... - ... di Luigi XVI... - ... zac ! »</p>
---	---

Le lecteur italien peut ici aisément reconnaître et appréhender les diverses mentions de rois de France. C'est l'identification du lecteur français à « sa propre histoire » qui viendra à manquer.

L'efficacité de la traduction s'arrête alors aux confins de l'imaginaire collectif national. Aussi, face à une traduction crue de l'Histoire, le lecteur italien peut-il en noter la présence savoureuses des anachronismes quenaldiens, et la force de ces « décalages », à saisir non seulement dans leur force comique mais par-dessus tout dans leur force déstructurante ; Queneau dérange sciemment les intercalaires rigoureusement rangées du classeur de l'histoire (calare qui donne « décalage » : dé-assembler, dé-« convoquer », dé-« proclamer »), « gribouille » une histoire alternative (comme les graffitis sur la clôture de Cidrolin) sur le monde justement trop « clôturé » de la grande Histoire, et s'attèle à dissoudre malicieusement et systématiquement la hiérarchie entre « l'histoire universelle en général et de l'histoire générale en particulier » qui fonde la linéarité de l'Histoire et notre capacité à construire un présent en fonction d'évènements fantasmés, déformés, falsifiés. Le lecteur italien comprend-il l'enjeu de la revitalisation du fait historique par Queneau dans la France des années 60, pré-structuraliste, qui re-travaille sa modernité à la lueur d'une nouvelle historiographie du Moyen-âge ?

B) Références implicites

L'étude des références implicites est ainsi révélatrice de cette impossibilité à rendre totalement la réactivation de l'histoire dans l'esprit d'un lecteur italien, qui n'est plus le « semblable », le « frère » de Queneau, mais un « cousin » culturel issu d'une autre branche de l'histoire. Trois exemples de références implicites questionnent l'accessibilité du lecteur italien au contexte historique.

<p>EXEMPLE 1</p> <p>- Alors, et ce concile ?</p> <p>- Il a déposé Eugène IV pour le remplacer par Amédée, et le roi de France va promulguer la Pragmatique Sanction qui défend les libertés de l'Église gallicane.</p>	<p>EXEMPLE 1</p> <p>- Di' un po' : e questo concilio ?</p> <p>- Ha deposto Eugenio IV per sostituirlo con Amedeo, e il Re di Francia promulgherà la Prammatica Sanzione che difende le libertà della Chiesa gallicana.</p>
<p>EXEMPLE 2</p> <p>- Mon jeune ami, dit alors le duc au vicomte de Péchiney, n'avez-vous point entendu parler du noble seigneur Gilles de Rais, maréchal de France ?</p> <p>- Si donc, messire.</p> <p>- Ce fut mon compagnon d'armes ! Maréchal de France à vingt-cinq ans, qu'est-ce que vous en dites ?</p> <p>- J'en dis que c'est un bel âge pour un maréchal.</p> <p>- N'est-ce pas ? Et savez-vous ce qui lui arrive</p> <p>- J'ai ouï dire qu'on l'a mis en prison.</p> <p>- On veut même le décapiter.</p> <p>- Voilà qui m'attriste fort.</p> <p>- Eh bien, mon jeune ami, savez-vous pourquoi</p>	<p>ESEMPIO 2</p> <p>- Mio giovane amico, - disse allora il Duca al Visconte di Péchiney, - avete per avventura inteso parlare del nobile signore Gilles de Rais, Maresciallo di Francia ?</p> <p>- In fede mia sì signore.</p> <p>- E' stato mio compagno d'armi ! Maresciallo di Francia a venticinque anni : cheve ne pare ?</p> <p>- Mi pare sia una bell'età per un maresciallo.</p> <p>- Nevvero ? E sapete che gli capita ?</p> <p>- Ho inteso dire chel'han messo in prigione.</p> <p>- E lo vogliono decapitare, addirittura.</p> <p>- Mi rincresce davvero.</p> <p>- Ebbene, giovane amico, sapete perché ho lasciato il mio castello per venire a trascorrere</p>

<p>j'ai quitté mon château pour aller passer quelques jours dans la ville capitale ?</p> <p>- Je l'ignore.</p> <p>- Eh bien, mon jeune ami, je vais demander au roi la grâce du maréchal. J'estime qu'on ne peut pas traiter ainsi un libérateur de la France. Ce n'est pas parce qu'il aurait rôti quelques môtmes qu'il faudrait oublier les services rendus à son pays.</p> <p>- Ne parlez point si haut, messire, l'opinion publique est fort défavorable au maréchal. - M'en fous. M'en irai trouver le roi quand même.</p> <p>- Où cela ?</p> <p>- Comment : où cela ? Mais à Paris bien sûr !</p> <p>- Il n'y est point.</p> <p>- Comment ! ? Le roi n'est pas en son palais du Louvre aux barrières duquel veille la garde ? Où est-il donc ?</p> <p>- Sur les bords de la Loire.</p> <p>- C'est bien la peine qu'on ait délivré des Godons sa bonne ville capitale si c'est pour n'y pas mettre les pieds.</p> <p>- Messire, je ne me permettrais point de critiquer notre roi Charles, septième du nom.</p> <p>- Moi, je me le permets. Je suis duc et j'ai droit à huit piliers pour mes fourches patibulaires. Je descends en ligne directe de Mérovée, c'est vous</p>	<p>alcuni giorni nella Città Capitale ?</p> <p>- L'ignoro.</p> <p>- Ebbene, giovane amico, vado dal Re a chiedergli grazia per il Maresciallo. Credo che non si possa trattare così un liberatore della Francia. Non è il fatto d'aver arrostito qualche marmocchio chedeve far dimenticare i serviziresi al paese.</p> <p>- Non parlate così forte, signor mio, l'opinion pubblica è decisamente sfavorevole al Maresciallo.</p> <p>- Me ne frego. Io vado dal Re.</p> <p>- E dove ?</p> <p>- Come : dove ? A Parigi, si capisce !</p> <p>- Non c'è.</p> <p>- Come ? Il Re non è nel suo palazzo del Louvre vegliato dalle guardie alle barriere ? E dov'è, allora ?</p> <p>- Sulle rive della Loira.</p> <p>- Valeva la pena liberar gli dai Britanni la sua bella Città Capitale, se poi lui non ci mette piede.</p> <p>-Signor mio, non mi permetterei mai di criticare nostro Re Carlo, settimo del nome.</p> <p>- Io me lo permetto, invece. Sono Duca e ho diritto a otto pali per le mie forche patibolari. Discendo in linea diretta da Meroveo, cioè a dire</p>
--	---

<p>dire que les Capets pour moi c'est de la toute petite bière. Qu'est-ce qu'il ne se croit pas ce Capet-ci : sans nous et la bergerette, il ne faut pas oublier la bergerette, sans nous, dis-je, ce serait encore l'Anglais qui régnerait. Lors donc je trouve particulièrement mal séant que le roi ne se trouve pas dans sa ville capitale lorsque je viens l'y trouver.</p>	<p>che per me i Capeti sono mezzecalzette. Cos'è che si crede, 'sto Capeto : senza di noi, e senza la pastorella, non dimentichiamoci la pastorella, senza di noi, dicevo, a regnare sarebbe ancora l'Inglese. Dunque trovo particolarmente disdicevole che il Re non si trovi nella sua Città Capitale allorquando io gli vado a far visita.</p>
<p>EXEMPLE 3</p> <p>La Trémoille, Dunois, le duc d'Alençon vont mettre un peu le Capétien au pas et lui rappeler les égards qu'il doit avoir envers les gens bien nés. Quelqu'un de plus important encore s'est même joint à eux. (...) le quelqu'un n'est autre que le dauphin.</p> <p>- Quoi ! S'écrie le duc d'Auge. Le fameux Louis le onzième ?</p> <p>- Soi-même, répond le vicomte de Péchiney, mais remarquez qu'onzième il ne l'est pas encore.</p> <p>- Et il conspirerait contre le papa ?</p> <p>- Nous ne conspirons point, mais défendons nos droits légitimes. (...)</p> <p>- Je ne te raconte pas tout ce qui s'est passé ; en fin de compte les nobles seigneurs se sont conduits comme des cloches et le dauphin nous a laissé tomber, tant et si bien que je reste seul en face du roi de France, en état de rébellion ouverte</p>	<p>EXEMPLE 3</p> <p>La Trémoille, Dunois, il Duca d'Alençon vogliono far qualcosa per mettere al passo il Capetingio e ricordargli i riguardi che deve avere verso la gente bennata. Qualcuno d'ancora più importante s'è unito a loro. (...) questo qualcuno altri non è che il Delfino.</p> <p>- Che dite ! - esclama il Duca d'Auge. - Il famoso Luigi Undicesimo ?</p> <p>- In persona, - risponde il Visconte di Péchiney, - però fate attenzione che undicesimo non è ancora diventato.</p> <p>- E cospirerà contro il papà suo ?</p> <p>- Noi non cospiriamo : difendiamo i nostri legittimi diritti. (...)</p> <p>- Non ancora undicesimo. Non sto a dirti quel che è successo : in fin dei conti, i nobil signori si son comportati come una massa di vagabondi e il Delfino ci ha mollato, tant'è vero che a tener testa al Re di Francia, in stato di ribellione son rimasto solo io.</p>

Dans le premier exemple, le défi, pour le lecteur italien, est la connaissance du fait historique et sa capacité à l'inscrire dans le temps, à le « caser » sur le fil de l'Histoire : Queneau fait ici référence sporadiquement au concile de Bâle advenu de 1431 à 1441, qui résout la crise du grand schisme d'Occident. Amédée VIII, plus connu sous le nom de Félix V est l'« antipape » intronisé par les prélats schismatiques de Bâle, que légitimera Charles VII par la Pragmatique Sanction de 1438 mais dont les droits papaux seront ôtés lors du concordat germanique. Calvino fait totalement allégeance au texte, ne cédant pas à l'explicitation et poursuivant la démarche traductive déjà entamée avec les références civilisationnelles. Cette grande fidélité au texte et la confiance accordée au lecteur fonctionnent dans le cadre de références à l'histoire européenne, à laquelle l'Italie participe activement.

Il n'en est pas forcément de même concernant le deuxième exemple, où deux sujets sont en jeu : la déception du duc d'Auge de ne pas trouver Charles VII à Paris, et ses faveurs pour son ami Gilles de Rais. En réalité, ces éléments périphériques de la narration revêtent des niveaux de lecture plus amples, qui ne seront peut-être pas accessibles au lecteur italien : Si la totalité ou presque des lecteurs transalpins comprendront la référence périphrastique à Jeanne d'Arc (« la bergerette »), tout à fait transparente, ainsi que le contexte de la guerre de Cent ans (« ce serait encore l'Anglais qui règnerait »), il peine peut-être davantage à cerner avec précision les facettes historiques abordées : les seigneuries qui délégitiment la lignée capétienne après le règne tourmenté de Charles VI et dont le duc d'Auge se fait le parangon (« les Capets pour moi c'est de la toute petite bière »), la délocalisation du pouvoir dans le Centre-Val de Loire, qui vaut Charles VII le surnom de « roi de Bourges » (« C'est bien la peine qu'on ait délivré des Godons sa bonne ville capitale si c'est pour n'y pas mettre les pieds »), mais aussi la figure clivante de Gilles de Rais, maréchal de France condamné à mort pour des faits d'usurpation de biens et surtout pour le viol et le meurtre de quarante enfants. Sur une troisième échelle de lecture, c'est la résonance historiographique de ces sujets dans la France des années 1960 que le lecteur italien perd ici. Le compagnon d'armes à en effet une grandiose postérité historique et artistique, invoquée par Huysmans dans *Là-bas*, Georges Bataille ou Michel Tournier¹⁰³ et depuis l'Essai sur les mœurs de Voltaire en 1756 les débats font rage autour de la culpabilité réelle ou présumée du maréchal. Une réhabilitation du compagnon d'armes de Jeanne d'Arc dès le début du siècle avec la thèse de Salomon Reinach qui publie la « Lettre sur Gilles de Rais, innocent »

¹⁰³ cf. Petitjean, V., (2016). *Vies de Gilles de Rais*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes » (no 35), 562 p.

dans le journal *Le Signal* du 2 octobre 1902. Queneau joue, à travers son roman, des revers de l'historiographie et des débats virulents ayant cours dans les années 1960 autour de cette figure.

Pour le troisième exemple, le duc fait référence à la Praguerie (1440), un complot organisé par le duc de la Trémoille, le duc d'Alençon, le duc de Bourbon, compagnons d'arme de Jeanne d'Arc et le dauphin, futur Louis XI, contre la décision d'instaurer une taille perpétuelle pour alimenter le coffre militaire de Charles VII aux États Généraux de 1439. Calvino choisit délibérément de ne pas expliciter ce type de références, ce qui induit deux pertes fortes : la perte de la compréhension directe de l'événement, mais aussi la certitude que ce dernier est bien réel et non inventé. En d'autres termes, le lecteur italien qui n'est féru d'histoire européenne distingue difficilement le « vrai » du « faux ». Or, c'est bien l'interpénétration d'éléments ponctuels de l'Histoire de France ou de l'Histoire européenne dans le récit, et du récit dans la parabole temporelle, qui illustre le questionnement de Queneau sur la fictionnalité de l'Histoire telle qu'elle est présentée dans les manuels, sur le caractère arbitraire de l'histoire événementielle, et sur la porosité artificielle entre l'« l'histoire universelle en général et de l'histoire générale en particulier ».

C) Les références métahistoriques

Dans les deux plans temporels du roman, les personnages se questionnent sur diverses problématiques métahistoriques : qu'est-ce que l'histoire ? Quand a-t-elle commencé ? Qu'est-ce qui différencie l'histoire universelle de l'histoire générale de l'histoire événementielle et de la microhistoire ? En témoigne le dialogue entre l'abbé Riphinte et le duc, p. 88/78 : « Dis-moi, ce Concile de Bâle, est-ce de l'histoire universelle ? - Oui-da. De l'histoire universelle en général. - Et mes petits canons ? - De l'histoire générale en particulier. - Et le mariage de mes filles ? - A peine de l'histoire événementielle. De la microhistoire, tout au plus. » Dans ce passage, Calvino traduit « *storia universale* », « *storia generale* », « *storia* « événementielle » » et « *microstoria* ». Federici ¹⁰⁴ analyse cette portion de texte en soulignant que Calvino utilise dans la traduction ce qui à l'époque était un néologisme, « *microstoria* », l'historiographie italienne des années 1960 n'ayant pas encore consacré le terme.

¹⁰⁴ Calvino, I., *op. cit.*, p. 192

Calvino lui-même est conscient des débats soulevés par l'œuvre et le remarque dans la

Nota :

*L'identità tra storia e attualità, tra cultura e senso comune, impronta di sé il linguaggio del libro. Gli ambienti storici visitati dal Duca d'Auge nel suo viaggio nel tempo corrispondono quasi tutti ad argomenti alla moda nella cultura francese recente : l'alchimia (col suo lessico misterioso), Gilles de Rais, Sade ("il mio buonamico Donatien") le caverne di Lascaux e di Altamira. Non mancano neppure le allusioni a Heidegger e ai suoi Holzwege, i sentieri che non portano da nessuna parte.*¹⁰⁵

L'intérêt pour des sujets à la mode dans la France des années 1960, comme l'alchimie, et l'empreinte d'un « sens commun » fortement laïque, ainsi que la différence entre histoire et actualité, sont, par exemple, visibles dans les exemples suivants issus des chapitres cinq et treize. Ici, ce n'est pas la traduction littérale qui pose problème, mais plutôt la restitution d'un climat intellectuel. Sans réel caractère « intraduisible » ici, c'est la contemporanéité des débats nationaux propres à la France évoqués dans le livre qui peuvent résonner différemment chez le lecteur direct de Queneau et le lecteur italien, comme dans l'exemple 1, où l'on pose la question épistémologique de la différence entre « histoire » et « actualité », comme pour faire écho au débat intellectuel entre l'histoire « événementielle » et l'histoire « naturelle », et dans l'exemple 2 où c'est l'alchimie, qui subit un regain d'intérêt en France dans les années 1960, qui est évoquée, ainsi que la remise en cause de la théologie chrétienne et du créationnisme des Saintes Écritures, symptôme du climat agnostique français et de sa défiance envers les dogmes religieux, moins prononcé de l'autre côté des Alpes :

<p>EXEMPLE 1</p> <p>« - Rien que ce qui est instructif, répond Yoland. Surtout les actualités. Ça leur apprendra l'histoire de France, l'histoire universelle même.</p> <p>- Comment ça ? dit Lucet.</p>	<p>ESEMPIO 1</p> <p>« - Solo roba istruttiva, - risponde Jolando. - Soprattutto il telegiornale. Così impareranno la storia di Francia. Anzi: la storia universale.</p> <p>- Come sarebbe a dire? - fa Lucillo.</p> <p>- E sì, il telegiornale di oggi è la storia di domani.</p>
--	--

¹⁰⁵ Calvino, I., *op. cit* p. 222

<p>- Eh bien oui, les actualités d'aujourd'hui, c'est l'histoire de demain. C'est ça de moins qu'ils auront à apprendre à l'école, puisqu'ils la connaîtront déjà.</p> <p>- Là, mon vieux, tu déconnes, dit Lucet. L'histoire ça n'a jamais été les actualités et les actualités c'est pas l'histoire. Faut pas confondre.</p> <p>- Mais si, justement ! au contraire !! faut confondre !!! Regarde un peu voir. Suppose que tu es devant la télé, tu vois, je dis bien et je répète : tu vois, Lucien Bonaparte qui agite sa sonnette, son frère dans un coin, les députés qui gueulent, les grenadiers qui se ramènent, enfin quoi tu assistes aux dix-neuf brumaire. Après ça, tu vas te coucher, tu dors pendant cent ans et puis tu te réveilles ; alors, à ce moment-là, les dix-neuf brumaire c'est devenu de l'histoire et tu n'as pas besoin de regarder dans les livres pour savoir cexé.</p> <p>- C'est idiot, dit Sigismonde, il n'y avait pas la télé dans ce temps-là.</p> <p>- Mettons, dit Yoland ; mais regarde alors les actualités au cinéma ; des fois on t'en repasse des vieilles. Tu vois alors le tsar Nicolas qui serre la main de Poincaré, les taxis de la Marne, Guillaume II, le Kronprinz, Verdun : c'est pas de l'histoire, ça ? Pourtant ça a été des actualités. »</p>	<p>Tutta roba in meno da imparare a scuola, perché la sapranno già.</p> <p>- Ma va', bravo, dà i numeri, - fa Lucillo.</p> <p>- La storia non è stata mai il telegiornale e il telegiornale non sarà mai la storia. Non si deve fare confusione.</p> <p>- Ma sì, invece, proprio così!!! la confusione va fatta!!! Sta' un po' a sentire. Supponiamo che sei davanti alla tivú, e cosa vedi? vedi, dico, Luciano Bonaparte che scampanella, suo fratello in un angolo, i deputati che sbraitano, i granatieri che vengono avanti, ed ecco che hai assistito al Diciannove Brumaio. Dopo te ne vai a letto, dormi cent'anni e poi ti svegli; a quel momento lì, il Diciannove Brumaio è diventato storia e tu non hai bisogno di guardare nei libri per sapercomecheandata.</p> <p>- Balle, - dice Sigismonda, - a quei tempi non c'era mica la tivú.</p> <p>- Siamo d'accordo, - dice Jolando, - ma pensa un po' ai cinegiornali dei cinema; alle volte ne danno di quei vecchi. Così ti vedi lo zar Nicola che dà la mano a Poincaré, i tassi della Marna, Guglielmone, il Kronprinz, Verdun: dirai mica che questa non è storia? Eppure era nel cinegiornale anche quella » (p. 62/52)</p>
<p>EXEMPLE 2</p> <p>- Qui peut encore croire de nos jours à l'élixir de longue vie et à la pierre philosophale ?</p> <p>- Vous croyez bien que le monde a été créé fort exactement l'an quatre mille quatrième avant Jésus Christ.</p>	<p>ESEMPIO 2</p> <p>- Chi può ancora, ai nostri giorni, credere all'elisir di lunga vita e alla pietra filosofale?</p> <p>- E voi, che credete che il mondo sia stato creato esattamente l'anno quattromilaquattro avanti Cristo?</p> <p>- Signor Duca, - replicò l'abate Riphinte, - abbiamo</p>

<p>- Monsieur le duc, répliqua l'abbé Riphinte » nous avons de bonnes raisons pour le croire.</p> <p>- Lesquelles ? demanda le duc.</p> <p>- Que vous êtes ennuyeux, Joachim, dit la duchesse. Vous voulez maintenant faire le théologien ?</p> <p>- Ne vous en déplaie, cocotte, répondit le duc en remplissant son verre vide. Alors, l'abbé, quelles raisons ?</p> <p>- Mais les Saintes Écritures, monsieur le duc ! dit l'abbé Riphinte.</p> <p>- Bien répondu, Riphinte, observa Monseigneur Biroton.</p> <p>- Elles sont contradictoires, vos saintes écritures, dit le duc, il suffit d'y fourrer le nez pour s'en apercevoir. Et la raison, qu'en faites-vous ? En l'an quatre mille quatre avant Jésus-Christ, le monde existait depuis des milliers et des milliers d'années.</p> <p>- Absurde, s'écria Onésiphore.</p> <p>- Joachim, remarqua la duchesse, n'a jamais été très fort en astrologie. En astronomie, voulais-je dire.</p> <p>- En chronologie, ajouta l'abbé Riphinte à titre de rectification. Et des hommes, demanda-t-il ironiquement au duc, en existait-il des milliers et des milliers d'années avant la création d'Adam ? -Naturellement.</p> <p>- Et quelle preuve en pouvez-vous donner, monsieur le duc ?</p> <p>- Ah ah, fit Monseigneur Biroton, voilà notre Préadamite mis au pied du mur.</p>	<p>delle buone ragioni per crederlo.</p> <p>- E quali? - domandò il Duca.</p> <p>- Come siete noioso, Gioacchino, - disse la Duchessa. Vi mettete a fare il teologo, adesso?</p> <p>- Col vostro permesso, bella mia, - rispose il Duca tornando a riempirsi il bicchiere. - E allora, Abate, quali ragioni?</p> <p>- Ma le Sacre Scritture, signor Duca! - disse l'abate Riphinte.</p> <p>- Buona risposta, Riphinte, - osservò Monsignor Biroton.</p> <p>- Sono contraddittorie, le vostre Sacre Scritture, - disse il Duca.- Basta metterci dentro il naso per accorgersene. E con la ragione, come la mettete? Nell'anno quattromilaquattro avanti Cristo il mondo esisteva già da migliaia e migliaia d'anni.</p> <p>- Assurdo, - esclamò Onesiforo.</p> <p>- Gioacchino non è mai stato forte in astrologia, - osservò la Duchessa. - Cioè, in astronomia, volevo dire.</p> <p>- In cronologia, - soggiunse l'abate Riphinte a titolo di rettifica. - E di uomini ne esistevano già, - chiese ironicamente al Duca, - migliaia e migliaia d'anni prima della creazione d'Adamo? - Naturalmente.</p> <p>- E che prova potete darne, signor Duca?</p> <p>- Ah, ah, ecco il nostro Preadamita spalle al muro, - fece Monsignor Biroton.</p>
--	--

Une partie du degré de familiarité au texte se niche alors dans les différents plans d'un paysage épistémologique et intellectuel franco-français duquel le lecteur italien, malgré une *transcriptio verbatim et litteratim* des références méta-historiques, peut se sentir étranger.

3) « Ici la boue est faite de nos fleurs... bleues » : le texte dans le texte

Comme toute écriture, la traduction est un texte greffé sur du texte, où la teinte textuelle est repassée sur une couche préexistante, à la manière des gribouillis sans cesse recouverts par la *vernice* de Cidrolin et réitérés indéfiniment. *Les Fleurs Bleues* sont, en ce sens, un véritable *exemplum* de mille-feuille textuel, palimpseste truffé d'intertextualités et d'hypertextualités : cette « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes »¹⁰⁶ est particulièrement visible sous les formes de citations explicites ou implicites, de parodies, pastiches, détournements imitatifs, transpositions, réécritures. Calvino part d'ailleurs de ce présupposé en insistant sur le fait qu'une traduction de Queneau ne peut qu'être une réécriture, notant que « la réécriture et l'intertextualité forment une matrice constante » et que « le texte s'inscrit dans du texte »¹⁰⁷.

Devant cet hypertexte dans lequel cohabitent aussi bien Uderzo & Goscinny que Robbe-Grillet ou Du Bellay, Calvino se voit dans l'obligation, selon Kristeva, de s'inscrire dans des processus d'anamorphose et de métamorphose, où le premier transforme le texte et l'autre le déforme¹⁰⁸. Pour Lungu Badea, si la métamorphose consiste dans la transformation du texte source, l'anamorphose se manifeste dans sa déformation¹⁰⁹.

Claude Debon¹¹⁰, Wright¹¹¹ et Jean-Yves Pouilloux¹¹², dénombrent d'ailleurs une cinquantaine de ces références littéraires, toutes traitées de manière assez disparate par Calvino.

¹⁰⁶ Genette, G., (1982). *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil

¹⁰⁷ *Ibid*, p. 270-271

¹⁰⁸ Lungu Badea, G., (2013). Traductions transfuges, oulipotentiels, « *Translationes*, n° 5 », p. 76-77

¹⁰⁹ *Ivi*. p.76

¹¹⁰ Debon, C., (1998). *Doukiplèdonktan ? Études sur Raymond Queneau*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle

¹¹¹ Queneau, R., (1964). *Between Blue and Blue*, tr. Ang. Wright, B. (ouvrage traduit en 1967), London, The Bodley Head Ltd

¹¹² Pouilloux, J. Y., *op. cit.* p. 21

Notons d'abord que les citations présentes dans les *Fleurs Bleues* ne subissent pas de référencement de la part de l'auteur : A contrario des *Exercices de style*¹¹³ -dont chaque variation est intitulée, ne laissant pas au lecteur le loisir de rattacher lui-même les fragments au modus operandi littéraire qui les conditionnent ; les références des *Fleurs Bleues*, elles, relèvent de l'imitation ludique mais n'en résultent pas moins structurantes. Les références peuvent ainsi être regroupées en trois catégories : les références qui structurent le texte, en tant que contenant, et celles qui le ponctuent, en tant que contenu (références ponctuelles et pastiches).

A) Références structurantes

Elles sont l'ossature du texte, son prétexte même. Comme nous l'avons souligné dans l'introduction, Queneau s'inspire de la structure oscillante entre réalité onirique et rêve réel de Peter Ibbetson de George du Maurier¹¹⁴ La référence à cette structure narrative particulière, apparente dans la traduction calvinienne, n'est accessible au lecteur italien qu'en fonction de son « encyclopédie » personnelle. Il n'en est pas de même pour le titre, élément-témoin de la structure cyclique du roman puisqu'il y apparaît dans l'incipit ainsi que dans l'explicit, et revêt deux niveaux intertextuels. Calvino explicite ainsi à son lecteur, au travers de l'apparat paratextuel, que l'une des considérations du duc, « Loin ! Loin ! Ici la boue est faite de nos fleurs », est une citation d'un vers baudelairien jouant sur une double déformation consonantique et sémantique : « Loin ! Loin ! La boue est faite de nos pleurs ! », dans « Moesta et errabunda »¹¹⁵. Plus globalement, le titre reprend (pour reprendre le terme genettien du remake¹¹⁶) *Henri d'Ofterdingen* du minéraliste Novalis, et son myosotis, avec l'expression verbale figée « être

¹¹³ Queneau, R., *op. cit*

¹¹⁴ cf. Laurichesse J.-Y., (1999). *Le carnaval des mots dans Les Fleurs bleues de Raymond Queneau*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan

¹¹⁵ Baudelaire, C., (1868). *Les Fleurs du Mal*, Michel Lévy frères, Paris, LXIV p. 184

¹¹⁶ « C'est encore le procédé d'autocopie qui distingue les œuvres à répliques des œuvres en relation de ce que j'appelle faute de mieux reprise (remake en anglais) », Genette G., (1994). *L'œuvre de l'art I, Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, p. 197.

fleur bleue », dont la traduction pose problème à Calvino. Si ce dernier en perçoit la valeur référentielle (« *dove un giovane sogna un fiore azzurro simbolo dell'ideale, della poesia, della vita pura e perfetta, e lo cerca attraverso esplorazioni nella storia e nella natura.* »¹¹⁷), il peine à en restituer l'idiomatisme en italien, et n'hésite pas à prendre contact avec Queneau lui-même pour dissoudre ses doutes, comme nous l'avons vu précédemment.

Cette démarche nous éclaire sur deux points : la prévalence du statut éditorial de Calvino, lisible dans la démarche didactique qu'il a d'expliquer au lecteur, plus que les difficultés rencontrées, le processus poïétique de sa traduction ; en second lieu l'honnêteté intellectuelle comprise dans le pacte traductif entre lecteur et traducteur. Ce dernier, par son ethos moral nécessaire à toute traduction, se doit de livrer humblement ses doutes. En effet, pour Calvino, « *nel soggetto-traduttore si compenetrano tecnica ed etica : da un lato competenze specialistiche, frutto di studio e di apprendimento, dall'altro una spiccata onestà intellettuale e morale, che, per contro, deve forse essere connaturata.* »¹¹⁸. La traduction est alors pour Calvino, comme pour Benjamin ou Derrida, une opération aussi impossible que nécessaire ; une étude systématique et approfondie du sens de l'œuvre, presque « maniaque » au sens étymologique, qui illustre bien la conception théorique que l'auteur/traducteur a de l'exercice traductif : une « méthodique folie » :

*Quell'accanimento necessario per concentrarsi a scavare mesi e mesi sempre dentro quel tunnel, con uno scrupolo che ogni momento è sul punto d'allentarsi, con una facoltà di discernere che ogni momento è sul punto di deformarsi, di cedere ad andazzi, allucinazioni, stravolgimenti della memoria linguistica, con quel rovello di perfezione che deve diventare una sorta di metodica follia, e della follia ha le ineffabili dolcezze e la logorante disperazione...*¹¹⁹

Étant donné la surabondance des explications liées aux références littéraires dans la *Nota*, il est aisé d'en déduire qu'il s'agit de l'une des préoccupations principales de Calvino dans sa restitution de l'œuvre quenaldienne. Il en résulte pourtant que la traduction littérale du titre - comme de nombreuses traductions de références que nous évoquerons par la suite - « provoque

¹¹⁷ Calvino I., « Nota del traduttore », *op. cit.* p. 273

¹¹⁸ Corrente, E., (2015). *Il traduttore : traditore o unico vero lettore ? La costruzione del soggetto-traduttore e analisi stilistica dei saggi sulla traduzione di Italo Calvino*, Turin, Presses universitaires de Turin

¹¹⁹ Calvino, I., (2007). *Sul tradurre, Saggi 1945-1985 vol. 2*, ed. Barenghi, M, Milan, p. 1777

d'entrée de jeu une altération de l'équilibre phraséologique entre les deux tissus textuels, source et cible »¹²⁰. D'autres références sont structurantes en ce qu'elles conditionnent l'essence même des personnages ou des lieux du récit, de par leurs noms ou leurs caractères. Intéressons-nous tout d'abord aux noms, avec l'exemple des chevaux parlants, Sthène et Stèphe, qui renvoient autant au personnage mythologique de Xanthe de par leurs capacités de locution, qu'à deux figures bien précises, Démosthène, ou l'archétype de l'orateur, et Stéphane Mallarmé, comme exemple de taciturnité. C'est d'ailleurs ce que nous apprend une lettre de Queneau adressée à son traducteur italien, que nous reproduisons ici :

« 9 janvier 1967

Cher Monsieur et ami,

Le Stéphane en question, c'est (pour moi) - Stéphane Mallarmé. Il était peut-être causant à ses mardis, mais son œuvre fait me semble-t-il penser à la concision, sinon à la taciturnité.

Je ne vous ai pas répondu plus tôt ayant mal commencé l'année avec une grippe.

Mes meilleurs vœux pour 1967.

Et en vous disant encore une fois combien je me sens honoré traduit par un écrivain de votre qualité, je vous prie de croire, Mon cher Calvino, à l'expression de mes sentiments les meilleurs ;

Queneau »¹²¹

Calvino choisira alors « Demosteno » et « Stefano » (abrégés « Demo » et « Stef »). Le nom de la péniche de Cidrolin, elle aussi, est conditionnée par la référence biblique à laquelle elle fait écho, dans une logique de *nomen est omen* : Larche est ainsi traduit Larca. A l'instar de la nomenclature, les références littéraires structurantes déterminent aussi le caractère des

¹²⁰ Piacentini, M., (2019). Les expressions verbales figées à l'épreuve de la traduction : Italo Calvino traducteur des Fleurs bleues de Raymond Queneau, « *Phrasis, Studi fraseologici e paremiologici N3* » ed. Henrot Sostero, G., Rome, Avant editorial, p.73

¹²¹ Sosso, P., (2006). *Calvino, Queneau e 'I fiori blu*, « Studi Francesi, 150 LIII », <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.27083> en ligne depuis le 30 novembre 2015, consulté le 05/08/21

personnages : le duc d’Auge cristallise ainsi les figures d’Obélix, par sa pratique effrénée de la gloutonnerie et de la castagne (exemple 1), de Pantagruel, par sa corporéité et la nature primitive et concrète de son appétit (exemple 2), ou même de Dante, par la nature transcendante de son voyage dans l’histoire (pour en sortir ?), sa relation avec un guide spirituel, l’abbé Biroton, anti-Virgile dégénéré, et le salut final qu’il garantit à ses contemporains dans la scène finale, pastiche biblique de l’épisode de l’Arche de Noé.

<p>EXEMPLE 1</p> <p>« - Les céhéresses arrivent, dit le duc en se frottant les mains. Nous allons les ratatiner. »</p> <p>« Dégainant son braquemart, il fit de larges moulinets qui mirent en fuite manants, artisans et bourgeois, lesquels s’égaillèrent rapidement à la ronde mais non sans se piétiner fort, ce qui en occit quelques dizaines pour le repos de l’âme desquels le saint roi pria plus tard efficacement »</p> <p>« Dégainant son braquemart pour la seconde fois de la journée, Joachim d’Auge fonça dans la flote et occit deux cent seize personnes, hommes, femmes, enfants et autres, dont vingt-sept bourgeois patentés et vingt-six sur le point de le devenir. Pour sortir de la ville, il fallut également déconfire des archers. »</p>	<p>ESEMPIO 1</p> <p>« - La celere, arriva la celere, - disse il Duca fregandosi le mani.- Le gratteremo un po' la rognna.¹²² »</p> <p>« Sguainata la durlindana, prese a mulinarla intorno mettendo in fuga villani, artigiani e borghesi, i quali rapidamente si squagliarono nel circondario, non senza calpestarsi a vicenda, talché se ne uccidettero decine, il riposo delle cui anime fu più tardi oggetto d'efficace preghiera da parte del Re santo. »</p> <p>« Sguainando la sua durlindana per la seconda volta in quel giorno, Joachim d'Auge si fece largo tra la folla e trasse l'anima dal corpo a duecentosedici persone tra uomini donne e bambini e diversi, di cui ventisette borghesi patentati e ventisei aspiranti tali. Poi, sbaragliati gli arcieri di guardia, uscì dalla città. »</p>
--	---

¹²² Notons l’hérédité dantesque de l’expression, utilisée au Pd XVII 129 avec « lascia pur grattar dov'è la rognna », avec une adaptation ciblisme du prosaïsme rabelaisien au prosaïsme dantesque par Calvino. Selon la Treccani dans l’article « Grattare », « la proverbiale e popolare metafora, inserita in un discorso di tono particolarmente solenne, accentua il disprezzo per quanti saranno colpiti dal giudizio negativo di Dante » grattare. (2019). Treccani, [https://www.treccani.it/enciclopedia/grattare_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/grattare_(Enciclopedia-Dantesca)/) consulté le 08/02/2022

EXEMPLE 2

« Comme Mouscaillot vient d'arriver pansé par le mire, on entame le souper qui débute par trois potages de couleurs différentes : du potage de macarons, du potage de poires et du potage de tripes. Ensuite on se tape du rôti avec de la sauce aux bourgeons et de la sauce à la noix muscade. On vuide des pintes. Après cela on attaque le second rôti bien épicé, on vuide d'autres pintes, on achève sur des confitures sèches et des sucreries. »

« Le duc regarda ce spectacle d'un œil morne et soupira ; puis il descendit vers les cuisines afin d'y dévorer au passage un ragoût d'alouettes, rien que pour s'aiguiser les dents. Quelques marmitons qui ne l'avaient pas aperçu reçurent de solides coups de savate qui les envoyèrent choir à droite et à gauche. Le queux, connaissant les goûts du seigneur, s'empressa de lui apporter le ragoût convoité. Le duc se régale, broie les os, lèche ses douas, vide des pintes »

« Ils vous servent tout 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. »

ESEMPIO 2

« Appena Mouscaillot arriva bendato dal cerusico, si attacca con la cena. Per primo, tre minestre assortite: minestra di lardo, minestra di zampino, minestra di castagne. Poi fu smaltito dell'arrosto in salsa di noce moscata e in salsa di mosca olearia. Si vuotan pinte. Dopo di che, s'attacca il secondo arrosto, ben pepato, si vuotan altre pinte, si conclude con marmellate vegetali e con dolciumi ».

« Il Duca guardò questo spettacolo con occhio cupo, e sospirò; poi scese verso le cucine al fine di divorarvi di passata un ragù d'allodole, non per altro che per aguzzarsi i denti. Il cuciniere, conoscendo i gusti del padrone, s'affrettò a recargli il bramato ragù. Il Duca pappò, masticò ossicini, si leccò dita, tracannò caraffe. »

« - Vi servono di che nutrire giusto giusto un uccellino cagionevole di salute. La lista non comprende nessuno dei piatti che mi piacevano tanto ai tempi che furono e testè: paté di zafferano ed usignoli, castagnaccio di topi campagnoli, timballo d'orso bruno e girasoli, annaffiati da alcolici rosoli. »

Ces références ont cela de particulier que leur transfert dépend autant du traducteur que du lecteur et de ses capacités d'exégèse : Calvino les laisse donc « en liberté », contrairement aux références ponctuelles retenues « en captivité » par un traducteur qui les examine, les nourrit parfois, ou les modifie légèrement lorsqu'elles ne peuvent s'adapter au climat italien.

B) Références ponctuelles

Au travers de l'inventio, Queneau met à l'honneur l'imitatio. En insérant des noms d'œuvres, de personnages ou d'artistes dans son mille-feuille intertextuel, la saveur des références est parfois facilement décelable pour le goût italien :

« Le Voyage du Jeune Anarchis en Grèce » (p. 181)	« il Viaggio del giovane Anarcasi in Grecia » (p. 170)
« Spartacus et Frankenstein contre Hercule et Dracula » (p. 183)	« Spartaco e Frankenstein contro Maciste e Dracula » (p. 171)
« Comme un pauvre petit Poucet » (p. 105)	« Come Pollicino » (p. 95)
« - Vous êtes un vrai donquichotte , dit-il au duc avec un fin sourire. - Quoi ? Quoi ? Qu'est-ce que c'est que ça ? - Don Quichotte ? Le meilleur livre étranger paru en l'année 1614. Je l'ai lu dans la traduction de César Oudin »	« - Siete un vero donchisciotte ! - dice al Duca con un sorrisino. - Cosa ? cos'è ? cos'è che sono ? - Don Chisciotte ? Il miglior libro straniero pubblicato nel 1614. L'ho letto nella traduzione di César Oudin. »
« Pestant contre Jean-Jacques Rousseau , les orties et les ronces » (p. 203)	« imprecando contro Giangiaco Rousseau , contro le ortiche, contro i rovi » (p. 190)
« Greuze ne peint pas mieux » (p. 211)	« Greuze non dipinge mica meglio » (p. 197)

A l'exception du deuxième exemple, où Calvino compense l'absence de familiarité référentielle par l'effacement d'Hercule, remplacé par le personnage italien Maciste, et de l'italianisation de Jean-Jacques Rousseau, le choix du traducteur reste celui du maintien des références originelles.

Citations

Il en est de même pour certains clins d'œil littéraires qui ne sont perceptibles que pour un connaisseur de l'œuvre quenaldienne, qui sont ainsi consciemment aplatis par le traducteur. C'est le cas de l'autocitation, qui constelle le roman, suivant la logique de l'interpénétration du passé et du présent adaptée à la sphère littéraire. C'est ainsi que Queneau nous ramène en creux à son activité éditoriale : « Tu aurais donc ici un **gallimard** et du parchemin ? » / « E avresti qui un **calamaro** e una pergamena ? » (p. 109/98), à son grand succès commercial « Je préfère **l'autobus** -toujours les mauvais souvenirs hein » ? / « preferisco **l'autobus**. -Sempre i brutti ricordi, eh ? » (p. 102/92) ; et à son activité poétique : « - Si vous pensez, monsieur, que vous parviendrez à vos fins trombinatoires et lubriques en me dégoisant de galants propos pour m'attirer dans votre pervers antre, moi, pauvre oiselle, pauvre iroquoiselle même, **ce que vous vous gourez, monsieur ! ce que vous vous gourez !** » / « - Se voi pensate, signore, di perseguire i vostri fini mistificaioli e lubrichi garrendo galanterie per attirare nel vostro antro perverso una candida figlia del Canada, signore, **v'ingannate di gran lunga !** » (p. 39/29), où Queneau fait écho à la chanson « Si tu t'imagines » qu'il insère en 1948 dans le recueil *L'instant Fatal*¹²³, et qui sera mis en musique dans la foulée par Juliette Gréco sur les conseils de Jean-Paul Sartre. Ici l'impuissance traductive de Calvino est justifiée. Frileux quant à la restitution des expressions verbales d'usage populaire comme « se gourer », il ennoblit la séquence avec « v'ingannate di granlunga », perdant toute une chaîne référentielle. « Ce que tu te goures » rappelle en effet le refrain de « si tu t'imagines », « Si tu t'imagines, si tu t'imagines, fillette, fillette / Si tu t'imagines qu'ça va, qu'ça va, qu'ça va durer toujours / La saison des za, saison des za, saison des amours / Ce que tu te goures, fillette, fillette, ce que tu te goures », la chanson

¹²³ Queneau, R., (1948). *L'instant Fatal*, Paris, Gallimard

étant déjà une revitalisation du carpe diem ronsardien de l'*Ode à Cassandre*¹²⁴ déjà emprunté à Horace. Concernant le gallimard, écho à la célèbre maison d'édition fondée par Gaston Gallimard, André Gide et Jean Schlumberger, Calvino tente une compensation humoristique en utilisant le mot Calamaro, variante dialectale de « calamaio », jeu de mot entre « encrier » et « calmar », injectant ici dans le texte cible, par l'ajout d'un terme ligure propre à l'univers maritime, une once de style calvinien. On pense notamment, quant à l'exploration calvinienne de l'élément aqueux¹²⁵, à Monsieur Palomar, à l'oncle aquatique ou à ses poèmes de jeunesse contenues dans *Eaux-fortes de Ligurie*¹²⁶.

Notons un degré proportionnellement élevé de réagencement et d'explicitation des citations de la part de Calvino en fonction du degré de déformation initiale infligée par Queneau : Dans le deuxième chapitre par exemple, la phrase « Cidrolin entreprit de traverser le boulevard, ce qu'il fit avec une prudence accrue, car **c'était l'heure où les houatures vont boire** » rappelle le vers de Victor Hugo issu de « Booz endormi », *La Légende des siècles*, « **c'est l'heure tranquille où les lions vont boire** »¹²⁷. Selon Jean-Yves Laurichesse, le fait qu'il soit amputé de l'adjectif, « tranquille » détruit le premier hémistiche et la traduction opère encore « une substitution de mot, le magnifique lions », encore ennobli par la diérèse, étant remplacé par un nom moderne, trivial et de plus défiguré par une orthographe enfantine ».¹²⁸

Calvino *addomesticata* la référence en traduisant « *l'ora in cui ogni auto riede alla sua parca mensa* », parodiant un vers de *Il sabato del villaggio* de Giacomo Leopardi : « *Riede alla sua parcamensa / fischiando, il zappatore* »¹²⁹. Ce choix apparaît aussi plus tard dans le roman, lorsqu'Auge décide d'émigrer, déclarant « Je quitte la France aux nouveaux parapets » traduit « *Lascio la Francia dalle amate sponde* » (p. 214/200), où le vers rimbaldien issu du *Bateau Ivre*, « *je regrette l'Europe, aux anciens parapets* »¹³⁰ est rendu en italien par un vers de Vincenzo

¹²⁴ de Ronsard, P., (1994). *Œuvres complètes*, tome II, ed. Céard, J., Ménager C., & Simonin M. « Collection Bibliothèque de la Pléiade (n° 46) », Paris, Gallimard, *Odes*, 17, 1545

¹²⁵ Concernant l'eau, voir Palombi, M., (2019). *S'immerger dans la superficie*. « *Italies* », Aix-En-Provence, Centre aixois d'études romanes, p. 187- 197.

¹²⁶ Calvino, I., (2014). Sept poèmes de jeunesse. *Po&sie*, p.149-150, p.25-35.

¹²⁷ Hugo, V., (2000). *La Légende des siècles*, Paris, Librairie générale française, coll. « Livre de poche », 1859

¹²⁸ Laurichesse, J. Y., *op. Cit.*, p.13

¹²⁹ Leopardi, G. (1917), *Canti, edizione critica*. ed. Donati, A., Bari, Laterza

¹³⁰ Rimbaud, A., (2010) *Œuvres complètes*, ed. Steinmetz, J.-L., Paris, Flammarion

Mondi dans *Dopo la battaglia di Marengo*¹³¹, vers introduit par « Bella Italia, amate sponde », selon Ožbot¹³².

Dans d'autres cas, Calvino annonce la présence d'une référence au lecteur italien par un maintien du français, comme dans les trois exemples suivants, tirés respectivement de Guillaume Apollinaire¹³³, de Charles d'Orléans¹³⁴ et d'une rengaine populaire d'origine révolutionnaire¹³⁵.

<p>« - Il commencent à migrer, dit Cidrolin en les regardant s'éloigner. L'automne approche. - Mon automne éternel, ô ma saison mentale. - Pardon ? Demanda un passant. - Je faisais une citation, dit Cidrolin. - De qui ? - D'un poète, bien sûr. Vous n'avez pas entendu les douze pieds ?</p>	<p>- E' l'autunno. Cominciano a migrare, - dice Cidrolin guardandoli allontanarsi. - Mon automne éternel, ô ma saison mentale. - Prego ? - chiese un passante. - Citavo, - disse Cidrolin. - Chi ? - Un poeta, naturalmente. Non riconosce il metro ? » (p. 165/154)</p>
<p>« Sthène se mit alors à dégoiser son répertoire à tue-tête. Il en était à un rondeau que Charles d'Orléans s'apprêtait à écrire : Hyver, vous n'êtes qu'un vilain, Lorsqu'ils arrivèrent en vue de la porte d'une ville fortifiée que gardaient des bourgeois en armes</p>	<p>« Sten si mise a gorgheggiare il suo repertorio a squarciagola. Era arrivato a un rondò che Carlo d'Orléans doveva ancora scrivere : Hyver, vous n'êtes qu'un vilain, quando giunsero in vista della porta d'una città fortificata, con borghesi in armi che facevano la guardia. (p. 72/62)</p>

¹³¹ Monti, V., (1953), *Opere*, ed. Valgimigli, M. & Muscetta, C., Ricciardi, Milano – Napoli

¹³² Ožbot, *op. cit* p. 169.

¹³³ Apollinaire, G., (1920). *Alcools*, Paris, NRF, troisième édition, p. 134

¹³⁴ d'Orléans, C., (1992). *Balades et Rondeaux*, ed. Zink, M., Paris, Le livre de poche, Rondeau 37 v. 1469 « Hiver, vous n'êtes qu'un vilain ! », 1460

¹³⁵ Dumersan, M., & Ségur, N., (1866). *Chansons nationales et populaires de France*, Paris, Librairie de Garnier frères - Imprimerie Bourdier et cie.

« Dansons la Carmagnole, Vive le son, vive le son... Dansons la Carmagnole, vive le son du canon »	« Dansons la Carmagnole, Vive le son, vive le son... Dansons la Carmagnole, vive le son du canon » (p. 107/ 97)
--	---

La solution du maintien en français est un indicateur fonctionnel pour le lecteur italien, qui interprète l'étrangeté linguistique comme un avertisseur intertextuel. Elle ne saurait pourtant être une stratégie traductionnelle à laquelle Calvino peut recourir systématiquement, les références littéraires étant trop nombreuses. D'autres manœuvres sont donc mises en place, comme le calque, pour « notre bonne Lorraine qu'Anglais brûlèrent à Rouen »¹³⁶ traduit « della nostra buona Lorenese che fu arsa dal Britanno in quel di Rouen » dont on perd le caractère octosyllabique, ou l'adaptation bilingue que subit du Bellay, où « Je me demande quand je reverrai mon écurie natale qui m'est une province et beaucoup davantage »¹³⁷ devient « spesso mi chiedo quando rivedrò la mia scuderia natale, qui m'est une province et beaucoup davantage, Du Bellay, Regrets, XXI ». Notons dans le dernier exemple qu'en l'absence d'un effet spontané de familiarité sur son lecteur, qui ne peut se déclencher que pour une référence qui transcende les frontières linguistiques et culturelles (Baudelaire par exemple), ou une référence française « remplacée » par un extrait italien (comme dans la citation de Victor Hugo ou de Rimbaud), Calvino opte pour l'insertion d'une explicitation référentielle de type universitaire où sont indiqués les noms de l'auteur et de l'œuvre. Le questionnement sur la consistance des stratégies traductionnelles de Calvino en matière de citations se pose lorsque deux citations d'un même auteur ne subissent pas le même sort : comme le note Mario Fusco aux assises de la traduction¹³⁸, Molière, cité par deux fois, se trouve ainsi calqué dans un premier temps et explicité dans un deuxième :

¹³⁶ Villon, F., (1876). *Œuvres complètes de François Villon*, éd. Pierre Jannet M., & Lemerre, A., Ballade des Dames du temps jadis p. 34-35.

¹³⁷ du Bellay, J., (1903), *Œuvres complètes de Joachim Du Bellay*, tome 3, ed. Séché, L., Paris, Maison de la Renaissance, XXXI, v. 8

¹³⁸ Fusco, M., (2001). Intervention à la Table ronde « *Les Fleurs bleues de Raymond Queneau* », « *Dix-septièmes assises de la Traduction littéraire* », Arles, Atlas-Actes Sud, p. 76.

« Point encore, noble époux, mais vous en pourvoirez »	« Non lo son punto ancora, nobile sposo, ma voi provvederete alla bisogna »
« C'est à vous, monsieur, que ce discours s'adresse »	« C'est à vous, s'il vous plaît, que ce discours s'adresse, - dice il passante a Cidrolin, citando Molière, Le Misanthrope, atto I scena II

Federici invoque le choix d'une stratégie traductionnelle plutôt qu'une autre en fonction de l'effet attendu sur le lecteur, dans une perspective bermanienne, quand on pense que la traduction « doit faire la même impression sur le lecteur d'arrivée que sur le lecteur d'origine »¹³⁹.

La scelta dipende dal risultato che si vuole ottenere : per mantenere la referenzialità interna del testo, anche in traduzione, vanno adottati i suoi riferimenti già tradotti ; per creare un effetto di esotismo, se è quello che cerca l'originale, si può procedere ad una nuova traduzione. Scegliendo la seconda opzione si ha un effetto di sorpresa e di smarrimento, dove il lettore sente l'eco di qualcosa di noto, ma non ricorda bene cosa. Resta beninteso che i risultati finali dovrebbero essere per il lettore destinatario molteplici come lo sono quelli disponibili per il lettore originario : ammiccamento intellettuale, parodia, esotismo, sensazione di déjà vu, e così di seguito.¹⁴⁰

Qu'en est-il donc alors du pastiche ? Comme pour la citation détournée ou les références structurantes, le pastiche exige une certaine culture littéraire et une complicité installée par le traducteur avec son lecteur. Tout n'est plus qu'une question de références, mais aussi de rythme, de recherche stylistique poussée :

¹³⁹ Berman, A., (1999). *La Traduction-poésie*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg

¹⁴⁰ Federici, F., (2007). Italo Calvino comincia a tradurre Raymond Queneau : la traduzione creativa di un incipit. , « *The Italianist* », 27 (1), Cambridge, Reading University and Department of Italian, p. 86

Il faut que le lecteur reconnaisse la source pour apprécier l'imitation qui n'est pas forcément parodique. Qui peut être un hommage. Qui peut être plus proche de l'imitation ou plus proche de la paraphrase. Le pastiche demande d'avoir l'oreille fine et juste, car chez un écrivain, quand on tient l'air, les paroles viennent vite.¹⁴¹

C) Pastiches

La première phrase est déjà un pied-de-nez aux incipits des romans bourgeois du dix-neuvième siècle s'ouvrant sur une date précise, une tradition moquée par Breton et les surréalistes pendant la saison des avant-gardes, comme l'analyse Federico Federici dans son étude de texte de l'incipit des *Fleurs Bleues* traduites par Calvino :

*Les Fleurs bleues si apre con una data. Si potrebbe credere che si apra all'insegna della tradizione. Tutt'altro, alla data del 25 settembre 1264 seguono paragrafi dedicati implicitamente a mostrare che l'innovazione dello stile in Queneau è data dal suo sbeffeggiare accanitamente ogni tradizione pur pagandole un tributo nel parodiarla. Breton aveva detto che mai più si sarebbe potuto iniziare un romanzo con la frase 'La Duchessa si alzò alle cinque'; l'affermazione provocatoria di Breton sottolineava la morte del tradizionale stile romanzesco e lo chiudeva, a suo dire, definitivamente in soffitta Cfr. A. Breton, Manifeste du Surréalisme: poisson soluble (Paris, Gallimard, 1929). Queneau fa alzare il suo personaggio proprio all'alba perché lui, che fece parte originariamente del movimento surrealista, si ribella anche contro i ribelli: sin dal suo incipit, quest'alba lo pone palesemente in parodica polemica persino con Breton. L'alba si trasforma in un indizio immediato della sua volontà di sbeffeggiare entrambe le percezioni dell'arte quella classica e quella avanguardista e surrealista. Queneau propone uno stile narrativo e delle categorie di pensiero nei quali lo spirito della tradizione poteva convivere autarchico e solidale con lo spirito della sperimentazione.*¹⁴²

¹⁴¹ Pasquier, M.-C., (2004). Ezra Pound traducteur, « Vingtièmes assises de la traduction littéraire » Arles, Atlas-Actes Sud, p. 28

¹⁴² Federici, F., *op. cit.* p. 102

Le ton est ainsi donné. Cependant, les pastiches quenaldiens ne sont pas que des jeux d'adresse entre tradition et modernité. Bon entendeur, celui qui pourra déceler le motif rabelaisien sous le tapis, dans le deuxième pastiche quenaldien du roman qui apparaît dès le deuxième chapitre, comme une déclaration d'intentions imitatives :

<p>« - Hou hou, la salope, qu'ils criaient, oh le vilain dégonflé, le foireux lardé, la porcine lope, le pétochard affreux, le patriote mauvais, le marcassin maudit, la teigne vilaine, le pleutre éhonté, le poplican félon, la mauviette pouilleuse, le crassou poltron, l'ord couard, le traître pleutre qui veut laisser le tombeau de sire Jésus aux mains des païens et qui répond mal à son roi. Vive Louis de Poissy ! Hou hou, la salope ! »</p>	<p>« - Uh, uh, schifezza! - gridavano,- oh il villan rigonfiato, il cagone lardellato, la lurida checca, l'atroce spetezzatore, il cattivo patriota, il maledetto porco, la mala roгна, lo spudorato battifiacca, lo scriba fariseo, il fottuto lavativo, il crasso paltoniere, l'orrido codardo, che vuol lasciare la tomba di nostro signor Gesù nelle mani dei pagani e che risponde male al proprio re. Viva Luigi di Poissy! Uh, uh, schifezza! »</p>
--	--

De la bouche du peuple parisien, qui admonestent sévèrement le duc, mutiné de la neuvième croisade, résonne le flot d'insultes proféré par les fouacier de Lerne à l'encontre des bergers de Gargantua, casus belli des guerres picrocholines : « *A leur requeste ne feurent aucunement enclinez les fouaciers, mais (que pis est) les oultragèrent grandement, les appellans trop diteulx, breschedens, plaisans rousseaulx, galliers, chienlictz, averlans, limes sourdes, faictnéans, friandeaulx, bustarins, [...] boyers d'étrons, bergiers de merde, et aultres tels épithètes diffamatoires [...]* »¹⁴³

Le pastiche, jeu littéraire abondamment proposé lors des séances oulipiennes, est défini par Genette comme « imitation ludique »¹⁴⁴. Étant, chez Queneau, un phénomène relativement macrotextuel, nous le séparons artificiellement des déformations ponctuelles de citations traitées ci-dessus, qui ne sont présentes que localement. Toujours dans un registre comique, Queneau en use et en abuse, notamment à deux reprises, dans une longue tirade d'insulte qui rappelle

¹⁴³ Rabelais, F., (1973). *Gargantua, Œuvres complètes*. Paris, Seuil

¹⁴⁴ Genette, G. (1982). *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, p. 37

Rabelais, l'un des premiers maîtres du pastiche, et dans les scènes du Bar Biturique, écho aux romans chosistes de Robbe-Grillet. Selon Daniel Mangano, les « valse de tonalités ou de traits stylistiques disparates »¹⁴⁵ que l'on retrouve dans les *Fleurs Bleues* vont du style rabelaisien, massivement majoritaire, à une écriture à la Céline, dans les formes dialogiques notamment et la présence notable de ruptures de tons et d'anacoluthes, mais l'on retrouve aussi une touche flaubertienne expliquée par Queneau lui-même dans l'une de ses lettres : « Cher Monsieur et Ami, Je me suis amusé à imiter le procédé flaubertien de mettre en italiques les lieux communs et les expressions toutes faites- comme d'ailleurs vous l'avez bien vu en les appelant des phrases feuilleton ». ¹⁴⁶ L'auteur se réfère ici à un passage du chapitre VIII, dont Calvino gommara l'italique et ainsi la face visible de l'iceberg intertextuel. Les multiples accumulations qui ponctuent le roman peuvent aussi s'apparenter à un pastiche à la Flaubert, pensons particulièrement à l'incipit avec un entassement des populations germaniques qui n'est pas sans rappeler les accumulations flaubertiennes d'objets. Federici nous informe de l'influence du pastiche quenaldien comme stimulus créatif de Calvino, où la traduction n'est plus qu'un processus de transfert d'une langue à l'autre mais devient une entreprise qui conditionne l'absorption stylistique d'un auteur par un autre :

*La tecnica dell'accumulazione di particolari, oggetti e parole (LFB, p. 26 per parolacce) serve a spaesare e confondere più che a descrivere accuratamente, e appartiene al repertorio flaubertiano che Calvino conosce bene e utilizza con nuovi intenti nello stesso periodo. In Ti con zero, offre esempi d'accumulazione come nel racconto 'La molle Luna' : « E mi fece senso. Perché era una cosa che per quanto non si capisse di cosa fosse fatta, o forse proprio perché non si capiva, appariva diversa da tutte le cose della nostra vita, le nostre buone cose di plastica, di nylon, di acciaio cromato, di ducotone, di resine sintetiche, di plexiglas, di alluminio, di vinavil, di fòrmica, di zinco, di asfalto, di amianto, di cemento. Le vecchie cose tra le quali eravamo nati e cresciuti. »*¹⁴⁷

Cet exemple préfigure la force coercitive qu'exercera la traduction des *Fleurs Bleues* sur l'étendue stylistique calvinienne et nous permet d'aborder l'influence du statut de traducteur sur l'éthos de l'écrivain que Calvino a d'ailleurs lui-même noté,

¹⁴⁵ Mangano, D., *op. cit.*, p. 71

¹⁴⁶ Sosso, P., *op. cit.*, p. 551

¹⁴⁷ Calvino, I., (1967). *Ti con zero, Romanzi e racconti*, ed. Barenghi M., Falcetto B. & Milanini C., Milan, Mondadori, p. 228

affirmant qu' « il y a une économie dans l'expression qu'on apprend en traduisant et qui est une excellente leçon pour sa propre écriture ». ¹⁴⁸ Federici notera comment « l'activité de traducteur influence et régénère son style, par le travail d'analyse approfondie et de comparaison des structures linguistiques qu'elle comporte » ¹⁴⁹ et Cappello comment la traduction est « non seulement un complément essentiel de l'écriture, mais la véritable clé de voûte de la création littéraire » ¹⁵⁰. Ainsi, la traduction est, pour Calvino, plus que « la vraie manière de lire un texte » ¹⁵¹, la source d'autres textes. Pour Paola Sasso,

Non paiono lontane, queste considerazioni di Calvino, dalle riflessioni di Henri Meschonnic in *Poétique du traduire*, laddove, auspicando una riabilitazione e una nobilitazione del tradurre, l'autore parla del : « [...] rôle unique, et méconnu, de la traduction comme révélateur de la pensée du langage et de la littérature, méconnu par la situation ancillaire qui lui réserve la tradition, et sa condition ». (Lagrasse, Verdier, 1999, p. 10). ¹⁵²

La traduction des pastiches mais, plus globalement de l'œuvre quenaldienne, offre au traducteur italien une nouvel aube littéraire placée « sous le signe de Raymond Queneau ». Pour revenir à la traduction concrète des pastiches, Calvino mentionne ces extraits stylistiquement connotés dans *sa Nota*, et notamment la description d'une méticuleuse et géométrique précision de la casquette du gérant du Bar Biture dans le chapitre VII : « *Senza problemi invece passa in italiano il pastiche di Robbe Grillet, nella descrizione d'un bar e soprattutto del berretto a pallini del padrone* » ¹⁵³ :

¹⁴⁸ Lettre à Nicola Muschitiello datée de décembre 1978 dans Calvino, I., (2000). *Lettere 1940-1985*, Milan, « Meridiani » Mondadori, p. 1388

¹⁴⁹ Federici, F., *op. cit.* p. 90

¹⁵⁰ Cappello, S., *op. cit.* p. 164

¹⁵¹ Calvino, I., (2002), *Tradurre è il vero modo di leggere un testo, Mondo scritto e mondo non scritto*, Milano, Mondadori, p. 84-91.

¹⁵² Sosso, P., *op. cit.* p. 24

¹⁵³ Calvino, I., « Nota del traduttore », *op. cit.* p. 271

« Cidrolin regarde à droite, à gauche dans tous les cafés comme s'il cherchait quelqu'un ou simplement une place, une table à sa convenance. Il traîne un peu et finit par entrer au bar Biture, un bar qui se donne l'air de ressembler à tous les autres. Cidrolin s'assied. Comme clients, il n'y a que deux types debout qui parlent du tiercé. Derrière le comptoir, le patron, inactif, écoute les commentaires sur les pronostics ; il porte une casquette carrée semi-ronde ovale en drap orné de pois blancs. Le fond est noir. Les pois sont de forme elliptique ; le grand axe de chacun d'eux a six millimètres de long et le petit axe quatre, soit une superficie légèrement inférieure à dix-neuf millimètres carrés. La visière est faite d'une étoffe analogue, mais les pois sont plus petits et de forme ovale. Leur superficie ne dépasse pas dix-huit millimètres carrés. Il y a une tache sur le troisième pois à partir de la gauche, en comptant face au porteur de la casquette et au plus près du bord. C'est une tache d'essence de fenouil. Elle est infime, mais, malgré son étendue réduite, elle conserve la couleur propre à la substance originelle, une couleur un peu pisseuse, intermédiaire entre l'infrarouge et l'ultraviolet. En examinant avec soin le pois voisin, toujours en continuant à compter à partir de la gauche face au porteur de la casquette et en longeant au plus près du bord, on distingue une souillure minuscule ayant également pour origine la projection d'une goutte d'essence de fenouil, mais ses dimensions sont telles qu'on pourrait croire que c'est simplement un fil du drap noir environnant qui se serait égaré là et y aurait pris une teinte jaunâtre sous l'effet de la lumière au néon qui tombe d'un tube

« Cidrolin guarda a destra e a manca in ogni caffè come cercasse qualcuno o semplicemente un posto libero, un tavolino che faccia al caso suo. Va in qua e in là per un po', e finisce per entrare al Bar Biturico, un bar che si dà l'aria di somigliare a tutti gli altri. Si siede. Di clienti, c'è solo due tipi in piedi che parlano del Totip. Dietro il banco il padrone, inoperoso, ascolta i commenti ai pronostici; porta un berretto quadrato di quelli semicirculari di forma ovale, d'una stoffa a pallini bianchi e fondo nero, pallini ellittici, l'asse principale di ciascuno misurando sei millimetri e l'asse minore quattro, la superficie cioè essendo leggermente inferiore a diciannove millimetri quadrati. La visiera è di una stoffa analoga, ma i pallini sono più piccoli e di forma ovale. La loro superficie non supera i diciotto millimetri quadrati. C'è una macchia sul tredicesimo pallino partendo dalla sinistra, per l'osservatore posto di fronte a chi indossa il berretto, e seguendo l'orlo della visiera. E' una macchia d'essenza di finocchio. Una macchia di dimensioni insignificanti, ma che conserva, malgrado l'esigua estensione, il colore caratteristico della sostanza originaria, un colore un po' piscicoso, intermedio fra l'infrarosso e l'ultravioletto. A un esame accurato del pallino seguente, continuando a contare sempre a partire da sinistra ponendosi di fronte a chi porta il berretto e percorrendo la linea che contorna il bordo della visiera, si distingue un minuscolo punto un po' sporco, originato anch'esso dalla proiezione d'una goccia d'essenza di finocchio, ma di dimensioni così esigue che si potrebbe crederlo semplicemente un filo nero proveniente dalla zona circostante del tessuto che si fosse

<p>tubulaire tant bien que mal ; en effet, il y a des à-coups dans le fonctionnement de l'appareil et, parfois, on pourrait songer qu'il émet des signaux en cet alphabet inventé par ce peintre américain fameux qui naquit à Charlestown (Mass.) en 1791 et mourut à Poughkeepsie en 1872. Par une singulière coïncidence est accrochée juste au-dessus de la tête de Cidrolin une reproduction de l'Hercule mourant de Samuel-FinlayBreese Morse, qui avait obtenu en 1813 la médaille d'or de la Société des Arts Adelpi. »</p>	<p>smarrito all'interno del pallino bianco e avesse assunto una colorazione giallastra per effetto della luce al neon che cade bene o male dal tubo tubolare del lume luminescente; difatti nel funzionamento dell'impianto si verificano degli sbalzi e in certi momenti si potrebbe pensare che esso trasmetta dei segnali nell'alfabeto inventato da quel famoso pittore americano nato a Charlestown, Mass. nel 1791 e morto a Poughkeepsie nel 1872. Per una strana coincidenza, proprio sopra la testa di Cidrolin è appesa una riproduzione dell'Ercole morente di Samuel Finley Breese Morse, opera che ottenne nel 1813 la medaglia d'oro della Società delle Arti Adelpi. » (p. 94-95/ 84-95)</p>
--	---

Le transfert en italien du passage de la description méticuleuse et maniaque d'un objet banal ne nécessite pas de réel déracinement et de réimplantation dans un terreau proprement italien. Pastiché sur le modèle de la description du quartier de tomate dans le roman *les Gommages* de Robbe-Grillet, dont l'incipit met en scène un patron de bar au petit matin, on notera l'évocation de la casquette de Charles au début de *Madame Bovary* ; la compréhension de la double parentalité de l'extrait est laissée à l'appréciation du lecteur en fonction de son capital culturel. Calvino, plus que le texte, sauvegarde ici l'identité foncièrement ludique et participative du roman avec une notion de degrés de lecture, et laisse aux lecteurs aguerris le soin de déverrouiller les sens par des clés sémiotiques plus ou moins bien dissimulées. Même au sein de la traduction italienne, « *i piccoli frammenti della tradizione restano fluttuanti nel mare di conoscenze richieste per leggere e tradurre Queneau, se il lettore non ne condivide la cultura* ».

154

¹⁵⁴ Federici, op. cit p. 146

Face aux culturèmes ¹⁵⁵, qui comprennent deux obstacles majeurs de traduction : « a) un obstacle d'ordre linguistique ; b) un obstacle d'ordre culturel, générés par les réalités psychosociolinguistiques (les *realia* nationaux) » ¹⁵⁶, l'anthropotraducteur que devient Calvino adopte plusieurs stratégies traductives : Pour revenir à la classification de Klingberg, il ne recourt jamais à l'effacement, recourt très peu à la reformulation et à la simplification, parfois à l'incrémentalisation, à la traduction expliquée, à l'équivalence ou à la localisation et massivement à l'explication paratextuelle à travers sa Nota, où il explique ses choix de traduction des références civilisationnelles, historiques et culturelles. Concernant les références civilisationnelles relevant parfois du stéréotype ¹⁵⁷, une partie est laissée entre les mains de l'imaginaire ethno-socio-culturel du lecteur ; l'autre est translittérée par un médiateur pédagogue prenant son rôle de « passeur » ¹⁵⁸ très au sérieux, au risque de surtraduire ou surexpliquer le sous-texte, perdant ainsi, au profit d'une *italianità* injectée artificiellement, une partie de la spontanéité et de la *francesità* du texte source. Sarah Amrani nous dit que « La traduction nécessite non seulement une transposition sémantique d'une langue vers une autre, mais surtout la recréation d'un univers socioculturel et sociolinguistique complètement étranger à la réalité socioculturelle et sociolinguistique de l'Italie des années 60 » ¹⁵⁹. Calvino est conscient que l'ancrage civilisationnel est indissociable de l'œuvre et tente choisit une approche *straniante*, très fidèle et, sauf exemples, rarement explicitée ou domestiquée. Les références historiques sont laissées à la libre appréciation du lecteur et dépendent plus de sa culture historique et historiographique que des capacités du traducteur. Dans ce champ, grand nombre des ressources à sa disposition ne dépendent pas de lui. C'est ce que nous dit Yves Gambier ¹⁶⁰ :

¹⁵⁵ Lungu Badea, G., (2004). Qu'est-ce que le « culturème » ? L'influence de la culture source sur l'intention du traducteur, « *Limb ? ,cultur ? i civiliza ? ie la începutul mileniului al treilea, Bucure ?* », Editura Politehnica Press, vol. 2, p. 464-470.

¹⁵⁶ Cuciuc, N., (2011). Traduction culturelle : transfert de culturèmes, « *La linguistique, vol. 47, no. 2* », p. 137-150

¹⁵⁷ Sur la notion de stéréotype, cf Amossy, R., (1991). *Les idées reçues, Sémiologie du stéréotype*, Collection « Le texte à l'œuvre », Nathan, Paris, 216 p.

¹⁵⁸ « Charon aussi est un passeur. Mais il passe des morts. Qui ont perdu la mémoire. C'est ce qui arrive à bien des traducteurs ». Meschonnic, H., (1999). *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, p. 17.

¹⁵⁹ Amrani S., (2005). Les Fleurs Bleues, I fiori Blu : Queneau «traduit» par Calvino, « *Chroniques italiennes n. 75/76, 1-2* » p. 4

¹⁶⁰ Gambier, Y., (2008). Traduire l'autre. Une sub-version, « *Études de linguistique appliquée, vol. 150, no. 2,* », p. 184

Le traducteur est un médiateur mais le succès de la médiation c'est-à-dire son acceptabilité ne dépend pas de lui. Aux prises avec des valeurs culturelles (savantes ou populaires, apprises ou tissant nos mémoires), il n'est pas uniquement prospecteur des différences, explorateur de territoires plus ou moins inconnus. Il est aussi celui qui, dans sa reconnaissance de l'autre, change les perspectives de sa propre communauté, dérange « les mots de sa tribu » (Mallarmé, 1877)

Les références littéraires, elles, subissent une réelle subversion. Calvino jongle entre pertes et ajouts dans un oscillement entre *addomesticamento* et *straniamento*, entre déculturation et acculturation ¹⁶¹. La créativité du traducteur est alors constamment balancée par l'incapacité à rendre le sens, le contexte et l'effet simultanément. Qu'elle soit sous forme de citation brouillée, adaptée, ou engloutie par le texte même, jusqu'à ce qu'on ne puisse plus déterminer si elle est ornementale ou structurelle, comme sur le modèle des *Essais* de Montaigne par exemple, ou sous forme d'adaptation rythmique, lexicale, syntaxique, linguistique jusqu'à recopier un schéma stylistique autre, comme dans *Pastiches et Mélanges* de Proust, Calvino est conscient que la référence littéraire file le texte. Il traite ces « restes du passé (qui) traînent encore çà et là, en vrac » ¹⁶² avec la minutie d'un faussaire ¹⁶³ qui ne devrait pas copier une peinture mais un collage minutieusement organisé. C'est d'ailleurs à cette technique à laquelle Antoine Compagnon compare l'écriture :

Il faut garder le souvenir de cette pratique originelle du papier, antérieure au langage, mais que l'accès au langage n'abolit pas tout à fait, pour en suivre la trace toujours maintenue, dans la lecture, dans l'écriture, dans le texte, dont la définition la moins restrictive (celle que j'adopte) serait : le texte, c'est la pratique du papier. [...] Et dans le texte, comme pratique complexe du papier, la citation réalise de manière privilégiée une survivance qui réjouit ma passion pour le geste archaïque du découper-coller. ¹⁶⁴

¹⁶¹ « La traduction fait partie des processus d'acculturation inséparables de ceux de déculturation » *Ibid* Gambier, Y. *op. cit* p. 184

¹⁶² Queneau, R., *Les Fleurs Bleues*, *op. cit*, p. 8

¹⁶³ Hermet, M., (2018). *Le traducteur faussaire*, Paris, Raison présente, p. 77-81.

¹⁶⁴ Compagnon, A., (1979), *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, p. 17

Après une étude de l'usage de la référence depuis l'Antiquité, Compagnon évoque d'ailleurs les usages dégénérés de la citation qui en « dérèglent » l'usage établi et sérieux avec son étude des citations monstrueuses ¹⁶⁵. D'après Jean-Yves Laurichesse, C'est à cette « écriture brouillée », caractéristique de la modernité que se rattache le jeu avec les citations dans *Les Fleurs bleues*. Le traducteur italien doit, plus que les mots ou les références même, sauvegarder le caractère interactif du collage où le lecteur exerce un regard actif sur l'œuvre devenue, plus qu'un trompe-l'œil, un véritable trompe-l'esprit ¹⁶⁶.

Cet usage dégénéré de la référence à un autre objectif, peut-être obstrué par la traduction calvinienne : à la mobilisation d'auteurs hyperstasiés qui ont façonné l'histoire littéraire et dont la majesté est incontestée, Queneau y associe d'autres références, plus populaires et imperceptibles : Boris Vian avec le leitmotiv « c'est dégueulasse », issu de sa chanson « je bois » datant de 1955, que Calvino traduit « fa' un po' schifo », en réhaussant le registre du texte source, ou « m'en aller promener » issu de la rengaine populaire « à la claire fontaine » traduit par « fare un giretto ». C'est cette imbrication de références illustres et méconnues, savantes et populaires, peut-être légèrement aplatie par Calvino, que se niche le caractère proprement comique au sens étymologique du terme. En effet, l'encyclopédisme de Queneau s'illustre aussi bien dans l'utilisation variée de références en tous genres que dans l'imbrication décomplexée de registres divers, d'archaïsmes, d'argot (parigot), de régionalismes, de néologismes. Est-ce la traduction de ce mille-feuille langagier fourré de « *lessici specializzati, [...], neologismi, [...] ghiribizzi estemporanei, [...] estri del gioco...* », *coloriture dell'argot* » ¹⁶⁷ qui fait dire à Silvia Taddei que la traduction est « absolument réinventive et désinvoltée » ¹⁶⁸, et à Federico Federici que le traducteur « calvinise » le texte ¹⁶⁹, même aux endroits où le texte-source n'exigeait pas une créativité traductive, pour rendre son expérimentalisme ?

¹⁶⁵ *Ibid*, p. 362

¹⁶⁶ « Nous avons essayé de nous débarrasser du trompe-l'œil pour trouver le “trompe-l'esprit” », Propos de Picasso, dans Picasso, P., (1923), « *The Arts* », vol III, n°5 New York, p. 70

¹⁶⁷ Queneau, R., *Petite cosmogonie portative*, *op. cit.*, p. 148.

¹⁶⁸ Taddei, S., (1994). Italo Calvino traduttore : 'I fiori blu', *Calvino & l'editoria*, ed. Clerici L. & Falcetto B., Milan, Marcos y Marcos, p. 97

¹⁶⁹ Federici, F., (2004). Breaches in Translation: Queneau's French versus Calvino's Italian, « *Reading and Writing La Rupture: Essays in French Studies II* », ed. Guy-Murrell C., Wilson C., & Young M., Reading, The 2001 Group, p. 16.

II. La comédie du langage : Calvino face au polystylisme quenaldien

L'une des contraintes traductives majeures à laquelle se frotte Calvino est la cohabitation apaisée de tous les registres de langue de l'axe paradigmatique. Si l'on prend comme appui l'ouvrage de Colette Strourdzé ¹⁷⁰, qui sépare la langue instinctive de la langue élaborée, la langue populaire allant à celle du bon usage, en passant par la langue courante, la langue orale, la langue écrite, élaborée et soutenue, l'espace linguistique est cloisonné. L'une des caractéristiques de l'encyclopédisme de Queneau, qui rend d'ailleurs son œuvre « comique » au sens médiéval du terme et revêt un aspect progressiste de la langue, est le fin alliage des mêmes registres de langue au sein d'un même univers stylistique. Une juste traduction des registres de langue chez Queneau est nécessaire à deux formes de rendus : celui de la fidélité aux personnages d'abord, car dans *Les Fleurs Bleues* le registre n'est plus qu'un indicateur de situation énonciative mais un réel marqueur d'identité des personnages ; il est aussi un axe important du projet littéraire de l'auteur, qui vise un décroisement des genres où s'incorporeraient langue écrite et langue orale avec une miscibilité totale. Comment ne pas, alors, rehausser la popularité linguistique quenaldienne et aplatir la teinte archaïque des passages impliquant le duc d'Auge ? Calvino se sert-il du dialecte, principal outil de l'oralité idiolectique italienne, pour traduire l'argot ? Intéressons-nous à la traduction italienne des registres de langues, définis très prosaïquement par le Trésor de la langue française comme des « Usages divers qui sont faits de cette langue (de ce discours) selon les milieux où elle est employée ou selon les situations psychosociologiques dans lesquelles se trouve l'émetteur » (Éduc. 1979), une définition que contesterait certainement Queneau au vu de sa prédilection à séparer milieux et situation sociolinguistique du locuteur à oralité et popularité du langage.

¹⁷⁰ Stourdzé, C., (1971). Les niveaux de langue, ed. Reboullet, A., *Guide pédagogique pour le professeur de français langue étrangère*, Paris, Hachette, p. 37-44

1) Registre soutenu et archaïsme : La traduction du « francien »

Dans *Bâtons, Chiffres et Lettres*, Queneau affirme que le français enseigné en France de son temps, qu'il appelle le « troisième français »¹⁷¹, est une langue morte. Pour lui, « il y a deux langues distinctes : l'une qui est le français qui, vers le XVe siècle, a remplacé le francien (la traduction s'impose pour presque tous les textes avant Villon), l'autre, que l'on pourrait appeler le néo-français, qui n'existe pas encore et qui ne demande qu'à naître. Il est en gestation. »¹⁷².

Pour signifier cette évolution diatonique de la langue, l'auteur n'hésite pas à intégrer ce qu'il appelle le « francien » à son roman pour mettre en lumière le fait que le français moderne, lui aussi, est un anachronisme.

En ce sens, pour le traducteur, les difficultés des dialogues impliquant la suite de personnages qui accompagnent le voyage dans le temps du duc d'Auge (l'abbé Riphinte, l'abbé Biroton, le conte d'Empoigne et sa mère la duchesse ainsi que les personnages secondaires de taverniers, hérauts, révolutionnaires) se concentrent autour de trois aspects : les formes verbales usitées, les formes syntaxiques vieillies, et les particularités lexicales rares ou anciennes.

A) Formes verbales usitées : « Eussiez-vous souhaité que je me laissasse faire ? »

L'un des marqueurs de registre est l'utilisation de formes verbales désuètes dans des dialogues. Au vingtième siècle, l'utilisation de passés simples de l'indicatif ou de l'imparfait du subjonctif dans des dialogues traitant de sujets triviaux ressemble au premier abord à une coquetterie : dans le cas des *Fleurs Bleues* ces formes sont fonctionnelles, elles distinguent le plan temporel mouvant du plan temporel contemporain, avec des personnages médiévaux au langage vieilli et des personnages contemporains à la langue marquée d'une teinte oralisante et expressionniste. Notons à travers leur utilisation fréquente dans des dialogues la volonté de réduire l'écart linguistique entre langue orale et langue écrite. Calvino traduit volontiers les

¹⁷¹ Queneau, R. (1965). *Écrit en 1937*, p. 20, Paris, Gallimard

¹⁷² Queneau, R. (1965). *Bâtons, chiffres et lettres*. Collection Idées (n° 70), Paris, Gallimard

passés simples par des présents de l'indicatifs : « Vous eûtes la main dure » en « Siete di mano dura » (p. 126/116), « aux desideratas que vous exprimâtes » en « ai desiderata da lei or è poco espressi » (p. 227/213) ou encore « Je dormis fort bien » en « si dorme proprio bene » (p. 238/223) traduit à l'aide d'un impersonnel. On note certaines tentatives pour restituer l'effet d'étrangeté produit par un passé simple dans un dialogue pour un lecteur français, lorsque Calvino traduit la question « vous souffrîtes ? » en « Duolele ? » (p. 66/56), en transformant la forme interrogative directe au passé simple par un verbe au passé simple suivi du pronom personnel complément d'objet direct sous forme faible à la troisième personne (dont l'antécédent grammatical est « la tibia ») sous forme enclitique, forme rare et *antiquata*. Calvino, conscient que l'imparfait du subjonctif, beaucoup plus courant en italien, ne produit pas le même effet qu'en français, se résout à le traduire tel quel sans compensations : « Avrebbe vostra signoria voluto ch'io lasciassi fare ? » est traduit pour « Eussiez-vous souhaité que je me laissasse faire ? » et « né uomini d'arme di veruna banda o nazione » pour « aucun homme d'arme de quelque bord ou nation que ce fût » (p. 67/57).

B) Formes syntaxiques vieillies : Nier la double négation ?

Le parfum soutenu des formes interrogatives dépasse rarement la frontière des Alpes, notamment à cause de la double négation proprement intraduisible, comme dans les formes suivantes :

« Ne m'as-tu pas entendu , faraud ? »	« L'hai capita , araldo ? » (p. 57/47)
« L'Assemblée Constituante, qu'est-ce que cela ? »	« E che è , quest'Assemblea Costituente ? » (p. 191/178)
« N'est-il pas vrai ? »	« E vero o non e vero ? » (p. 162/151)

De nombreuses formes perdent leur tonalité soutenue et subissent un réel écrasement :

« J'ai eu grand'peur »	« Se mi son preso paura ! » (p. 33/23)
« J'ai ouï dire »	« Ho inteso dire » (p. 74/64)
« Ces mammoths que l' on croirait entendre barrir »	« Quei mammoth che gli manca solo il barrito » (p. 211/197)
« Les sergents de ville nous ont distribué des tas de petits prospectus dont je n'ai que faire »	« Ci hanno distribuito un mucchio di piccoli moduli ma non so proprio chefarmene. » (p. 245/ 231)
« Jusques au soir »	« Dall'alba al tramonto » (p. 94/84)
« Il n'en a rien fait »	« Però non l'hafatto' (p. 28/18)

Le langage du duc est polymorphe, tantôt soutenu, tantôt vulgaire mais majoritairement vieilli, comme nous le verrons à travers une analyse lexicale. Si certaines séquences réduisent la langue soutenue en langue courante, certains choix contraints de la traduction calvinienne font basculer complètement le registre d'un pôle à l'autre, comme dans l'exemple suivant issu du chapitre 16, où le duc exprime son indifférence toujours grandissante pour les vicissitudes de l'histoire événementielle qu'il dénigre : « Eh ! **Que me font** les nouvelles de Paris ! » traduit « **Ma ne sbatto**, delle notizie di Parigi ! » (p. 213/199). Avec la locution verbale « sbattersene » à teneur vulgaire le basculement de registre est frappant.

Les formes syntaxiques désuètes sont légion dans le roman quenaldien, avec une inversion de l'ordre canonique du français, d'ordinaire si peu malléable depuis la disparition des cas et des régimes, renouant avec une syntaxe latinisante : « Horrifié par ces propos, se signa le héraut » (p. 55) traduit par « Si segnò, a tali detti inorridito, l'araldo » (p/ 55/45), ou bien « Lors donc sella Sthène Mouscaillot » (p. 70) traduit par "S'affrettò allora a sellare Sten Mouscaillot".

Des formes comme « aussi m'ensauvis-je » parsèment aussi le roman, avec le pronom personnel complément d'objet dans une forme verbale réfléchie au passé simple placée avant le sujet, traduite par le segment fortement incrémentalisé et modifié créant un foisonnement important en italien : « com'è come non è mi son messo a salvamento » (p. 181/169). C'est le cas aussi de « Ne seriez-vous que des bourgeois pour m'oser lamponner de la sorte », dont l'unité phraséologique est fragmentée par Calvino, en donnant « Borghesi che non siete altro ! Credete di potermi mettere in mezzo in questo modo ? » (p. 174/ 163) au chapitre 13.

Parmi ses nombreux jeux concernant le registre, Queneau s'amuse également à réhabiliter des formes syntaxiques empruntées à l'ancien français et considérées comme anacoluthiques depuis déjà plusieurs siècles, comme le fait de placer, dans un discours direct, une incise immédiatement après le pronom sujet, séparant sujet et verbe. Cet usage est visible particulièrement au treizième chapitre lorsque le bailli rend compte au duc de l'avancée des États-Généraux : « - Nous, répondit le bailli, allons de ce pas élire nos délégués aux États généraux », que Calvino traduit par un présent progressif avec pronom personnel implicite : « - Siamo andando, - rispose il Balivo, - a eleggere i nostri delegati agli Stati Generali. » (p. 167/156) ; La forme n'est pas circonscrite aux personnages médiévaux du roman, elle également est utilisée par le mystérieux « passant » polymorphe que rencontre Cidrolin au fil de ses balades : « Je, continua le passant en élevant le ton, vous disais donc que j'étais étranger » (p. 29), formule traduite par "- Io, - continuò il passante alzando il tono, - come le dicevo sono forestiero". Cet usage est fréquent chez Rabelais, d'après Jean-Yves Laurichesse ¹⁷³ « Nous, dist Picrochole, n'aurons que trop mangeailles » ¹⁷⁴. La réticence de Calvino à la dislocation rabelaisienne témoigne de sa timidité face à la déconstruction grammaticale de Queneau et à sa propension à user des formes syntaxiques (dé)variées de manière décomplexée et ludique. La vive couleur médiévale apportée au texte en résulte quelque peu ternie. Toujours au sujet du registre soutenu des *Fleurs Bleues*, nous verrons à l'aide d'une analyse des choix lexicaux de Queneau en quoi l'atténuation de l'amplitude des tonalités et registres qui résulte de la traduction italienne impacte les caractères des personnages.

¹⁷³ Laurichesse, J.-Y., *op. cit.* p. 5

¹⁷⁴ Rabelais F., (1973). *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, p. 141

C) Formes lexicales rares ou anciennes : « Nous voilà bien embrenés avec cette flote hurlante qui nous voudrait bien ardoir. »

Premièrement, notons que les adverbes usités concentrent un énorme travail de traduction pour Calvino. La présence abondante de l’adverbe de négation « point », variante littéraire ou populaire de « pas », notamment dans des questions à forme interro-négative mais aussi dans les passages narratifs, n’échappe pas au lecteur. Cette forme n’est pas cloisonnée à l’espace narratif dédié au plan temporel du duc d’Auge, on note également une surabondance de ces formes chez Cidrolin, dans des dialogues informels qu’il entretient Lalix, liant intentionnellement registre soutenu et langue proprement populaire : - Vous m’en voulez ? - **Point.** » (p. 225). Cette forme apparaît à cinquante-cinq reprises au cours du roman, ce qui ne constitue pas une moindre contrainte pour le traducteur. Malgré quelques tentatives de réhabilitation de formes adverbiales *antiquate*, comme « punto » - « Ce ne serait **point** noble » devient alors « Non sarebbe **punto** nobile. » (p. 66/48) - ou encore « **guari** » - « Non ne so **guari.** » pour « **Point** ne sais ce que c’est" (p. 41/30) -, Calvino choisit en règle générale d’aplatir le texte : « ce que **point** ne souhaite » devient « il che non mi confà » (p. 12/8). Dans les formes interrogatives, il opte pour un retour à des questions avec une négation simple, canonique en italien : « - Hector, dit le tavernier, **n’as-tu point honte** et vergogne de venir ainsi troubler mon réfectoire ? » devient « - Hector, - disse il taverniere, **-non provi vergogna** e disonore a turbare in questo modo la pace del moi refettorio ? » (p. 28/20). Il opte parfois pour une compensation de l’effet vieilli de l’adverbe par une formule de politesse : « **point** ne vous contredis, messire » est compensé en « **lungi da me il pensiero di** contraddire vostra signoria » (p. 22/15), avec l’utilisation de « lungi », adverbe à connotation soutenue et littéraire, utilisé à deux reprises. La plupart du temps, la traduction de « point » se fait par une substitution adverbiale :

« En ce moment, point n’en ai souci. »	« Manco ci penso, ora come ora » (p. 165/123)
« Il n’est point courant de voir en songe les anges et les saints »	« vedere in sogno angeli e santi non succede di frequente. » (p. 38/28)
« - Alors, messire, dit le héraut, vous ne voulez point »	« Strappare il Santo Sepolcro dalle mani degli infedeli v’importa poco o punto ? » (p. 52/38)

« Point ne le devine »	« Non l'indovino punto. » (p. 86/64)
« Messire, je ne sais point lire. »	« Non so guari leggere, signore » (p. 68/50)
« - Messire, je ne me permettrai point de critiquer notre roi Charles, septième du nom. »	« - Signormio, non mi permetterei mai di criticare nostro Re Carlo, settimo del nome. » (p. 73/54)
« Il n'est point ivre »	« Non è affatto ubriaco » (p. 188/139)
« Vous ne craignez point les coups, que je sache. »	« Voi non avete mica paura di prenderle, ch'io sappia. » (p. 91/67)

La compensation lexicale peut aussi impliquer des ajouts : « il ne me donnait **point** mon avoine » devient « non mi dava l'avena **che mi spetta** » (p. 30/22) et des périphrases sont utilisées : « n'avez-vous **point** entendu parler du noble seigneur Gilles de Rais, maréchal de France ? », « avete **per avventura** inteso parlare del nobile signore Gilles de Rais, Maresciallo di Francia ? » (p. 72/53) ; « Et, ajouta l'abbé Riphinte, le sieur Dupont **ne professe point** l'hérétique doctrine" devient « - E Ser Dupont **si guarda bene dal professare** la dottrina eretica » (p. 155/115).

Les choix de traduction de Calvino se dirigent vers un effacement à de nombreuses reprises, ce qui affaiblit inéluctablement le registre soutenu et tend à affadir le personnage du duc d'Auge particulièrement marqué diachroniquement par sa langue :

« Notre saint roi ne plaisante point avec les écarts des seigneurs »	« Il nostro santo Re non scherza, con le levate di testa dei signori » (p. 50/36)
"Nous ne sommes point populaires dans le quartier. "	« Non siamo popolari, nel quartiere. » (p. 30/22)

« Ne la mérité-je point ? »	« - E non me la merito ? » (p. 135/101)
« N'est-ce point là mon bien aimé Auge » (p. 24)	« Quello che avanza laggiù non é il il mio beneamato Auge ? » (p. 14)"
« Ne m'as-tu point entendu, faraud ? » (p. 57)	« L'hai capita, araldo ? » (p. 47)

La gêne traductive et les solutions trouvées sont particulièrement visibles dans l'extrait suivant, où Calvino bouleverse la consistance traductive et la syntaxe jusqu'à l'ordre canonique qui est inversé.

« Jarnicoton, finit par s'écrier le duc, décision ai prise, **point ne verra** le saint roi la couleur de mes écus tournois d'or raffiné pur et sans alliage, **point** n'écouterai messes cendrées, **point** ne dirai ribambelles de patravéfiteors, et **point** ne me croiserai. Hors d'ici, faraud céhéresse ! » est traduit « *Giurabbacco, - il Duca finì per esclamare, - il dado è tratto, i miei scudi tornesi d'oro fino zecchino e non di lega il santo Re non li vedrà neanche dipinti, di messe cinerate non ne sentirò **punte**, non dirò **punte** tiritere di patravéfiteor, e non incrocerò crociate **di sorta**. Via di qui, cafoncello !* (p. 54/39)

Au fil de sa traduction du roman, Calvino opte pour une version de plus en plus libre du lexique et l'étude de cas de l'adverbe « point » nous éclaire sur la pente toujours plus « réinventive » des structures syntaxiques et lexicales que prend Calvino au fil de son travail : « ce n'est point comme notre mère Ève » devient, « tutto il contrario che mamma Eva » (p. 41/29) ; « Les novices artilleurs n'étaient point trop rassurés » devient « A quei novellini d'artiglieri la cosa non suonava tanto per il loro verso » (p. 85/63) ; « Et moi, dit Russule en baissant les yeux, ne l'aurai-je point ma statue ? » devient « E a me, - disse Russula abbassando gli occhi, - non me la fate fare la statua ? » (p. 152/113) ; et « - Jarnicoton, je ne suis point ivre. Vas-y voir toi-même ! » - « Ubriacoio ? Poffare, va' un po' tu a darci un'occhiata » (p. 188/139). Dans ces exemples, l'adverbe soutenu « point » est contrasté par un rendu plus courant voir populaire, avec des dislocations, des redondances pronominales l'utilisation de segments lexicaux plus populaire (« non li vedrà neanche dipinti », « mamma » pour « mère », etc.). Calvino s'autorise des ajouts comme « non incrocerò crociate » pour « point ne me croiserai »

(p. 54/39), introduisant une répétition phonique paronomastique ajoutée au texte source en compensation.

La réorganisation traductive va parfois jusqu'à déplacer le point de vue narratologique, comme dans l'exemple ci-dessous : « Le duc, qui a tout juste eu le temps d'accomplir sa tâche, cherche autour de lui un proche abri. **Il n'y en a point** » / « Il Duca che ha avuto giusto il tempo di portare a termine il suo disegno, cerca intorno un rifugio. In vicinanza **non ne vede** » (138/103). Ici, le glissement grammatical d'un impersonnel à un pronom à la troisième personne du singulier rétrécit le champ de vision du lecteur, qui n'est plus celui du narrateur omniscient observant d'en haut les aventures du duc, mais l'image d'une réalité partielle, celle du personnage égaré. « *Voir* » et « *avoir* » n'ont ici en commun qu'une assonance, et la traduction calvinienne déplace le regard du lecteur et inévitablement l'identification de celui-ci.

Il en est de même pour les adverbes « guère » et « nenni » qui subissent les mêmes pertes :

« Elles l'interviewent, mais il ne peut que leur avouer qu'il n'en sait guère long sur la question qui les intéresse »	« Intervistato da loro, è costretto a confessare che sulla questione che le interessa non la sa affatto lunga » (p. 90/67)
« Il y a bien la promesse par écrit, mais de votre part, elle ne vaudrait guère mieux »	« C'è pure la promessa per scritto, ma firmata da voi non varrebbe molto di più » (p. 110/81)
« Tu n'es guère galant »	« Non sei niente galante » (p. 129/96)
« Je ne vois guère de distractions pour vous, Joachim »	« Non vedo proprio quali distrazioni possa offrirvi, Joachim » (p. 231/171)
« On ne le cite guère dans les biographies »	« Il suo nome non è citato sovente » (p. 244/180)
« Et moi guère »	« E io nemmeno » (p. 167/24)

« Nenni » est traduit dans la séquence « - Nenni, sire. Cette fois-ci, je ne suis mis dans le coup » par « - No, no, sire : stavolta non attacca ! » (p. 20/14) mais peut aussi être complètement oralisé par « ennò » (p. 37/27) ou « ma no, ma no ! » (p. 151/112). Pour sa part, la couleur littéraire de « moult », dans « - Écoute-moi bien, Onésiphore, j'ai moult soucis que je te vais déverser dans les oreilles » est traduite par « dimolti, dans « - Ascoltami bene, Onesiforo, di molti pensieri il moi animo alberga che ora nelle orecchie vado a mescerti. » (p. 36/25), avec une compensation de registre induite par le déplacement du groupe verbal en fin de segment et par la littérarité du verbe « mescere ». Plus rare encore, la présence de « oncques », dans « onques n'en vis », traduite par « giammai viste » (p. 45/35). Calvino s'efforce de trouver une équivalence vieillie d'un adverbe de négation de temps. L'utilisation de « giammai », plus courante au fil des siècles, n'est pas cantonnée aux mêmes siècles que « oncques », usité depuis le XV^e. Calvino favorise l'effet sur le lecteur plutôt que le respect strict de la temporalité linguistique afin de ne pas céder aux régionalismes : plus globalement, le rendu des archaïsmes est compliqué par le panorama historico-linguistique des deux pays, la France ayant subi une fracture nette entre ancien français et français, à la différence de l'Italie.

Deuxièmement, toujours dans une analyse lexicale de la traduction, ce sont les formes les plus rares de verbes, de substantifs et d'adjectifs qui mobilisent notre attention. Calvino, dont l'une des missions éditoriales est de superviser la traduction italienne des œuvres publiées par Einaudi - Ses correspondances rassemblent plus de 5000 lettres envoyées à des traducteurs et traductrices ¹⁷⁵-, est familier de la science traductologique. Il dit lui-même : « [...] *ho dedicato più tempo ai libri degli altri che ai miei. Non lo rimpiango : tutto ciò che serve all'insieme d'una convivenza civile è energia ben spesa* » ¹⁷⁶. Il aura donc une attention toute particulière au respect de la fréquence traductologique, soit le fait de choisir un mot rare en langue cible si le mot correspondant en langue source présente un haut degré de rareté, afin de respecter le niveau de langue ou les effets de style. Notons dans la traduction des *Fleurs bleues* une grande recherche lexicologique de la part du traducteur, qui se voit contraint de trouver des équivalences satisfaisantes aux trouvailles quenaldiennes. Ainsi les lemmes appartenant à la sphère médiévale

¹⁷⁵ Nicewicz-Staszowska, E., (2017). Una metodica follia. Italo Calvino sull'arte del tradurre, ed. Prola, D., & Jamrozik, E., « *Il traduttore errante. Figure, strumenti, orizzonti* », Varsovie, Instytut Komunikacji Specjalistycznej i Interkulturowej, p. 173-180, cf. Eruli, B., (2008). La traduzione come furto con scasso, ed. Aragona, R., *Italo Calvino, percorsi potenziali*, Lecce, p. 108: « la puntigliosa attenzione con la quale /Calvino/ seguiva il loro lavoro, non esitando a intervenire, talora anche pesantemente, sulle loro proposte »

¹⁷⁶ Baranelli, L., & Ferrero, E., (2003). *Album Calvino*, Milan, Mondadori p. 7

sont médiés dans un langage littéraire, presque scholastique, reconnaissable de son public italien : « dégainant son braquemart » devient « sguinata la durlindana » (p. 21/15), « donzella » remplace « donzelle » (p. 33/23) et des mots rares comme « schidioni, sgabelli e barbacani » traduisent « lardoires, escabelles et parpaings » (p. 36/ 25) ; « ancidere » est choisi pour « occire » (p. 51/36), et « le roi avait eu souvenance » devient « il Re non avesseserboratorimembranza » (p. 51/37). Ainsi il y a là un rendu méticuleux des formes vieilles par une équivalence issue du même registre. Calvino marque sa fidélité au texte source par sa méticuleuse restitution non seulement de la rareté lexicale, avec par exemple au chapitre 5 « quei legulei, giureconsulti e manigoldi di diritto romano » pour « ces légistes, gieres latinisant et marauds de droit romain » (p. 69/50), mais aussi de l'univers culturel sous-jacent : « queux » est ainsi traduit par « cuciniere » (p. 91/67), soit le « titolo di dignità in alcune corti del medioevo, e spec. nella corte dei re di Francia » d'après la Treccani. Outre le langage médiéval, les recherches de Calvino peuvent se tourner vers des vocabulaires spécifiques : militaire par exemple, avec « un coup de bombarde et quelques coups de couleuvrine » / « un colpo di bombarda e un paio di colubrinata » (p. 85/ 75) ; marin avec « moi, il me faut quelqu'un pour passer un coup de faubert sur le pont et hisser le grand pavois les jours de fêtes carillonnées » / « io di qualcuno ho bisogno, per dare un colpo di ramazza sul ponte e issare il gran pavese i giorni di festa comandata » (p. 81/60) ou le terme « chaland » traduit par « barcone » (p. 183/171) ; ou artistique avec « « bodegons » traduit au pluriel « bodegonas » pour en faire ressortir son hispanicité. (p. 222/208). Cependant, en immense majorité, les bizarreries et les antiquités langagières chinées par Queneau dans le grand bazar lexical de la littérature des siècles précédents ne trouvent pas toujours écho dans la traduction italienne. Ainsi, de nombreux lemmes et syntagmes sont aplatis et reviennent à leur forme plus courante lorsqu'ils présentent deux formes issues d'un même étymon dont l'une apparaît comme plus docte que l'autre : c'est le cas de « litron » pour « litre » traduit en « litro » (p. 26/18), « graffiti », transformée par Queneau en forme archaisée « graffite » (p. 26/18) et que Calvino traduit pas « graffito ». « Quarte » pour l'adjectif numéral ordinal pour est aussi traduit dans son unique forme, courante, « quarta » (p. 41/29) en italien, tandis que « de basse extrace » devient « di bassa estrazione » (p. 66/50) et « postère » devient « postérieur » (p. 181/134). Les figurae etimologicae sont également difficilement restituables, comme l'utilisation de la forme non-altérée du cas sujet « compagnon » en ancien français, « compain », dans le chapitre 10, dans « entre compains », traduit par « tra di noi » (p. 132/ 122). Dans un autre cas, l'impossibilité de traduction laisse place à une certaine frilosité traductive, comme avec l'utilisation de « nigroman » pour « nécromancien », forme que l'on peut trouver dans le

dictionnaire du moyen français (1330-1500) de 2010, quatrième édition, et qui joue sur les deux étymologies du mot issues de l'ancien français « nigromance », l'une provenant du latin *necromantia*, du grec ancien, de *νεκρός*, *nekrós* (« mort »), l'autre étant déformée par l'étymologie populaire en friction avec le mot latin *niger* (« noir »). Calvino, qui aurait pu choisir « nigromante », traduit simplement « negromante » (p. 30/22), certainement par mesure de lisibilité. Nous pouvons d'ailleurs nous questionner sur les choix calviniens : dans quelle mesure leur conditionnement par l'intraductibilité laisse place à une volonté délibérée d'explicitation du texte, comme un adoucissement de la saveur du texte, trop marquée pour le goût italien ? Dans certains cas on note une certaine tendance au lissage lexicographique du texte, comme dans l'écrasement « Eh, dura parecchio » (p. 206/193) pour l'affirmation « il est vivace votre quinquet » au chapitre 15, où l'effacement du terme « quinquet », terme rare et vieilli désignant une lanterne témoigne d'une volonté de clarification de la part de Calvino. Dans d'autres cas a contrario, l'exercice même de traduction du français vers l'italien implique une perte automatique. Etudions précisément le terme « benoîte » dans l'exemple suivant :

<p>« Enfin, que Joachim d'Auge pourrait garder ses écus tournois d'or raffiné pur et sans alliage et diminuer de moitié le nombre de ses pater et le nombre de ses avés bien que ce nombre fût impair et du quart le nombre de ses confiteors, bien que quatre soit une partie aliquante de deux mille deux cent dix-neuf, rien n'étant changé quant aux messes avec cependant licence pour le duc d'y assister chaussé et vêtu à sa guise, tout cela à la simple, bénigne, benoîte et pardonnante condition qu'il se joigne au saint roi pour aller découdre du Sarrasin à la croisade prochaine »</p>	<p>« Infine, che il detto Gioacchino d'Auge potrebbe pur risparmiare i suoi scudi tornesi d'oro fino zecchino e non di lega e ridurre di metà il numero dei pater e degli ave che ha da dire nonostante che detto numero sia dispari, e d'un quarto il numero dei confiteor nonostante che duemiladuecentodiciannove non sia multiplo di quattro, fermo restando quanto stabilito per le messe pur con licenza d'assistervi calzato e vestito a propria guisa, tutto questo alla semplice benigna benedetta e misericordiosa condizione che egli s'unisca al santo Re per andare a scucir panze di saraceno alla prossima crociata » (p. 52/37)</p>
--	--

L'adjectif vieilli « benoît » acquiert divers niveaux de lecture qui ne peuvent pas être sauvegardés par « benedetta » : le premier sens de béni, saint, bienheureux, le deuxième spécifique à l'alchimie (dans « la benoîte pierre »), qui préfigure, dans un processus de

foreshadowing, les aventures alchimiques du duc avec Timoleo Timolei, et l'entrée « benoît » du Tlfi mentionne également un troisième sens argotique, « imbécile, benêt », déjà utilisé dans son sens ironique depuis 1546 : « et vous ayme tout mon benoist saoul »¹⁷⁷, connotation perdue avec la traduction italienne. « Putes et jaels », avec le terme « jael » que l'on trouve par exemple dans « Ce ele estoit une feme jael, Si la prendroie, puis qe vos le volez »¹⁷⁸ ou dans *Le Roman du Renard*, est traduit par « putte e cortigiane » (p. 69/51), imitant la forme archaïque du texte source.

L'utilisation par Calvino de stratégies traductives d'hyperonymie ou de périphrases est présente abondamment, marquant le glissement des stratégies traductives de contournement de l'intraductibilité aux stratégies proprement éditoriales de lissage lexicographique au profit d'une esthétique de la légèreté prônée par Calvino dans le premier chapitre de ses leçons américaines¹⁷⁹. « Pauvre oiselle » est ainsi traduit « candida figlia » (p. 35/25), et « te voilà devenu bien bénigne »¹⁸⁰ devient « Ora sei diventato più comprensivo » (p. 39/28).

Si la traduction des éléments lexicaux rares, soutenus ou à couleur médiévale font l'objet de recherches méthodiques pour en restituer la fréquence, la hauteur de registre, l'ancrage civilisationnel et les inscrire dans une fourchette diachronique adéquate, notons un exercice de simplification induite par l'intraductibilité de certains syntagmes ou lemmes, mais également par une certaine tendance à la clarification qui rapproche le texte cible d'une couleur stylistique calvinienne, plus « froide » et « légère » que celle du texte source, décousant quelque peu le patchwork bigarré de l'écriture quenaldienne. Qu'en est-il alors de la fidélité à la fréquence des formes populaires, vulgaires et argotiques ?

¹⁷⁷ Rabelais, F., (1868). *Tiers Livre*, ed. Marty-Laveaux, C., Paris, éditions Alphonse Lemerre, A., chap. 32, t. 2, p. 159

¹⁷⁸ de Cambrai, R., (1882). *Chanson de geste* ed. Longnon, A. & Meyer, P., Paris, Firmin Didot, p. 1-320. v. 5828,

¹⁷⁹ Calvino, I. (1988). *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milan, Garzanti, p. 25

¹⁸⁰ Contributeurs du TLFi, (2021), bénin, TLFi, <https://www.cnrtl.fr/definition/b%C3%A9nin> consulté le 03/02/2022 : « Bénin A. – Vieilli 1. [En parlant d'une pers., de l'expression hum. ou p. anal. d'un animal] Qui possède un caractère enclin à la bonté, des qualités de douceur et de bienveillance. »

2) Registre populaire, vulgaire et formes argotiques : mornifles, coups de pied au cul et taloches

L'utilisation encyclopédique des registres caractérise Queneau, qui n'hésite pas à mobiliser l'immense amplitude de la langue, dans un usage transgressif de la langue non-littéraire dans un contexte littéraire. L'utilisation pyramidale et hiérarchique des registres ne convient pas à l'encyclopédiste de chez Gallimard, qui tente d'inscrire ceux-ci dans une forme circulaire, en se réconciliant avec le premier sens *d'Enkyklios*, soit « circulaire, qui embrasse le cercle entier », mais aussi avec son deuxième sens, « ordinaire, quotidien, général ». L'horizontalité des mots est censée ouvrir « le vrai puits et abîme d'encyclopédie »¹⁸¹ au lecteur. La littérature acquiert alors le but éducatif de réconcilier la gouaille des faubourgs (de Lalix, du passant) aux pérégrinations savantes et érudites des élites, incarnées par Démosthène, dans un méli-mélo temporel qui cueille la langue dans son essence immuable plus que dans les vicissitudes de son évolution. Calvino, confiné à un univers linguistique dont l'unité est plus récente, et dont la responsabilité éditoriale est de démocratiser la littérature étrangère après la longue période de boycott national de la littérature non-italophone du *ventennio*, ne partage pas les mêmes idéaux de décroisement linguistique que Queneau. Comme pour le langage soutenu et vieilli, les occurrences populaires, familières et parfois vulgaires, censées évoquer la fourmillante chaleur de la rue parisienne des Trente Glorieuses, est globalement lissée, malgré quelques tentatives fructueuses pour rendre la spontanéité colorée des divers personnages. Voyons avant tout la traduction du langage populaire.

A) Popularité

« Svitati » pour « timbré » (p. 263/ 249), « sgraffignato » pour « chipé » (p. 244/ 230), « sbafata » pour « gueuleton » (p. 115/86), le néologisme « piscicoloso » pour « pisseux » (p. 94/ 84) : la recherche de Calvino pour rendre la familiarité est importante.

¹⁸¹ Rabelais, F., (1868). *Tiers Livre*, ed. Marty-Laveaux, C., Paris, éditions Alphonse Lemerre, A., chap. 20, p. 319

On note même de jolies inventions comme pour le verbe bâfrer, soit « dare di ganascia » (p. 179/168), et pour « dégoiser », « Débiter rapidement, avec une volubilité excessive (des propos, des chansons, etc.), traduit par « gorgheggiare » (p. 70/51), sens premier du verbe en français.

La popularité quenaldienne subit pourtant en italien une « courantisation », même si l'on note la ferme volonté qu'a Calvino de maintenir la notion d'oralité contenue dans le texte. Notons de nombreux hyperonymes et synonymes courants pour les tournures familières et populaires, comme dans les exemples suivants :

« Vous avez vachement roupillé ! »	« Questo si che si chiama ronfare ! » (p. 154/143)
« Tu en trouveras des charibotées si c'est ça que tu cherches »	« Ne trovi dei vagoni , se non è che questo » (p. 266/252)
« Tambouille »	« Pentola » (p. 107/96)
« Rouscailler »	« Mugugnare » (p. 202/189)
« Il est en tôle »	« In galera » (p. 266/251)
« Le pognon de papa »	« Il gruzzolo del babbo » (p. 121/110)
« C'est plein d' argousins , ces bosquets »	« C'è pieno di sbirri quelle boscaglie » (p. 231/217)
« Un sage dada »	« Un cavallino sapiente » (71/62)
« Fanas »	« Fanatici » (p. 196/182)
« Cidrolin se tape des médecines »	« Cidrolin ingurgita medicine » (p. 217/203)

Ainsi, « gueuler » pose souvent problème, le plus souvent traduit « gridare », « urlare » (p. 262/128 et 92/68) ou, plus rarement « sbraitare » (p. 61/44). Calvino utilise habilement la nominalisation « fuori, comincia la cagnara » pour « dehors, ça se mit à gueuler » (p. 249/235).

Calvino a aussi recours à des périphrases et reformulations : « bouffer » devient ainsi « mettersotto i denti » (p. 106/ 96), « vous êtes calée » devient « se ne intende » (p. 184/ 172). Deux segments subissent un fort remaniement, « je suis bien balancée », qui devient « come colpo d'occhiopossoandare » (p. 184/ 172) et « un peu de ménage et la frigousse » qui devient « un po' di faccendedomestiche e cuocere un po' di roba da mettersotto i denti » (p. 101/91).

De nombreuses expressions populaires deviennent courantes « l'hanno acchiappato » pour « ils ont piqué le type » (p. 249/235), « si che si devono essere inzuppati » pour « ils ont dû être bien saucés » (p. 199/ 186), « si spanciavano » pour « ils bâfraient » (p. 129/119), « scialacqueranno » pour « Se gobergeront »¹⁸² (p. 58/48) alors qu'en italien le verbe, qui signifie « spendere con eccessiva larghezza e prodigalità ; sperperare, dilapidare » n'est pas familier, d'après la Treccani¹⁸³.

Or donner ses lettres de noblesse à la popularité du langage revêt pour Queneau une signification esthétique importante, comme il l'explique dans *Écrit en 1937* :

Je n'ai d'ailleurs aucun respect, ni considération spéciale pour le populaire, le devenir, la « vie », etc. Mais précisément comme je ne vois rien de réellement sacré dans notre français contemporain, je ne vois plus aucune raison pour ne pas élever le langage populaire à la dignité de langage écrit, et source d'une nouvelle littérature, d'une nouvelle poésie.¹⁸⁴

Le texte cible demeure plus courant, perdant cette poésie de la popularité chère à Queneau, mais qui ne trouverait d'équivalence de registre en italien que, peut-être, à travers l'univers dialectal. En effet, si le lissage de la popularité peut être en partie due aux exigences éditoriales de Calvino, ce dernier se trouve ici face à l'une des limites saillantes de la langue commune italienne. S'étant unifiée, diffusée, imposée par la création d'un vulgaire littéraire, destiné à être écrit, il existe une absence substantielle, dans les années 1960, d'une langue parlée largement partagée par tous, l'oralité et la popularité du langage étant l'apanage des dialectes,

¹⁸² Contributeurs du TLFi, (2021), « goberger », TLFi, <https://www.cnrtl.fr/definition/se%20goberger> consulté le 03/02/28 : « Se goberger FAMILIER B. – Prendre ses aises, se divertir. En partic., usuel. Faire bombance, manger et boire de manière copieuse ».

¹⁸³ Contributeurs de la Treccani, (2021) « Scialacquare », Treccani, <https://www.treccani.it/vocabolario/scialacquare> consulté le 03/02/28

¹⁸⁴ Queneau, R., *Écrit en 1937*, op cit. p. 25

cantonné alors aux interactions du quotidien. Le saut de registre que subit l'œuvre n'est plus du fait du traducteur, mais de logiques historiques et linguistiques plus amples. Si le registre populaire est, en littérature italienne, artificiellement recréé par une langue hybride et codifiée peu diffuse dans la réalité géolinguistique des années 1960, quel sort est alors fait aux éclats de vulgarité subversifs des *Fleurs Bleues*, si l'aspect vulgaire est, lui aussi, majoritairement dialectal en italien ?

B) Vulgarité

En parlant de productions orales du langage, le Trésor de la langue française définit la vulgarité en fonction de son effet : le « vulgaire » devient ce « qui choque la bienséance par son caractère grossier dans l'expression ou dans le contenu. »¹⁸⁵. La restitution des incursions vulgaires dans le texte polymorphe de Queneau doit alors passer par l'effet d'un « choc » chez le lecteur, chose à laquelle Calvino apparaît réfractaire. Si la vulgarité transparaît dans les exemples du tableau, elle est globalement effacée :

« Cet enfant de salaud a failli m'écraser »	« Per un pelo non mi schiaccia, 'sto figlio d'un bastardo » (p. 28/18)
« Alors simplement quelques coups de pied au cul ? »	« dovremo limitarci a pigliarlo a calcinculo ? » (p. 239/225)
« Tâche, dit Cidrolin, qu'elle ne soit ni trop moche ni trop conne »	« Vedi un po', -dice Cidrolin, - di trovarne una che non sia troppo racchia , o troppo bischera » (p. 102/92)

¹⁸⁵ Contributeurs du TLFi, (2021), « vulgaire », Tlfi, <https://www.cnrtl.fr/etymologie/vulgaire>, consulté le 03/02/2022

« M'en fous . M'en irai trouver le roi quand même »	« Me ne frego . Io vado dal Re » (p. 74/64)
« Faut-il que vous soyez cons »	« Bisogna proprio essere minchioni » (p. 64/54)

Parallèlement, « emmerdements » devient « rotture di scatole » (p. 46/33), « faire taire ce con » est euphémisé en « « l'avrebbe fatto star zitto » (p. 253/239) et la vulgarité de « Qu'est-ce que ça peut vous foutre la façon dont je m'adresse à lui ? » est atténuée en « Che ci avete da ficcare il becco nel modo come io gli parlo ? » (p. 243/228).

Les insultes en ancien français ou en langue vieillie sont préservées bien qu'édulcorées : « c'est foutu, pauvre faraud ! » devient « son sempre fregature, cocco mio ! » (p. 55/45), « - Ah le frocard, le pendar, le flemmard, grogna le duc. » devient « - Ah il cercuto impunito scioperato, - bofonchiò il Duca. » (p. 66/56) et « le salopard » devient « il triste figuro » (p. 252/238). L'interjection vulgaire « foutaises ! » devient familière en italien, avec « bischerate » ! (p. 177/166), qui est, certes, un régionalisme, partagé toutefois par un grand nombre d'italophones.

La vulgarité des stylèmes quenaldiens, déjà catharsisée dans la bouche de Zazie, est d'ascendance rabelaisienne, touchant aussi bien à la sphère scatologique (avec « étroncé » traduit « coli fecali » (p. 35/25), que « emmerdeur » traduit quatre fois avec une consistance parfaite par « rompiballe » (p. 46/36), qu'alimentaire ou sexuelle : « baiser » est d'ailleurs traduit sobrement « fare l'amore » (p. 66/44). Les conséquences pour la traduction italienne ne sont pas que ponctuelles et microtextuelles : elles contribuent à assimiler les deux protagonistes linguistiquement ainsi à niveler la personnalité des deux alter-egos, Cidrolin et le duc d'Auge, qui se distinguent par la teneur de leur langage. Les conséquences ont donc une réelle incidence sur la perception qu'à le lecteur des personnalités des personnage et représente une déviation à la teneur narratologique originelle du roman. L'effacement de la violence langagière et de la vulgarité rabelaisienne du Duc rejoint paradigmatiquement le dérèglement de la constance stoïque et inaltérée du langage de Cidrolin, souvent vulgarisé ou du moins familiarisé par l'action de Calvino, comme dans le leitmotiv « encore un de foutu », que l'armateur de péniche lance après chaque repas gâché, rendu en italien par « anche questa l'ho in quel posto » (p. 10/7).

Ce « décalage diaphasique » dont parle Mirella Piacentini ¹⁸⁶ est souligné par Calvino dans sa note du traducteur, preuve que le ce dernier a conscience de la porosité entre langue populaire et vulgarité :

La maggiore difficoltà in Queneau sono le espressioni del parlato popolare, che diventano motivi ricorrenti e in cui consiste il vero spirito del libro, come nel capolavoro queneauiano Zazie. Qui la battuta ricorrente dello sfiduciato Cidrolin è : Encore un de foutu. Io ho cercato di renderne la funzione ritmica di ritornello rassegnato, con « Anche questa l'ho in quel posto », espressione che però suona più volgare che in francese ; ma questo scarto verso la volgarità è un rischio che si corre sempre, quando si cercano equivalenti italiane a espressioni del francese popolare ¹⁸⁷.

Alors pourquoi cette « dévulgarisation » de l'œuvre, outre la difficulté de traduction en elle-même ? Pour Amrani, ce sont encore les exigences éditoriales qui prennent le pas sur le travail de traduction, avec une maison d'édition qui proscrie l'obscénité, surtout lorsqu'elle file un roman entier. Cette réticence peut aussi s'expliquer par l'idiosyncrasie de Calvino-auteur, assez loin de l'« expressionnisme » primitif rabelaisien. Loin de l'esthétique déformante et baroque de ce qu'il nommera « littérature viscérale » ¹⁸⁸, Calvino censure à plusieurs reprises la vulgarité du Duc d'Auge et de ses acolytes, et dans une moindre mesure celle de Cidrolin (cf au début du chapitre 8 : « Sauf que, depuis quelque temps, il y a un **con** qui s'amuse à barbouiller des inscriptions sur la clôture qui longe le boulevard » traduit « A parte il fatto che, da un po', c'è un **cretino** che si diverte a scarabocchiare sulla staccionata del boulevard » (p. 99/73). Pourtant, pour Sarah Amrani :

Le langage non-censuré du Duc D'Auge et de Zazie ont une fonction bien précise. Dans son article *Zazie et la littérature* (1959), Roland Barthes avait fait l'éloge de la « fonction hygiénique » de ce type de langage, qualifié de « transitif », ni romantique ni édifiant, mais triomphalement anti-conventionnel, sans même la prétention de faire la leçon à la Littérature et à ses codes. Dans *I fiori blu*, toutefois, ce ne sont pas les intentions poétiques de Queneau qui ont prévalu, mais l'attention portée au lecteur

¹⁸⁶ Piacentini, M., *op. cit.*, p.73

¹⁸⁷ Calvino, I., *op. cit.* p. 221

¹⁸⁸ Calvino, I., (1995). *La sfida al labirinto* (1962), *Saggi 1945-1985 vol. I*, ed. Barenghi, M., Milan, « I Meridiani » Mondadori, p. 113 : « viscerale »

italien (à ses habitudes socioculturelles, notamment, avant mai 1968), ainsi que la sensibilité et la personnalité culturelle calviniennes quelques années après le bilan désenchanté contenu dans *La giornata d'uno scrutatore* (1963).¹⁸⁹

Voilà une trace de ce que Federico Federici, l'un des exégètes de la traduction des *Fleurs Bleues* en langue italienne, nomme la « calvinisation » de l'œuvre¹⁹⁰.

C) Formes argotiques

Pour Sarah Amrani, « l'argot parisien et banlieusard des *Fleurs bleues* n'est plus ni parisien ni banlieusard dans *I fiori blu* »¹⁹¹. L'aspect idiolectique et diatopique de l'argot quenaldien est ainsi perdu, Calvino ne plantant pas ses *Fiori Blu* dans un terreau linguistique donné et cédant très peu au régionalisme, sauf pour « *stare sulle croste* » (p. 36), » ou « *rompiballe* » (p. 9) qui sont des septentrionalismes. La vulgarité de cette langue pose problème à l'éditeur de l'Einaudi, comme nous l'avons vu précédemment : « Quant à la familiarité soutenant cet argot, qui est pourtant considérée par l'écrivain italien comme le « véritable esprit du livre » (« *vero spirito del libro* »), elle se heurte à une grande réticence de sa part, en particulier quand la familiarité confine à la vulgarité »¹⁹².

Le vocabulaire argotique de Queneau semble naturellement immiscé entre les diverses couches langagières de son roman. Pourtant, il est certainement celui qui nécessite le plus de travail de recherche pour l'auteur, n'étant initialement pas lui-même, petit bourgeois issu du Havre, un locuteur du parigot. Queneau confie d'ailleurs dans *Ecrit en 1937* que c'est son service militaire qui lui fait découvrir cette langue étrangère : « Naturellement, le service militaire me servit d'école, et je fis mes classes - de français populaire, d'argot, de parigot, dialectes dont je n'avais alors qu'une connaissance rudimentaire »¹⁹³.

¹⁸⁹ Amrani, S., *op. cit*, p.24

¹⁹⁰ Federici, F., *op cit*, p. 16).

¹⁹¹ Amrani, S., *op. cit*, p. 16

¹⁹² Amrani, S., *op. cit*, p. 16

¹⁹³ Amrani, S., *op. cit*, p. 16.

Calvino restitue le l'aspect imagé des expressions argotiques (« quelque chose à croquer est traduit « rodere », p. 236/ 221) et leur vulgarité (« tringler » est traduit « sbattermela », p. 100/ 89 ; « se faire trombiner » est traduit « farsi prendere d'infilata » p. 100/90), avec des solutions astucieuses :

« Pour vous : tintin »	« A voialtri : picche » (p. 82/72)
« Flanquer une taloche »	« appiappare una scopola » (p. 103/93)

Des versions hors-jargon sont utilisées pour traduire les termes issus du géolecte parigot : « la mia valigia ! » pour « ma valoche ! » (p. 271/257) et « Occhio alle multe » pour l'expression « Gare à la contredanse » (p. 229/ 214), mot désignant une contravention. Certains termes maintiennent la même étymologie mais perdent leur polysémie argotique : ainsi « mousmées » deviennent « musmé », sachant que le sens quenaldien était celui, argotique, d'une femme, maîtresse ou fille facile, tandis que la traduction restitue le premier sens du mot, soit une femme de joie japonaise. Le régionalisme « il me prend pour un béda » issu du patois normand, où « béda » désigne un paysan dans le Cotentin de manière péjorative, est rendu en « chissà per chi mi ha preso ! » (p. 32/22) et le régionalisme « garbure », mot béarnais pour désigner un potage, est traduit « minestrone » (p. 215/ 201).

Le rendu le plus immédiat d'un idiolecte diatopique en italien aurait bien entendu été l'utilisation du dialecte. Calvino n'y cède presque jamais pourtant, refusant de stéréotyper linguistiquement les « prosos » des *Fleurs Bleues*, qui se trouvent être dans des positions sociales basses : Cidrolin chôme, sa fille épouse un ératépiste, Lalix est domestique, etc. Federici analyse l'amour de Calvino pour l'aspect dénotatif du dialecte autant que sa réticence à l'utiliser dans une perspective connotative :

Un punto cardine della polemica sull'italiano tra Calvino e Pasolini risiedeva nell'opposizione a mostrare l'avvilimento linguistico del popolo nelle espressioni letterarie. Pur apprezzando l'uso del dialetto in senso denotativo, Calvino non ne accettava un uso connotativo dove la posizione sociale del parlante caratterizzi la scelta dei vocaboli con cui viene fatto esprimere. Calvino riteneva che questo sistema

*diventasse automaticamente retorica o stereotipante. Insomma, lo riteneva uno stile che, invece, di combattere le distinzioni tra le classi, le amplificava, scimmiettando la voce della gente di strada per il piacere dell'intellettuale. Preferiva utilizzare una struttura della frase che echeggiasse la struttura popolare, rispetto alla modificazione della morfologia e della pronuncia. (...) ancora una volta il risultato è quello di raffreddare l'originale.*¹⁹⁴

3) Sous la pression des expressions¹⁹⁵

Pour cette partie, nous nous aidons des articles ciblés sur la phraséotraduction de Mirella Piacentini¹⁹⁶. L'expression idiomatique est définie par A. Negrenuds dans les Cahiers lexicologiques par « toute lexie complexe saisie comme une seule signification formée par des éléments lexicaux soudés. Est idiomatique à l'intérieur de la chaîne syntagmatique, tout segment de plusieurs éléments lexicaux à signifié unique, par la cohésion indestructible de toutes les unités »¹⁹⁷ Le caractère « indestructible » de l'expression est le plus gros défi pour Calvino, d'autant plus que les expressions idiomatiques de Queneau sont rarement « nues », elles sont détournées. Elles sont donc doublement insécables, devenant des détournements créatifs, des « oulipèmes » qui « doivent être traités et traduits comme des unités de traduction insécables, non divisibles sémantiquement bien que divisibles syntaxiquement »¹⁹⁸. Les expressions verbales figées, elles, sont une sous-catégorie d'expressions idiomatiques, à savoir des « expressions qui

¹⁹⁴ Federici, F., *op. cit.* p.91

¹⁹⁵ Sur les expressions idiomatiques, on citera les travaux de Gross, M., (1982). Une classification des phrases 'figées' du français, « *Revue Québécoise de Linguistique*, 11, 2 », p.151-185 ; Gross, M., (1985). Sur les déterminants dans les expressions figées, « *Langages*, 79 » p. 89-117 ; Gross, M., (1988). Les limites de la phrase figée, « *Langages*, 90 », p. 7-22. ; Gonzales-Rey, M. I., (2002). *La Phraséologie du français*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail ; Lamiroy, B., éd. (2009), *Les Expressions verbales figées de la francophonie*, Paris, Ophry ; Lamiroy, B., Leclère, C., Klein, J. R., & Labelle, J., (2003). Les expressions verbales figées dans quatre variétés de français : le projet BFQS, « *Cahiers de Lexicologie*, 83, 2 » p. 153-172 ; Klein, J., & Lamiroy, B., (2016), Le figement. Unité et diversité. Collocations, expressions figées, phrases situationnelles, proverbes, « *L'information grammaticale*, 148 » p. 15-20. ; Lamiroy, B., (2016), For a typology of phraseological expressions : how to tell an id-iom from a collocation ? ed. Orlandi, A., & Giacomini, L., *Defining collocation for lexicographic purposes. From linguistic theory to lexicographic practice*, Bern, Peter Lang, p. 1-18 ; Svensson, M., (2004). *Critères de figement : L'identification des expressions figées en français contemporain*, Umeå, Umeå universitet

¹⁹⁶ Piacentini, M., *op. cit.*

¹⁹⁷ Negrenuds A., (1975). « *Cahiers de Lexicologie*, n. 27 », p. 118

¹⁹⁸ Lungu Badea, G., *op. cit.*, p. 77

se caractérisent par la présence, outre le verbe, d'un argument figé dont la fonction syntaxique pourra être variable »¹⁹⁹, comme les définit Mirella Piacentini en se référant aux travaux de Lamiroy²⁰⁰.

Calvino ne cède jamais à l'effacement, les solutions de traduction pour ce type de contrainte étant : 1) ne pas traduire 2) lexicaliser l'expression en italien 3) trouver un équivalent existant italien respectant, si ce n'est la littéralité, le sens de l'expression 4) réécrire pour maintenir l'effet, le sens, et les jeux d'assonances.

Les expressions témoignent de deux choses : ce que Vincent d'Orlando appelle le labyrinthe de la « concrétion et de la stratification linguistique »²⁰¹ où tous les plans de registre sont placés au même niveau ('comme dans l'expression « moult te goures ! » (p. 12), où le langage soutenu côtoie le langage familier'), mais aussi la créativité calvinienne qui, outre le fait de réaliser un aplanissement général des registres comme nous l'avons vu (il traduit d'ailleurs l'expression sus-citée « Mal t'apponi » (p. 8) en effaçant la cohabitation pacifiée des registres), transforme le texte en lexicalisation des expressions ou en « italianisant » le texte, voire en le « calvinisant ».

Voyons en premier lieu l'aplanissement des registres dans les expressions idiomatiques, puis la créativité calvinienne, visible aussi bien dans la lexicalisation des expressions française que dans les libertés traductives prises :

A) L'aplanissement des registres dans les expressions idiomatiques :

Les expressions suivantes sont populaires, familières, vulgaires ou argotiques. Notons l'ennoblissement qu'elles subissent :

¹⁹⁹ Piacentini, M., *op. cit.* p.72

²⁰⁰ Lamiroy, B., *op. cit.*, p. 10

²⁰¹ d'Orlando, V., *op. cit.* p.8

« Un abbé de choc »	« Un abate d'assalto » (p. 40/30)
« À toute berzingue »	« A ruota libera » (p. 34/24) arg.
« Faut que je me tire »	« Bisogna qu'ios cappa » (p. 48/38)
« Se sont conduits comme des cloches »	« Si sono comportati come una massa di vagabondi » (p. 86/76)
« Serre la pince »	« Gli dà la mano » (p. 98/87)
« Tu te goberges »	« Tu lo godi » (p. 149/139)
« Ça sent le fagot »	« Puzza d'eresia » (p. 150/ 140)
« Une bonne raclée »	« Una giusta dose di legnate » (p. 126/116)
« Con comme un manche »	« Il difetto sta nel manico » (p. 127/117)
« Si vous décampiez sur l'heure »	« Se si toglie subito di mezzo » (155/154)
« Pas emmerdant pour un sou »	« Di quelli che non rompono le scatole » (p. 159/148)
« Me prendriez-vous pour un zozo ? »	« Credete di potermi prender per scemo ? » (p. 174/163)
« Semer le grabuge »	« Seminare confusione » (p. 179/ 168)
« Je vais me faire saucer »	« Qui ci mi infradicio » (p. 195/182)
« Vous vous tapez de l'essence de fenouil «	« Tracannare essenza di finocchio » (p. 196/183)
« Il t'a pincé ? »	« T'ha acchiappato ? » (p. 260/ 247)

Si la vulgarité de l'expression « vos gueules », pluriel de « ta gueule » est rendue par le régionalisme romain « alli mortacci ! » (p. 200/ 187), il s'agit d'une expression communément répandue. Les régionalismes, s'ils ne sont pas piochés dans un répertoire accessible de tous, ne sont pas utilisés, et le registre bas des expressions idiomatiques est globalement rehaussé, trace de la présence re-créatrice de Calvino.

L'action de Calvino est surtout une action vitalisante visible aussi bien dans le calque que dans la liberté des équivalences trouvées.

B) La lexicalisation des calques

Parfois, le traducteur est aidé par la présence d'une expression parfaitement équivalente en langue cible, avec les mêmes fonctions lexicales, morphosyntaxiques, pragmatiques. C'est le cas pour les expressions suivantes : « par-dessus le marché » (« per sovrammercato », p. 53/43), « à tort et à travers » (« a torto e a traverso », p. 54/44), « Pleurer comme un veau » (« piangere come un vitello », p. 70/60), « Un polichinelle dans le tiroir » (« ha un pupo nel cassetto », p. 77/67), « Nous le prenons en flagrant délit » (« lo cogliamo in flagrante », p. 239/224), « Voilà une bonne chose de faite » (« Cosa fatta capo ha », p. 80/70) etc. Pour d'autres cas, ne trouvant pas d'équivalent ou n'en ayant pas à disposition, Calvino lexicalise l'expression figée en italien. Cette stratégie, que je définirais comme un « calque créatif » est une bonne solution pour préserver l'unité sémantique, lexicale, morphosyntaxique et pragmatique de l'expression, comme l'explique Piacentini :

Sans entraver la compréhension du passage, le calque encourage la circulation des séquences figées d'une langue à une autre. Le traducteur qui, au lieu de chercher un équivalent, transpose le phrasème par calque, force la langue cible, mais en même temps l'enrichit d'une nouvelle image ²⁰².

Elle dénombre d'ailleurs certains de ces calques lexicalisés d'expressions non attestées en italien où se niche, en partie, l'inventivité de Calvino, comme « mettere al passo »²⁰³ pour « mettre au pas » (p. 66/49), alors que l'expression consacrée est « mettere in riga », ou encore et « passare alla grattugia »²⁰⁴, en utilisant la métaphore de la râpe pour restituer l'image source de « ratatiner » (p. 50/36 et 53/38).

Notons-en sept autres :

²⁰² Piacentini, M., *op. cit.* p.77

²⁰³ « Ainsi, par exemple, l'expression mettere al passo, non attestée en italien, est calquée sur l'expression source mettre au pas, dont le sens coïncide avec celui de l'expression italienne mettere in riga », Piacentini M., *op. cit.*, p. 8

²⁰⁴ « On signale le verbe “ratatiner” (Queneau, 1965 : 49), traduit, dans ses deux premières occurrences, par grattare la rognia (Queneau, 2017 : 43) et ensuite par passare alla grattugia (Queneau, 2017 : 45), littéralement râper, passer à la râpe, qui n'est pas attestée comme expression idiomatique en italien, que l'on doit à la créativité du traducteur, mais qui véhicule toute la force de l'image source et notamment le passage qui conduit du sens littéral au sens figuré du verbe “ratatiner” », Piacentini M., *op. cit.*, p. 8

« Il viendra donner une leçon à notre duc qui fait le jacques »	« Verrà a togliere al nostro Duca la voglia di far la jacquerie » (p. 91/80)
« Ils voient tous le pognon de papa disparaître dans le détroit de Des Dardanelles »	« Già vedono lo stretto dei Dardanelli che s'inghiotte il gruzzolo del babbo sano sano » (p. 121/110)
« S'envoyer en toute quiétude derrière la cravate »	« Versarsi dietro alla cravatta » (p. 130/ 120)
« Rien à se mettre sous la dent »	« Appena di che mettere sotto gli incisivi » (p. 31/21)
« Devenir blanc comme craie »	« diventare bianco come il gesso » (p. 33/23)
« Coule par terre comme fromage mol »	« cola per terra come formaggio fuso » (p. 153/142)
« À toute trompe »	« A proboscide spiegata » (p. 103/93)

Calquer des expressions est une réponse apportée par Calvino à la *Questione della lingua*, car l'idiomatisme, trop souvent lié à l'usage dialectal, est rarement illustré par la langue commune de manière concrète et précise. Calvino livre d'ailleurs l'espoir de cette évolution linguistique:

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. Per svilupparsi come lingua concreta e precisa l'italiano avrebbe possibilità che molte altre lingue non hanno. Ma la necrosi che tende a farne un tessuto verbale in cui non si vede e non si tocca nulla lo sta cancellando dal numero delle lingue che possono sperare di sopravvivere ai grandi cataclismi linguistici dei prossimi secoli.

205

C) Expressions idiomatiques et liberté de traduction

²⁰⁵ Calvino, I., *Saggi*, *op cit*, p. 153)

Concernant les expressions idiomatiques, notons d'abord de très belles équivalences trouvées en italien : le verbe « poireauter » est rendu dans sa force imagée par « avevano messo radici lì » (p. 49/39), préservant le sens figuré d'attitude « végétative » autant que celui, propre, de végétal ; Le détournement de l'expression « elle venaient comme des chevaux sur la soupe » trouve un équivalent très ingénieux en « veniva come i cavalli a merenda » (p. 257/243), avec une revitalisation du sens, de l'image et du figement, et les suites d'expressions filées sont habilement rendues, comme dans l'exemple suivant :

<p>« - Revenons à nos moutons qui sont d'ailleurs des chats (...) - Quels chats ? Demanda-t-il. -Ceux que vous fouettez »</p>	<p>« -Torniamo ai nostri polli ovverossia alle nostre gatte (...) - Che gatte ? - Domandò. -Le gatte che avete da pelare » (p. 192/180)</p>
---	---

Les expressions idiomatiques constituent une difficulté particulière de traduction en ce qu'elles sont figées et renvoient à un univers imagé qui n'est pas forcément habituel en langue cible. C'est pourquoi Calvino s'attèle parfois à expliciter les expressions, entraînant un foisonnement du texte cible et perdant, en chemin, le caractère brut et imagé de la locution figée. C'est le cas par exemple de « On m'avait dit que vous étiez de bonne composition » traduit en foisonnant « mi aveva detto che lei era un tipo che si conteneva facilmente » (p. 157/146), ou le contraire négativé « il n'y a pas de sos métiers » traduit « tutti i mestieri sono buoni » (p. 226/212). Cette explicitation entraîne même parfois quelques faux-sens, comme dans « Il font la nocent sans moi » traduit « E lo sanno che quando si tratta di mangiar bene, per me é un invito a nozze » (p. 112/102), ou « mange comme des cochons » traduit « danno roba da maiali » (p. 131/121), soulignant ainsi la mauvaise qualité de la nourriture ingérée tandis que l'expression française désigne une manière inappropriée de manger.

Calvino-traducteur est particulièrement méticuleux et s'acharne à rendre « l'esprit » du texte, son énergie. Notons qu'il privilégie grandement l'aspect idiomatique au sens premier, modifiant parfois le caractère pragmatique de l'expression en la substituant par une collocation idiomatique italienne qui altère l'image initiale du texte source tout en gardant une force vernaculaire importante. Cette inventivité calvinienne n'est pas une prise de liberté arbitraire : elle a pour but de privilégier l'effet sur le lecteur plutôt que la littéralité. Dans une large quantité

de cas recensés ci-dessous de manière non-exhaustive, Calvino opte pour ce que j'appellerai une équivalence idiomatique altérée :

« C'est de la toute petite bière »	« Sono mezzecalze » (p. 85/75)
« Discuter à bâtons rompus »	« Impancarvi ad oratore (p. 68/ 58)
« Pour être verni, vous êtes verni ! »	« Lei è nato con la camicia » p. 77/67)
« Lui aussi porté sur la chose »	« Che zoppicava anche lui da quel piede » (p. 77/67)
« Ça va me faire de la peine »	« Mi darò del cattivo sangue » (p. 78/68)
« Être mis à quia »	« Essere messo con le spalle al muro » (p. 207/193)
« Je suis sans façons »	« Sono un tipo alla mano » (p. 225/ 211)
« C'est bien ma veine ».	« Si chiama avere jella » (p. 266/252)
« Il est discutailleur comme pas un »	« É uno che rompe il cappello il quattro » (p. 201/188)
« Risquer de faire péter »	« Rischiare di mandare a carte quarantotto » (p. 85/ 75)

Dans certains cas, Calvino peine à traduire certaines expressions idiomatiques. Il tend à surtraduire d'autres syntagmes. Ainsi, de nombreux ajouts réalisés par le traducteur sont à noter, de manière à « italianiser » le texte cible, comme « ci faremmo tagliare i panni addosso » pour « on jaserait » (p. 161/150) ou « a Cidrolin non fanno né caldo né freddo » pour « lui, ça ne le gêne pas » (p. 115/105). Pourquoi ne pas traduire « gêner » par ses nombreux synonymes en italien : « disturbare », « dar fastidio » ou encore « mettere a disagio » ? Ici, le traducteur recherche dans l'expressionnisme idiomatique un expressionisme populaire ou vulgaire, pour combler les lacunes d'un italien littéraire qui ne résout pas la problématique séculaire de l'écart entre écrit et parlé

mais tend à l'amplifier. Dans certains phrases, la surabondance d'expressions ainsi insérées par Calvino peut même avoir un impact sur le rythme, comme au chapitre 19, où le traducteur n'hésite pas à transformer le texte source : « Monsieur Cidrolin peut encore s'estimer heureux que je ne l'ai pas **zigouillé** pour s'être ainsi **moqué du monde** » devient alors « Il signor Cidrolin può pure stimarsi fortunato che non l'abbia **mandato a veder crescere l'erba dal di sotto**, per insegnarli a non **prendere in giro il prossimo e il sottoscritto** » (p. 259/245). Dans l'exemple suivant, ce phénomène est encore plus visible : le texte est surchargé et perd en lisibilité tant les expressions foisonnent :

<p>« - Pas du tout, dit Cidrolin, seulement voilà, quand ça se met à tourner en rond, que je me demande où je vais basculer, il vaut mieux que ça s'arrête tout de suite, je perdrais les pédales, j'arriverais dans les temps anciens, ou futurs on ne sait pas, ou bien nulle part encore, des trucs à vous foutre une trouille épouvantable. »</p>	<p>« - Ma no, - dice Cidrolin, - solo che quando comincia la giostra mi domando dov'è che vado a parare, e allora è meglio dargli subito un taglio, se no mi metto a girare a ruota libera e vado a finire nei tempi antichi o magari nei tempi futuri, oppure in nessun posto, roba da metterti una fifa del diavolo. » (p. 66/56)</p>
---	--

Dans d'autres cas enfin, Calvino va même jusqu'à invertir le sens, comme dans l'exemple suivant, où un contre-sens est inséré de manière à ajouter une expression idiomatique en italien : « Calme et silencieux, tout ce petit monde dormait qui dans sa caravane, qui sous la tente, qui, peut-être même, dans un sac de couchage, **non pas à la belle étoile** car le ciel était couvert, mais **à la fortune du pot** ». La section est rendue par « Calmo e silente, quel piccolo mondo dormiva : chi nel suo rimorchio, chi sotto la sua tenda, e chi magari nel suo sacco a pelo, **alla bella stella**, o per meglio dire, **raccomandandosi ognuno alla sua stella**, dato che il cielo era coperto. » (p. 195/182)

Calvino fait appel à la réinvention créative face à l'idiomaticité artificielle des faux-proverbes, exercice dont Queneau est féru :

« - Animal qu'a parlé, âme damnée. »	« - Bestia articolata, anima dannata »
« - Si le coq a ri tôt, le haricot pue trop. »	« - Uccello che parla verba volant. »
« - Quand l'huître a causé, l'huis est très cassé. »	« L'ultimo pesce a parlare ha sempre torto. »
« - À poisson qui cause, petit cochon peu rose. »	« A ostrica parlante non si guarda in bocca. »
« - Si bête le zèbre ut, voilà Belzébuth. »	« Se la zebra dà del tu, s'avvicina Belzebú. »
« Ogre ne daigne, bougre ne veut, Auge suis »	« Piega i feroci ed i froci disdegna »

Le traducteur fait preuve d'une grande inventivité face aux détournements de proverbes du onzième chapitre, tournant autour de « honni soit qui mal y pense », phrasème adapté en fonction du contexte ; d'abord, en parlant de l'astrologue de Russule, duchesse d'Auge : « Nenni soit qui mal y pense », traduit très à-propos « crepi chi dirà : crepi l'astrologo ! » (p. 146/ 136). Calvino rend ici la menace de l'ostracisme incluse dans l'expression source, mais enrichit aussi le texte en créant un jeu de mot autour du contexte, avec une expression idiomatique incluant l'astrologue dont il est question, mêlant le sens figuré et le sens propre. En deuxième lieu, l'expression est détournée à propos de la satisfaction de Sten, le compagnon équin du duc, d'avoir été peint : « Sthène en était fort satisfait ; quand on le lui montra, il hennit. Hennit soit qui mal y pense. » Calvino perd, bien évidemment, le caractère filé du détournement du proverbe, ainsi que, dans ce cas, l'anadiplose qui permet la transition entre la narration et l'insertion du détournement. Il traduit pourtant intelligemment en détournant lui-même une expression italienne, « a caval donato non si guarda in bocca », en l'adaptant au contexte avec « a ritratto donato caval non guarda in bocca » (p. 148/ 137). Ici Calvino perd le sens de l'expression initiale mais engendre, par son ingéniosité traductive, un nouveau sens particulièrement adapté au contexte impliquant un portrait et un cheval, en détournant une expression idiomatique italienne. Cette stratégie traductive se trouve magnifiée par la troisième occurrence détournée de l'expression en français, soit « Copernic soit qui mal y pense » traduit

tout aussi habilement par « Il diavolo fa le pentole ma non i Copernichi » (p. 151/ 140), ou le mot-valise « Copernichi » formée par l'association calvinienne de « coperchi » et « Copernico » fait lien entre l'expression idiomatique trouvée par le traducteur et le contexte impliquant l'astronome Copernic. Cette étude de cas témoigne des partis pris de Calvino pour restituer l'effet des expressions et proverbes plutôt que de les traduire stricto sensu. Voilà un exemple filé de traduction où la modification du texte source est réalisée dans l'intérêt de ce même texte.

Comme souvent, Raymond Queneau, conscient d'utiliser énormément d'expressions idiomatiques, réalise au sein même du texte une analyse métastylistique, en faisant converser ses personnages autour du thème de l'expression. Dans le décortiquage sémantique de « faire la noce sans quelqu'un » au neuvième chapitre, où les différentes entrées, figurées et non figurées, sont listées, un peu à la manière d'un dictionnaire, Calvino doit trouver un équivalent sur lequel il peut calquer la même analyse lexicologique :

<p>« - J'ai dit : ils font la noce sans moi. - Et qu'entendiez-vous par là ? - Je reconnais que l'expression est ambiguë et le fait est que je l'utilisais dans les deux sens : petit a, se taper la cloche, et petit b, célébrer un mariage ; mais je ne vais pas vous assommer avec toutes mes histoires. »</p>	<p>« - Ho detto : per me è un invito a nozze. - Cosa intende dire con queste parole ? - Riconosco che l'espressione è ambigua : in effetti io l'utilizzavo nel duplice senso di : a, fare volentieri una cosa, e bi, essere ospite in occasione di un matrimonio ; ma è inutile che la annoi con le mie storie. » (p. 112-113 / 102-103)</p>
--	---

Ce n'est pas la seule incursion métalittéraire autour des expressions idiomatiques. Queneau, artisan de la langue, questionne le figement lorsque la lexicalisation du phrasème remonte à loin et que la langue favorise un usage dont le sens n'est plus compris. En d'autres termes : doit-on comprendre la langue pour l'utiliser ? L'utiliser pour la comprendre ? Sur plusieurs chapitres, deux personnages tiennent une discussion sur l'expression « Il ne faut pas jeter le manche avant la cognée », avec un réel travail, assez attendrissant, d'archéologie du sens engendrant plusieurs expressions filées. Le travail du traducteur n'est donc pas que de restituer le

sens de l'expression, mais bien de choisir une expression en langue cible qui « marche » en tant qu'objet d'analyse linguistique dans ce contexte-là et au vu du développement filé de l'expression du texte source. Voyons comment s'en sort Calvino :

<p>« Il ne faut pas jeter le manche avant la cognée. - Après, dit Cidrolin. - Après ? Après ? Le maître d'hôtel avait l'air perplexe. - Jeter le manche après la cognée, dit Cidrolin. - Vous êtes sûr ? - Certain. - Au fond, qu'est-ce que ça veut dire ? D'où vient cette expression ? - C'est une expression du vieux temps, dit Cidrolin. - Je ne la comprends pas. On dit ça comme ça, jeter le manche après la cognée, et puis, si l'on essaie de comprendre exactement, on ne comprend plus. Ah Monsieur, c'est terrible quand on se met à réfléchir. - N'y pensez plus. - C'est facile à dire ! Je veux comprendre, moi. Pourquoi après ? Si on jette la cognée, on jette le manche avec. Pas après. Décidément, je ne comprends pas. - »</p>	<p>« - Non si deve buttar via il manico prima dell'accetta. - Dopo, - disse Cidrolin. - Dopo ? Come : dopo ? Il maître sembrava perplesso. - Buttar via il manico dopo l'accetta, - disse Cidrolin. - Ne è sicuro ? - Certo. - Ma cosa vuol dire, poi ? Da cosa deriva, quest'espressione ? - E' un modo di dire <u>francese</u> del buon tempo antico, - disse Cidrolin. - Io non lo capisco. Si dice così, buttar via il manico dopo l'accetta, e poi, se si cerca di capire esattamente cosa vuol dire, non si capisce più. Ah, signore, quando si comincia a riflettere è tremendo. - Non ci stia più a pensare. - Presto detto ! Voglio capire, io. Perché : dopo ? Se si butta via l'accetta si butta insieme anche il manico. Mica dopo. Decisamente non capisco. -» (p. 127/95)</p>
<p>« - ... qui avait laissé tomber le fer de sa cognée au fond d'un abîme. - D'un abîme ? - C'est comme cela qu'on raconte l'histoire, dit Cidrolin. Il ne pouvait aller l'y rechercher. - Je pense bien, dit le maître d'hôtel. Un abîme... - Alors, éccœuré, le boquillon... - Pardon ? - Le bûcheron... - C'était encore un ancien mot ? Pourquoi, monsieur, y a-t-il comme ça des mots qui sortent de l'usage ? Moi qui vous parle, en ai vu, de mon vivant même, disparaître quelques-uns sous mes yeux : cinématographe, taximètre, chef d'îlot,</p>	<p>« -... che aveva lasciato cascare il ferro della sua accetta in fondo a un abisso. - A un abisso ? - E' così che raccontano la storia, - disse Cidrolin. - Non potendo andare a riprenderla...- Sfido, - disse il maître. - In un abisso... - ... scoraggiato, il forese... - Scusi ? - Sì, il taglialegna...- Un'altra espressione antica ? Ma perché signore, tante parole cadono in disuso ? Io che le parlo, durante la mia vita, ne ho viste sparire sotto gli occhi delle belle : cinematografia, velivolo, capofabbricato, eccetera. - Vuol sapere come va a</p>

<p>etcétera. - Voulez-vous connaître la fin ? - J'ai deviné, répondit le maître d'hôtel d'un air malin. Écœuré, le bûcheron, le boquillon comme vous disiez, se jette à son tour dans l'abîme. Et c'est pour cela aussi que d'un type con on dit qu'il est con comme un manche. Le manche s'est jeté après la cognée. - Voilà une variante intéressante, dit Cidrolin avec calme. En fait, le bûcheron s'est contenté de jeter le manche. Après la cognée. Si bien qu'il n'avait plus rien du tout. Tandis que le manche, au moins, aurait pu lui servir encore. »</p>	<p>finire ? - Ho indovinato, - rispose il maître con aria furba - Scoraggiato, il taglialegna, il forese come dice lei, si butta anche lui giù nell'abisso. E' per questo che si dice anche : il difetto sta nel manico. - Questa sarà una variante, - disse Cidrolin, calmo. - In realtà, il taglialegna si è limitato a buttar via il manico. Dopo aver buttato via l'accetta. Così è rimasto senza più niente. Mentre se avesse conservato il manico, gli sarebbe potuto servire ancora. » (p. 127/117)</p>
---	---

Au lieu d'italianiser la traduction ici, Calvino souligne bien le fait qu'il s'agit d'une expression française et en réalise un calque. Ainsi, il n'a pas à adapter les différentes hypothèses de deux protagonistes, Cidrolin et le maître d'hôtel, sur le mythe fondateur qui donne naissance à l'expression. Seul le caractère filé pose problème, avec l'insertion de l'expression « être con comme un manche » qui viendrait, elle aussi, de l'acte désespéré d'un bûcheron se débarrassant de ses instruments de travail. Calvino choisit cette fois une expression italienne : « il difetto sta nel manico », qui n'a pas le même sens mais fonctionne ici dans l'explication linguistique farfelue du maître d'hôtel. Cet exemple cristallise les deux prises de libertés de Calvino-traducteur, qui mobilisent aussi Calvino-écrivain : les calques ainsi qu'une forte domestication mettant en mouvement l'esprit créatif du traducteur. Dans sa traduction réinventive et ludique, le traducteur démontre qu'il faut parfois trahir sciemment le texte source pour en cueillir toutes les subtilités et en restituer l'énergie.

L'étude de la traduction du langage polymorphe de Queneau par Calvino, à travers l'analyse du traitement du lissage global des registres, soutenu, populaire, familier et vulgaire, entre tradition et modernité, francien et l'argot parigot des années 1960, montre que cet aplatissement est dû en partie aux différences de morphologie syntaxique, verbale et lexicale entre les deux langues, mais constitue aussi à un processus de clarification du texte source effectué par Calvino. Réticent à l'utilisation systématique d'archaïsmes, de régionalismes traduits par une adaptation dialectale, de lemmes rares, familiers et vulgaires, sa démarche n'est pas que celle d'un éditeur désireux de toucher le plus grand monde en démocratisant un style hétérogène et panaché en ôtant quelques touches de son excentricité. Le traducteur injecte une part de sa propre créativité auctoriale au travers de l'œuvre en remodelant le texte, opérant de deux manières distinctes. En premier lieu, la présence calvinienne s'illustre *in absentia*, avec un tempérament de la chaleur du texte caractérisé par les nombreux effacements et lissages sus-cités. Le texte cible en résulte plus « froid », marqué par l'atténuation de l'expressivité du parler quenaldien et du lissage de son mélange des registres. C'est en ce sens que Federici analyse la différence de « température » stylistique des deux auteurs, répercutée, en l'occurrence, dans le texte source et sa traduction italienne :

In una scala di valori basata sull'espressionismo nel linguaggio letterario dove agli estremi poniamo le metafore di 'freddezza' e 'calore', i due autori si trovano quasi a sostituirle, rispettivamente : Calvino e Queneau. Lo stile linguistico etichettato con 'freddezza' rimanda alla precisione nella scelta del lessico che lascia poco spazio al parlato, alle connotazioni di colore locale, alle strutture linguistiche orali. Al contrario il 'calore' è, nel caso specifico, un'equivalente ricchezza e accuratezza espressionistica nello scegliere i termini, affinché il pastiche di intertestualità e gergo popolare diventi una nuova diamesi linguistica orale scritto. Calvino e il suo cristallo puro sono vicini all'apice della 'freddezza', intesa talvolta come precisa secchezza, mentre la precisione di Queneau resta sempre indirizzata verso il 'calore', determinato appunto dalla ricchezza linguistica del suo francese vibrante di suoni popolari ²⁰⁶.

La présente ré-inventive calvinienne se trouve donc aussi bien dans l'injection d'un style cristallin en hiatus avec la chaleur de l'expressivité quenaldienne, en creux, qu'*in presentia*, avec une formation et déformation des expressions idiomatiques du texte source débordante de compensations emphatiques et de lexicalisations audacieuses, frôlant la réécriture. Les libertés prises par Calvino s'expliquent aussi bien par la nature foncièrement intraduisible du texte que

²⁰⁶ Federici, F., *op. cit.* p.143

par le projet littéraire qu'à l'auteur de revaloriser le statut de créateur du traducteur. En effet, souvent oublié ou critiqué, remarqué pour ses maladroites, manipulations et infidélités, à l'instar de la célèbre formule « traduttore traditore » de Du Bellay, dans sa *Défense et illustration de la langue française* ²⁰⁷, le travail du traducteur n'est pas valorisé et son nom n'apparaît longtemps en Italie que sur les ouvrages traduits par des personnalités littéraires connues, comme nous le rappelle Daniel Mangano ²⁰⁸. Calvino, au contraire, utilise ses trois casquettes pour valoriser le travail du traducteur : l'éditeur qu'il est consacre une grande partie de sa vie aux livres et aux traductions d'autrui ²⁰⁹ et défend bec et ongles les traducteurs de l'Einaudi ²¹⁰, l'écrivain met en scène des personnages de traducteur dans *Se una notte d'inverno un viaggiatore* ²¹¹ avec Ermes Marana, ²¹² le critique écrit de nombreux essais sur la traductologie et le traducteur est mis en avant sur la couverture de l'édition princeps de la traduction italienne, intitulée « *I Fiori Blu di Raymond Queneau nella traduzione di Italo Calvino* ». Ainsi, Mangano nous rappelle que l'intervention littéraire et éditoriale de Calvino aura un impact sur la fortune de l'œuvre de Queneau en Italie, qui connaîtra à partir des années 1965-1970 un succès important, égal voire supérieur à celui qu'il connaît au-delà des Alpes.

²⁰⁷ Cf. du Bellay, J., (2007) *La Défense et illustration de la langue françoise* ed. Monferran J.-C & L'Olive, éd. crit. Caldarini E., Genève, Droz, chapitre VI : « Mais que diray-je d'aucuns, vrayement mieux dignes d'estre appelez traditeurs, que traducteurs ? veu qu'ils trahissent ceux qu'ils entreprennent exposer, les frustrans de leur gloire, et par mesme moyen seduisent les lecteurs ignorans, leur monstrant le blanc pour le noir. »

²⁰⁸ Mangano, D., *op. cit.* p.60

²⁰⁹ « [...] ho dedicato più tempo ai libri degli altri che ai miei. Non lo rimpiango : tutto ciò che serve all'insieme d'una convivenza civile è energia ben spesa », Calvino I., (2003). Nota autobiografica, *Album Calvino*, Baranelli, L., Ferrero, E., Milan, Mondadori, p. 7

²¹⁰ Il répond notamment aux détracteurs, comme pour celui d'une traductrice qu'il supervise : « Chi scrive questa lettera è uno che non ha mai avuto il coraggio di tradurre un libro in vita sua ; e si trincerà, appunto, dietro un suo difetto di queste particolari doti morali, o meglio di resistenza metodologiconervosa ; ma già nel suo mestiere di aguzzino dei traduttori soffre abbastanza, alle sofferenze altrui e di suo proprio, e per le traduzioni cattive come per le buone » cf Calvino I., *op. cit. Saggi, 1945-1985*, tome 2, p. 1778

²¹¹ Calvino, I., (1979). *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Turin, Einaudi

²¹² « E non a caso si chiama Ermes, Ermes Marana. Ermes tra gli dei dell'Olimpo è l'ineffabile briccone, il truffatore elegante, il grande inventore di trucchi, il bugiardo che incanta Apollo con la lira e lozufolo ; ed è anche colui che sa predire il futuro, è il gentile accompagnatore delle anime dei morenti, è l'eterno giocatore. Dunque state bene attenti a questo Ermes Marana » cf Guiliani, A., (1979). *La cattura del lettore, Autunno del Novecento : cronache di letteratura*, Milan, Feltrinelli, 1984, p. 120.

Cette action opérée sur le texte, et notamment, comme nous l'avons vu, sur les registres, ne modifie-t-elle pas son A. D. N. ? Nous pourrions penser que le langage populaire de Queneau est une porte d'entrée vers l'oralité de son style, qui a pour visée aussi bien une démocratisation de la littérature qu'une réformation de la langue et que le lissage des registres opéré par Calvino entrave ces deux projets. Or, comme nous le rappelle Brohl dans *Le néo-français vu par la linguistique et dans les romans de Raymond Queneau*²¹³, « il n'est pas possible de préciser si le français parlé correspond au registre familier ou populaire, ou s'il forme un propre registre », et :

Dans Écrit en 1955, (Queneau) fait la différence entre parlé et populaire. Dans ce même essai, il écrit à la fin : « tout d'abord, il ne s'agit pas de prendre tel quel le langage populaire [...] Il s'agit d'élaborer une nouvelle langue » (Écrit en 1955 in Queneau 1965 : 88). Finalement, dans Curieuse évolution du français moderne (in Queneau 1973 : 224) - le dernier essai de Queneau au sujet de la langue datant de 1970 - il souligne que la différence entre le langage parlé et écrit n'est pas déterminée par l'usage de termes argotiers ou populaires, mais par l'écart entre la prononciation et l'orthographe.²¹⁴

Dès lors, le néo-français de Queneau n'est pas déterminé par un registre mais par une réelle remise en cause en profondeur des codes de la linguistique, mis en pratique à travers un expérimentalisme visant à détruire l'édifice trop rigide et poussiéreux de la langue, en modifier les fondations, l'architecture, pour une reconstruction fondée plus sur l'usage que sur la norme. Voyons comment Calvino s'attaque à cette expérimentalisme littéraire et linguistique anticonformiste pour hybrider le texte de sa propre créativité.

²¹³ Brohl, I., (2005). *Le néo-français vu par la linguistique et dans les romans de Raymond Queneau*, épreuves d'examen, Paris, Grin Verlag, p. 40

²¹⁴ *Ivi*, p.42

III. Déconstruction, détournement, création : Calvino face à l'expérimentalisme quenaldien

La troisième contrainte traductive majeure de l'œuvre, cœur battant du caractère intraduisible, réside dans l'utilisation du néofrançais, que Queneau définit dans *Bâton, chiffres et lettre* comme une syntaxe et un vocabulaire typiques du langage parlé et par une orthographe plus ou moins phonétique. Il déclare que « se cramponner au français de Voltaire n'est pas plus absurde que d'écrire des vers latins », ajoutant que son but était de « donner un style au langage parlé »²¹⁵. Si ce « penchant iconoclaste pour l'écriture phonétique »²¹⁶, incarné dans la célèbre formule de *Zazie dans le Métro* « Doukipudonktan ? » contient sans doute aucun un caractère comique inhérent, que Queneau explicite d'ailleurs dans son essai sur le langage sus-cité, dans la formule suivante : « Jérlutoudsuit lé kat lignsidu, jépapumanpéché de mmaré »²¹⁷, il se présente surtout comme un remède à la discordance entre langue écrite et langue orale, où l'obsolescence de la langue écrite fait place à la vitalité de la langue orale. Pour l'auteur des *Fleurs Bleues*, le néo-français doit s'éloigner du « francien », et le travail de l'écrivain francophone est de niveler l'écart entre l'écrit et le parler en oralisant la langue écrite et en donnant une noblesse littéraire à l'oralité « par son œuvre qui doit être une maïeutique linguistique »²¹⁸. Pour Claude Debon dans *Doukiplèdonktan ?*²¹⁹, les lecteurs « ont pris ses transcriptions pour un effet de style », négligeant le caractère progressiste, réformateur et politique de cette entreprise linguistique.

Comment traduire en italien cette idée qui repose sur une graphie phonétisée, rationalisée, qui supprime les lettres muettes et propose un nouveau découpage syntagmatique de

²¹⁵ Queneau, R. *op. cit.* p. 40

²¹⁶ Mangano, D., *op. cit.* p.66

²¹⁷ Queneau, R., *Bâtons, chiffres et lettres, op. cit.* p. 40

²¹⁸ Queneau, R., *Bâtons, chiffres et lettres, op. cit.* p. 40

²¹⁹ Debon, C., *op. cit.* p.82

la phrase ²²⁰ dans un univers linguistique déjà fondé sur des exigences phonétiques, sans lettres muettes, avec des pluriels vocaliques et une organisation syntaxique plus souple que le français ? Comment transposer de manière équivalente le néo-français vers l'italien ? Faut-il créer un néo-italien inspiré des déformations dialectales des phonèmes ? Nous verrons les stratégies ré-inventives calviniennes de traduction du néo-français en fonction des trois actions créatives effectuées par Queneau sur le langage canonique : le détournement, la déconstruction, la création.

1) Le détournement humoristique : « Sarrasins de Corinthe » et « Francs anciens »

La première contrainte liée à la création quenealdienne et à ses tours d'esprits se niche précisément dans ses tours de phrases. Queneau, à travers un langage expressionniste et connotatif, contourne, retourne, détourne le langage canonique pour en extraire une essence sémiotique et phonique qu'il utilise dans un but humoristique. Étudions les attraits du détournement quenealdien : d'une part son aptitude à cueillir les expressions françaises dans leur figement et à mobiliser son imaginaire créatif afin de les mettre en mouvement. Il revitalise ainsi le sens étymologique du substantif « expression », soit l'action d'extraire d'un corps le liquide qu'il contient, pour tirer de la langue française, corps rigide et peu malléable bien qu'imagé, une fluidité, une liquidité, une expressivité mouvante et créative. D'autre part, étudions les procédés humoristiques de Queneau, calembours et autres jeux de mots jouant par nature sur le détournement d'un signifiant et son association ludique à un autre pas assonance, allitération, paronomase, particulièrement ardu à retranscrire dans une langue étrangère.

²²⁰ Queneau, R., (1965), *Écrit en 1955, Bâtons, chiffres et lettres*. Édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1965, p. 65-94.

A) Traduire l'humour

Si les thèses d'Aristote ou de Bergson dans *Le rire* s'appuient sur l'universalité du rire²²¹, sa communicabilité et transmission d'une aire géographique, linguistique et sociale à l'autre par le biais de la traduction est toujours délicate.

Le colloque intitulé « Traduire, transposer, adapter le comique et l'humour »²²² sous la direction de Yen-Maï Tran-Gervat, dont les recherches sont restituées dans la revue *Humoresques*, n°34 d'Automne 2011 réfléchit sur le travail des traducteurs transformés en créateurs face à « l'incommunicabilité »²²³ de l'humour. En effet « la traduction dans ce domaine fait bien souvent appel à l'adaptation »²²⁴. Calvino nous avertit d'ailleurs quant à ce qu'il appelle les « *giochi* », soit les incursions comiques principalement langagières, dans sa *Nota*²²⁵ : « Io me la sono cavata come ho potuto ». Les détournements humoristiques des *Fleurs Bleues* sont majoritairement centrés sur la polysémie ; or, il s'agit d'un type de comique particulièrement difficile à restituer, comme l'expliquent Sevil Zeynaligargari et Farideh Alavi dans un article concernant la traduction de l'humour dans la littérature pour enfants :

Le double sens est l'une des composantes majeures de l'humour. Il constitue l'ambiguïté, le jeu de mots, l'ironie et le sarcasme. L'humour basé sur la langue est très difficile, voire impossible à traduire car il s'appuie sur la structure de la langue de départ. Aussi, pour produire le même effet sur le lecteur du texte traduit et transférer le message, on est obligé de reconstruire la même structure dans la langue cible. Il est presque impossible de trouver deux langues similaires. De nombreuses particularités linguistiques sont intraduisibles.²²⁶

²²¹ Bergson, H., (1959). *Le rire, essai sur la signification du comique*, Paris, PUF.

²²² Tran-Gervat Y.-M. (2011), Traduire l'humour « *Humoresques*, n° 34, automne 2011 », Paris, éditions msh.

²²³ Dans une présentation intitulée « Traduire, entre mots et images », Nelly Feuerhahn, directrice de la rédaction, rend hommage au travail des traducteurs, qui dans ce domaine particulier qu'est la traduction de l'humour, se montrent de véritables créateurs et refusent « l'incommunicabilité »

²²⁴ *Ivi*, p.12

²²⁵ Calvino, I., « Nota del traduttore », *op. cit.* p. 270

²²⁶ Zeynaligargari S., & Alavi, F., (2011). L'art de la traduction de l'humour dans la littérature pour enfants : la traduction du Petit Nicolas en persan, « *Traduire*, 224 », p. 90-108.

D'autant que Queneau a une prédilection pour le calembour, soit, d'après Laurichesse, un jeu de langue qui « joue à la fois sur la substitution et sur l'enchaînement (un syntagme en remplace un autre de sonorités proches, créant un effet d'équivoque) »²²⁷. Comme nous le rappelle également Irena Kristeva²²⁸ : « À l'origine du calembour on retrouve le mot sanscrit, çlesha, qui signifie « coalescence ». La coalescence présume la condensation qui caractérise le mot d'esprit ». Or Calvino a tendance à faire foisonner le texte cible, par peur de perdre l'effet comique, s'inscrivant consciemment dans un travail de réécriture. Il avoue lui-même que « in questi casi, perché quel tenue spunto non si perda, io non soresistere alla tentazione di dilatare, sovraccaricare e talora esorbitare ».²²⁹

C'est le cas de nombreux exemples parmi lesquels une admonestation de Cidrolin envers une « iroquoiselle » (mot-valise d'ailleurs effacé par Calvino), soit : « Ne mettez pas d'ire au quoi ». Ici le mot « iroquois » est associé par homophonie à « ire au quoi ». Calvino « se la cava » avec « L'irochese ironizzata si fa irosa o irritata. » (p. 38/28), transcrivant l'effet humoristique, non avec une homophonie parfaite mais avec un enchaînement paronomastique amplifié s'appuyant sur les assonances et allitérations en « r », « s », « t », et « o », « i », « a ». Le duc d'Auge, quant à lui, « calembourde » aussi, non sur les oiselles croisées au détour d'une rue, mais sur les croisades, s'exclamant, à propos de la huitième d'entre elles : « on va encore prendre un chaud-froid de bouillon ! ». Calvino utilise deux stratégies traductologiques : la dilution de l'humour sur deux segments au lieu d'un, et l'explicitation, en traduisant : « Sempre lo stesso brodo : bouillon freddo di Goffredo di Buglione. » (p. 55/45). Le traducteur crée une emphase en jouant sur l'expression italienne « sempre lo stesso brodo » qu'il ajoute au texte initial. La paronomase « Chaud-froid de bouillon » / "Geoffroy de Bouillon », quant à elle, est incrémentialisée pour la rendre compréhensible au lecteur italien.

Dans certains cas, les proximités structurelles et phonologiques entre italien et français favorise la traduction, comme dans « et autres proverbes de vaste salaison issus du fin fond **aussi faux que lorique** de la sapience île de françoùese », calembour jouant sur l'homophonie presque parfaite de « faux que lorique » et « folklorique ». Calvino s'en sort en remplaçant « faux » par un équivalent assonantique, « folle », préservant l'homophonie mais pas le sens, avec « e altri proverbi d'estesa salacia sorti dal fondo profondo **tanto folle quanto clorico** della

²²⁷ Laurichesse, J.-Y. *op. cit* p. 6

²²⁸ Kristeva; I, *op. cit.* p. 58

²²⁹ Calvino, I., « Nota del traduttore », *op. cit.* p. 271

sapienza îldefrancese. « (p. 35/24). Ici, l'entropie sémantique n'est pas à déplorer, le sens du texte source étant tout à fait conditionné par l'effet comique et la langue étant au service du calembour plutôt que du message sémiotique. Dans le premier chapitre, Queneau joue également avec le sens de plusieurs expressions idiomatiques enchaînées, toutes régies par le verbe battre, faisant glisser le segment d'une acception littérale à une phraséologisation progressive : « Il ne battit point sa femme parce que défunte, mais il battit ses filles au nombre de trois ; il battit des serviteurs, des servantes, des tapis, quelques fers encore chauds, la campagne, monnaie et, en fin de compte, ses flancs ». Calvino fait appel alors à deux verbes, « battere » et « picchiare », mais demeure aidé dans sa traduction par la présence d'expressions verbales figées similaires en français et en italien : « Picchiò, non la moglie, inquantoché defunta, bensì le figlie, in numero di tre ; batté servi, tappeti, qualche ferro ancora caldo, la campagna, moneta, e, alla fin fine, la testa nel muro ». Pour la dernière expression, la stratégie traductive est celle de la modulation, qui garantit une acception littérale et figurée, « se battre les flancs » n'ayant pas une expression lexicalisée en italien.

Dans d'autres cas, Calvino ne dispose pas des mêmes ressources phonétiques. C'est d'ailleurs l'une des plus grandes difficultés de la traduction de l'humour, comme l'explique Daniel Mangano :

Rien n'est plus difficile que de restituer dans une langue étrangère l'humour d'un texte ou d'un discours, surtout si celui-ci est élaboré à partir de jeux sur la langue faisant appel à l'érudition et à une culture déterminée : le traducteur doit alors fournir un produit tout aussi amusant mais il ne dispose généralement pas des mêmes ressources.²³⁰

Le traducteur s'affaire alors à mobiliser les ressources dont il dispose. Ainsi, le traducteur adapte un calembour jouant sur l'actualité politique de l'Égypte et l'homophonie avec le nom du président Nasser, adapté anachroniquement dans le contexte de la septième croisade qui eut lieu en Égypte : « D'abord, cette fois-ci, nous n'allons pas en Égypte (à quoi **na sert** ?) ». Calvino trouve ingénieusement une solution de traduction en mobilisant le verbe « rasserenarsi » dont il change la première lettre pour évoquer le nom du président égyptien : « Prima cosa, stavolta non

²³⁰ Mangano, D. *op. cit.* p.64

andiamo in Egitto (**n'asserènati**) ». L'effet comique est intelligible pour le lecteur italien, et l'anachronisme est préservé grâce à l'énergie re-créatrice de l'auteur, utilisée pour faire de sa traduction une adaptation récréative et ludique de l'œuvre quenaldienne.

B) Une étude de cas : les calembours de l'incipit

L'utilisation du calembour en position inaugurale, analysée sous tous les angles par Federici dans son article sur l'incipit du roman, est à noter. Pour Jean-Yves Pouilloux, « ces lamentables calembours jouent plus probablement un rôle d'avertissement : que nul n'entre ici s'il n'est prêt à jouer sur les mots ou avec eux »²³¹. Pour Mirella Piacentini, cet amoncellement de calembours condensés en si peu de ligne a une réelle fonction communicative avec le lecteur, pour évincer celui qui ne sera pas en mesure de jouer le jeu : « l'incipit du roman doit être considéré comme un seuil destiné à dissuader le lecteur trop sérieux et à réjouir le lecteur bienveillant », par un véritable tir de barrage de calembours aussi bien que d'anachronismes, annonçant en quelque sorte « la couleur » du livre entier »²³². Calvino se voit alors confier la mission de ne pas ternir cette couleur et de préserver la fonction annonciatrice et représentative de cet incipit. Le tableau suivant recense les stratégies de traduction de ces lignes introductives :

<p>« Le vingt-cinq septembre douze cent soixante-quatre, au petit jour, le duc d'Auge se pointa sur le sommet du donjon de son château pour y considérer, un tantinet soit peu, la situation historique. Elle était plutôt floue. Des restes du passé traînaient encore çà et là, en vrac. Sur les bords du ru voisin, campaient deux Huns ; non loin d'eux un Gaulois, Eduen peut-être, trempait audacieusement ses pieds dans l'eau courante et fraîche. Sur l'horizon se dessinaient les silhouettes</p>	<p>« Il venticinque settembre milleduecentosessantaquattro, sul far del giorno, il Duca d'Auge salì in cima al torrione del suo castello per considerare un momentino la situazione storica. La trovò poco chiara. Resti del passato alla rinfusa si trascinarono ancora qua e là. Sulle rive del vicino rivo erano accampati un Unno o due; poco distante un Gallo, forse Edueno, immergeva audacemente i piedi nella fresca corrente. Si disegnavano all'orizzonte le</p>
--	--

²³¹ Pouilloux, J-Y. *op. cit.*, p. 18.

²³² Piacentini M., *op. cit.* p. 6

<p>molles de Romains fatigués, de Sarrasins de Corinthe, de Francs anciens, d'Alains seuls. Quelques Normands buvaient du calva.</p> <p>Le duc d'Auge soupira mais n'en continua pas moins d'examiner attentivement ces phénomènes usés.</p> <p>Les Huns préparaient des stèques tartares, le Gaulois fumait une gitane, les Romains dessinaient des grecques, les Sarrasins fauchaient de l'avoine, les Francs cherchaient des sols et les Alains regardaient cinq Ossètes. Les Normands buvaient du calva.</p> <p>- Tant d'histoire, dit le duc d'Auge au duc d'Auge, tant d'histoire pour quelques calembours, pour quelques anachronismes. Je trouve cela misérable. On n'en sortira donc jamais ? »</p>	<p>sagome sfatte di qualche diritto Romano, gran Saraceno, vecchio Franco, ignoto Vandalo. I Normanni bevevan calvadòs.</p> <p>Il Duca d'Auge sospirò pur senza interrompere l'attento esame di quei fenomeni consunti.</p> <p>Gli Unni cucinavano bistecche alla tartara, i Gaulois fumavano gitanes, i Romani disegnavano greche, i Franchi suonavano lire, i Saracineschi chiudevano persiane. I Normanni bevevan calvadòs.</p> <p>- Tutta questa storia, - disse il Duca d'Auge al Duca d'Auge, - tutta questa storia per un po' di giochi di parole, per un po' d'anacronismi: una miseria. Non si troverà mai via d'uscita ? »</p>
---	--

Dans un second tableau, analysons les calembours fonctionnant spontanément en italien, puis ceux que Calvino se voit dans l'obligation de réécrire :

	LES FLEURS BLEUES	I FIORI BLU	EXPLICATION
Calembours fonctionnant de manière autonome	« Deux Huns »	« Un Unno o due »	On joue évidemment sur « un » et « deux ». Notons que Calvino surinvestit la traduction en ne traduisant pas simplement « due unni » mais la fait foisonner en « un unno o due ».
	« Francs anciens »	« Vecchio franco »	Le calembour sur la monnaie fonctionne ici.

	« Le Gaulois fumait une gitane »	« I Gaulois fumavano gitanes »	Les marques de cigarette « Gitanes » existent aussi en Italie, tout comme les « Gauloises ». Pour Federici, pourtant, le double-sens de « fumer » dans sa connotation sexuelle est perdu.
	« Les Romains dessinaient des grecques »	« I Romani disegnavano greche »	Rien ne se perd ici, rien ne se transforme.
Calembours réécrits	« Romains fatigués »	« Diritto romano »	Selon Federici : « Il detto francese 'fatigues de Romains' è manipolato per estrarne un'espressione più erudita, che asseconda l'originale, ma è più raffinata » ²³³ .
	« Sarrasins de Corinthe »	« Gran saraceno »	Ici, encore une solution astucieuse rend le binôme "raisins de Corinthe" / « Sarrasins de Corinthe ». Le sens n'est pas maintenu mais Calvino fait un nouveau jeu de mot entre la farine de Sarrasin et le nom médiéval donné aux populations de confession musulmane.
	« Alains seuls »	« Ignoto Vandalo »	Ici, le calembour sur le mot « linceul » disparaît.
	« Les Francs cherchaient des sols »	« I Franchi suonavano lire »	Voilà un calembour sur le sol parisien, monnaie française à partir du règne de Pépin le Bref. Calvino reste dans le domaine monétaire avec les « lire », avec une stratégie de domestication. Le double sens est trouvé avec l'instrument.
	« Les Sarrasins fauchaient de l'avoine »	« I Saracineschi chiudevano persiane »	Ici le double-sens est trouvé avec les « saracinesche », type de vannes, assimilées ici à des persiennes.

²³³ Federici, F., *op. cit.* p.212

	« Les Alains regardaient cinq Ossètes »	Ø	Seul calembour effacé, l'émission 5 à 7 n'a pas inspiré à Calvino un jeu de mot. Il faut dire que le contexte télévisuel français n'était pas très accessible à la compréhension du lecteur italien.
--	--	---	--

Plus loin dans le premier chapitre, Calvino emploie de nouveau sa créativité au service de l'humour quenaldien, avec de nouvelles inventions : « les Celtes d'un air gallican, les Romains d'un air césarien, les Sarrasins d'un air agricole, les Huns d'un air unique, les Alains d'un air narte et les Francs d'un air sornois » deviennent « i Celti con aria gallicana, i Romani con aria cesarea, i Saraceni con aria cerealicola, gli Unni con aria univoca, i Franchi con aria sorniona, i Vandali con aria vigile e urbana », avec, encore une fois, des modifications du texte source.

Plus loin, « - Si on traîne tellement, on finira par bâtir une **mahomerie**. - Pourquoi pas un **bouddhoir** ? un **confucius-sonnal** ? un **sanct-lao-tsuaire** ? », Calvino traduit avec « Se la tirano tanto in lungo, quei franchi muratori finiranno per metter su una **mahomeria**. - Perché non un **buddistero** ? O un **batti-lao-tsero** ? O un **confucionale** ? » Le rapprochement paronomastique entre « linguistique » et « languistique », néologisme impossible à rendre, fonctionne toutefois moins bien en italien : « Lamélie fermait les yeux et se consacrait religieusement à la languistique. » est simplifié en « A occhi chiusi, Lamelia si consacrava religiosamente alla linguistica » (p. 48/38).

C) Quelques exercices de style

L'humour des *Fleurs Bleues* est loin de se limiter aux calembours. Pour Federici, « la passione per il calembour di Queneau procede in parallelo con l'amore per il suono della parola e per i paradossi concettuali, che si possono nascondere dietro alle assonanze »²³⁴. De nombreux

²³⁴ Federici, *op. cit.* p.132

jeux de mots sont fondés sur une ressemblance assonantique, comme dans « Lamélie fit demi-tour et voulut fendre le flot de la foule en file » (p. 49/38), traduit « Lamelia si voltò controcorrente per risalire la coda », ou dans « Comme il est savant, resusurra Russule » (traduit « - Quanto ne ça ! - risussurrò Russula. ». L'homéotéleute est aussi utilisée à des fins humoristiques dans la succession de rimes : « Hagarde, Lamélie le regarde » (p. 48), « Lamélie, hagarde, le regarde », « Lamélie le regarde, hagarde » (p. 49) qui passe facilement en italien, tout comme le zeugme « [...] il modifia son attitude en prenant d'un même coup la position assise et la parole en ces termes » (p. 51), traduit « prendendo la positura assisa e nello stesso tempo la parola nei termini seguenti » (p. 50/40)). Calvino se prend au jeu et ajoute le zeugme « « tu mi metti schifo e fame » (p. 69/59) pour « tu me dégoûtes et tu me donnes faim », qui n'en était pas un dans le texte source.

2) Crise du français et néofrançais : La déconstruction de la langue

Queneau, acteur de la « crise du français » est largement inspiré par la lecture de Joseph Vendryes, spécialiste de grammaire comparée, et son ouvrage *Le Langage, Introduction linguistique à l'histoire*, qui adopte des positions très innovantes qui contraste fortement avec les grammaires normatives de l'époque, considérant le français écrit comme une langue morte. Queneau dénonce l'aberration de l'orthographe française en 1937 et propose une réforme incroyablement audacieuse. *Les Fleurs Bleues* apparaissent comme l'aboutissement de ses efforts de déconstruction d'un système syntaxique, grammatical et orthographique excessivement complexe. Cela passe en premier lieu par une simplification syntaxique.

A) Déconstruction syntaxique

Pour Queneau, la plus grande différence entre l'écrit et le parler consiste en une structure différente de la syntaxe, comme il l'explique dans *Écrit en 1937*²³⁵ dans son essai *Connaissez-vous le Chinook ?*²³⁶, où il compare la structure d'une langue indienne évoquée par Vendryes au français parlé, avec comme dénominateur commun une forte propension à placer en début de phrase les indications principales, puis, dans la deuxième partie, des indications complémentaires rattachées au pronom, comme dans l'exemple suivant donné par Vendryes : « Elle n'y a pas encore voyagé, ta cousine, en Afrique »²³⁷. Il s'efforce alors dans ses romans à diffracter l'ordre canonique de la phrase. L'effet transgressif et oralisant subit une perte inhérente en langue italienne, pour laquelle l'ordre canonique de la phrase est beaucoup plus souple.

On note tout au long du roman, dans la bouche des personnages contemporains, des anacoluthes, des dislocations, des effacements de la double négation, parfois couplés à une absence de sujet explicite, marqueurs concrets de l'oralité du langage :

« Faut jamais désespérer »	« Mai disperare » (p. 99/89)
« Vous vous connaissez pas »	« Lei non conosce se stesso » (p. 144/133)
« Je comprends pas les gens »	« Mica la capisco la gente » (p. 83/73)
« Vous en faites pas »	« Non ci stia a pensare » (p. 144/134)

²³⁵ Queneau, R., *Bâtons, chiffres et lettres*, op. cit., p. 15

²³⁶ *Ibid.* p. 56

²³⁷ *Ibid.* p. 55

« Comprends pas »	« Non capisco » (p. 183/171)
« Faut pas décourager ma bonne volonté »	« Quando una ha buona volontà non la scorraggi » (p. 144/134)

Calvino tente ici de restituer l'écrasement traductologique par l'utilisation de phrases elliptiques (« mai disperare »), de l'adverbe de négation « mica » qui apparaît à plus de cent reprises au cours du roman, ou de tournures périphrastiques oralisantes qui toutefois perdent le caractère révolutionnairement « erroné » du langage, légitimant les usages de la langue orale. Particulièrement intraduisibles sont les effacements de sujet qui sont la norme en italien, et les régionalismes syntaxiques comme « Pourquoi **que** vous avez pas la téré ? » Traduit par l'effacement : « Perché non avete la tivù ? » (p. 62/52).

Queneau va plus loin dans la déconstruction syntaxique avec une tendance à l'inversion de la place du nom et de l'adjectif. Au onzième chapitre, « une péniche vraie passe » est traduit « passa una vera chiatta » (p. 141/131) et au dix-huitième, « cette immobile nef » devient « questa nave immobile » (p. 236/ 222), pour ne pas devenir une « immobile nave », trop soutenue. Dans sa traduction, Calvino occulte donc ces bizarreries syntaxiques.

B) Déconstruction grammaticale

Ces étrangetés relèvent souvent du jeu : conscient de la grande complexité de la grammaire française, notamment pour les étrangers, Queneau s'amuse, dès le premier chapitre, à mélanger les pronoms personnels sujets avec des conjugaisons erronées dans des dialogues qu'entretient Cidrolin avec les vacanciers étrangers du « campagne pour campeurs », que Calvino s'efforce de traduire : « Je sommes campeuse et canadienne » devient ainsi « io siamo campista e canadese » (p/ 76/66). Notons que « j'en avons nulle envie » n'est guère traduit par « io non ne abbiamo voglia » mais par « ne faccio a meno volentieri » (p. 178/167) tandis que « Je préférons l'eau pure » devient, là aussi, « - Io, meglio l'aqua pura », redonnant une cohérence syntaxique et grammaticale au langage volontairement déconstruit et agrammatical de Queneau. Les

déconstructions verbales filent le roman, avec des tentatives de traduction fructueuses de Calvino pour les structures infinitives telles que « moi pas être intellectuel », traduit « mica intellettuale, io » retranscrite en phrase nominale, et « moi pas aller croisade », traduit en « io, andare crociata : nix ! ». Certaines déconstructions verbales, comme les fautes de conjugaison, contiennent un haut degré d'intraductibilité : c'est le cas de « vuidier » pour « vider », présent à trois reprises : Calvino traduit « Le duc vuida plusieurs petits verres », en « Il Duca vuotò parecchi bicchierini », « On vuide des pintes » en « si vuotan altre pinte », et « en vuidant maints vidrecomes de vin clairer. » en « tracannando dimolti càntari di vino chiarretto. ». Intraduisible également est l'utilisation erronée du passé simple « beuvons ! » Et « ils beuvèrent »²³⁸ traduit « si beva ! E si bevette » (p. 84/ 74) ; au niveau macrotextuel, la concordance des temps, règle d'or en italien, demeure inaltérée dans la traduction italienne lorsque Queneau en fait un usage transgressif, abandonnant subitement le régime passé pour le présent de narration :

<p>« Aussi accueillit-il avec b�n�volence un personnage qui avait l'air de qualité et qui vint le saluer en lui tournant telles gracieuses politesses que le duc l'invite à sa table. »</p>	<p>« Perci� accolse con benevolenza un personaggio che lo venne a salutare ; aveva l'aria di persona di qualité e sciorinava tali complimenti che il Duca l'invité alla sua tavola. »</p>
---	--

Daniel Mangano analyse la restitution du télescopage verbal quenaldien en ce sens, relevant plusieurs exemples qui témoignent de la réticence de Calvino à maintenir la « d  - concordance » des temps et à faire « une utilisation peu orthodoxe du système verbal »²³⁹ : ainsi « le gardien **allume** une veilleuse et **fit** signe à Cidrolin de s'asseoir » (p. 195/181) est traduit « il guardiano **accese** un lume, **fece** segno a Cidrolin di sedersi » et « Cidrolin ne **releva** pas cette insolence et **demande**, si ce n'était pas indiscret, pourquoi le duc s'encombrait de ces deux chevaux » (p. 228/209) devient « Cidrolin non **raccolse** l'insolenza e **domand ** perché, se non era indiscreto, il Duca si tirava dietro quei due cavalli ».

Enfin, la réticence calvinienne à la déconstruction grammaticale s'avère avec l'aplatissement général des « fautes » essaim es par Queneau : « avec ces **pas pressés** de

²³⁸ Queneau, R., *B tons, chiffres et lettres*, op. cit. p. 68-69, Queneau indique la disparition du subjonctif imparfait – devenu ridicule – et, peu ou prou, du passé simple

²³⁹ Mangano, D., op. cit, p.77

Capétiens » devient « con ‘**stitiratardi** di Capetingi » (p. 68/58), « De l’autre côté de la chaussée, quelqu’un salue Cidrolin, lequel adroitement **traverse ladite** sans se laisser renverser ni même accrocher par une houature. « devient « Dall’altro lato della strada, qualcuno lo saluta, e Cidrolin **attraversa** con destrezza, senza farsi prendere dalle macchine né in pieno né di striscio. » (p. 229/ 215) avec l’effacement du problématique « ladite » en usage absolu, et le dérèglement de la nature des mots, avec la question « où **péniche** mademoiselle Lamélie Cidrolin ? » Qui n’est rendue que par une réification de Lamélie, soit « dov’è attraccata la signorina Lamelia Cidrolin ? », sans réelle transgression langagière.

C) Déconstruction orthographique

Concernant la déconstruction orthographique, elle est guidée par l’idée d’une « orthographe fonétique », déjà citée en 1902 par Alcius Ledieu, dans sa *Petite grammaire du patois de Démuin*²⁴⁰, soit une notation de l’orthographe des mots de manière phonétique qui utilise l’alphabet latin. Cette proposition déconstruit les conventions orthographiques de la langue écrite pour l’adapter à la prononciation effective du français moderne, instaurant l’évacuation de certaines lettres, un nouveau découpage des mots, une suppression des exceptions, l’agglutination de fausses liaisons, etc. Dans son essai de linguistique, Queneau dit voir en ce nouveau système orthographique une solution à la diglossie française déjà étudiée par Vendryes en 1923 : « Si le français parlé contemporain commence à s’écrire, par contre je ne m’attends pas à un triomphe prochain de l’orthographe fonétique. Et pourtant son adoption seule permettrait de vaincre de vieilles habitudes totalement étrangères à la nature de ce français contemporain »²⁴¹. Fortement expérimentalisée dans *Zazie dans le Métro*, cette nouvelle orthographe n’a pas qu’une fonction utilitariste mais incarne aussi un outil de la poésie de l’auteur censé, par le truchement de l’expressivité phonétique, imiter toutes les sonorités du langage. Pour lui « sans une notation correcte du français parlé, il sera impossible (il sera impossible) au poète de prendre conscience du rythme authentique, des sonorités exactes, de la véritable musique du langage »²⁴². Ainsi, dès *Le Chiendent*, porte-drapeau du néo-français, « monsieur » est « écrit « meussieu », tandis que

²⁴⁰ Ledieu, A., (1909). *Monographie d’un bourg picard, vol. 6 Petite grammaire du patois de Démuin Monographie d’un bourg picard*, Paris, Alphonse Picard

²⁴¹ Queneau, R., *op. cit.*, p.23

²⁴² *Ibid*, p. 16-21

dans *Zazie*, d'après un article de l'encyclopaedia universalis datant de 2016 : « *les élisions apparaissent (« Chsais pas », « je ndis pas », « sauf vott respect », etc.), les mots étrangers sont francisés (« sisteurs », « coquetèle », « fouttballe », etc.). Certains énoncés sont transcrits par un agrégat sonore qui les rend méconnaissables. »*²⁴³

Si, pour Queneau, dans son entreprise de diffusion d'une nouvelle langue, idée révoquée quelques années plus tard par l'auteur lui-même dans un article datant de 1969 intitulé « Errata »²⁴⁴, l'orthographe est évoquée longuement, l'essentiel, selon lui, reste de modifier en priorité la syntaxe et le vocabulaire²⁴⁵ ; il dit d'ailleurs que « l'orthographe, les questions de traits d'union, de trémas, de trucs comme cela, ce sont des subtilités »²⁴⁶. Pour Calvino a contrario, il s'agit d'un casse-tête traductif, la langue cible étant par nature une langue « phonétique » et dont l'orthographe est simple, cohérente, alors que celle du français contient un nombre impressionnant de formes arbitraires qu'il faut mémoriser avec le mot, sans qu'on puisse se fier à la manière dont il se prononce. Nous avons classé en trois catégories les dysorthographies des *Fleurs Bleues* : les déformations phonétiques, les francisations d'anglicismes assimilés et les adaptations de sigles :

Concernant les déformations phonétiques, ce sont des formes de néologismes appelés « graphismes ». Selon A. Doppagne dans son étude sur le néologisme calvinien²⁴⁷, « le graphisme du mot fait abandonner l'orthographe officielle pour une forme plus adaptée à la phonétique : « kidan » pour « quidam », « conjongo » pour « conjugo », la graphie « viçlard » (*Le Chiendent*, 263), pour « vicelard » ou même « sommon » pour « summum » ! Nous ne les classons pas dans la partie 3 du grand II, « création du langage », car elles sont des déformations des mots existants et non de purs néologismes. Elles peuvent être des déformations orthographiques de la norme avec un rejet de l'exception orthographique : c'est le cas de « sculteur », ou de « chevaux » (une occurrence) et « chevaus » dans la phrase suivante : « Cidrolin aperçoit la tête des chevaus. Ils

²⁴³ Dulac, P., (2016), *Le Dimanche de la vie de Raymond Queneau*, Les Fiches de lecture, Encyclopaedia Universalis

²⁴⁴ Queneau, R. (1969), Errata, « *La Nouvelle Revue Française* », 1er avril 1969, p. 627-629.

²⁴⁵ Queneau, R., (1962). *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Paris, Gallimard, p. 74-76

²⁴⁶ Queneau, R., (1962)., *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Paris, Gallimard, p. 85

²⁴⁷ Doppagne A., *op cit.* p. 91-107

ont l'air de chevaux » rendu par « Cidrolin scorge il muso dei destrieri. Hanno un'aria equina ». Cet écart de signifié entre les deux signifiants est factuellement impossible à rendre. Pourtant ce n'est pas le cas de tous les autres graphismes : pensons à « « roide » » pour « raide », « châtau », « douas », « borgeois » « sourcier », «, « goule », « rheume » qui sont systématiquement « re-corrigés » en italien. « houature », dont la consonne fricative labio-dentale voisée est remplacée par la lettre h (consonne fricative glottale sourde ou h muet ?) apparaît à 33 reprises dans le roman, ce qui donne du fil à retordre à Calvino qui choisit, faisant fi de la consistance traductologique, une traduction adaptée à chaque occurrence, permettant une majeure inventivité, notamment dans le deuxième chapitre où deux « houatures » se transforment discrètement en « auto » et audacieusement en « **màkkine** » tandis que une « coulée de **houatures** » devient une « autofiumana » (p. 29/19), et une autre encore, symbole de la gêne de Calvino face à la traduction mais aussi de ses subterfuges astucieux de détournement de la contrainte, laisse finalement le choix au lecteur de combler l'effacement partiel du lemme initial avec « le **ma...** ? » (p. 45/35). Reste quinze occurrences de « houature » traduite en « auto » douze en « macchina », une « **nuovauto** » qui compense la déformation orthographique par la création d'un mot-valise, et une « grossa cilindrata », avec une stratégie périphrastique.

Les déformations orthographiques peuvent également concerner des segments entiers, offrant un découpage nouveau aux unités morpho-syntaxiques, que Queneau considère plus adapté à la scansion effective de la langue orale. Calvino gère ces difficultés au compte-goutte, avec diverses tentatives : « oui msieu » devient « sissignore » (p. 154/ 144), « asteure » devient « a storaqui » (p. 49/39) ou « oracomeora » (p. 71/61) et « Pas besoin de regarder dans les livres pour savoir **cecé** » devient « Non hai bisogno di guardare nei libri per **sapercomecheandata** » (p. 63/53). Dans le même chapitre cependant, Calvino « allège » le texte source et traduit « Sten s'azzitti » pour « sténnstu », tandis qu'au chapitre 15 il itère en « Stef restò silenzioso, e così Sten » (p. 202), explicitation pour « Stèfstuesténoci » (Les deux chevaux se surnommant Sthène et Stef, la phrase initiale selon le « bon usage » aurait été « Stèphe se tut et Sthène aussi »). Nous émettons l'hypothèse que les traductions de ces bizarreries phonétiques sont de moins en moins traduites au fur et à mesure de la traduction, ce qui témoigne de la liberté certaine que s'autorise peu à peu Calvino : au chapitre 12, « vsêtes » (p. 155) est traduit « siete », et, puis étonnant encore, une phrase entière est effacée au treizième chapitre : « Tu ne feras jamais faire terstène ».

La seconde catégorie de déformation phonique concerne les francisations de mots anglais. L'inventivité babélienne de Raymond Queneau s'exprime ainsi dans l'utilisation décomplexée d'anglicismes, une attitude illustrant sa prise de position pour les modernistes dans

la querelle qui les oppose aux puristes dans les années 1960 à propos des premiers signes de la contamination du français par l'anglais. C'est d'ailleurs en 1964, un an avant la parution des *Fleurs Bleues*, qu'est publiée l'étude de René Etiemble²⁴⁸, sur l'entremêlement des langues qu'Etiemble nomme « sabir atlantique » ou babélien tandis que la doxa collective adopte plutôt le terme « franglais », un mot-valise employé vraisemblablement pour la première fois en septembre 1959 par Maurice Rat dans *France-Soir*. Cet ouvrage est un essai qui tente de décrire les habitudes langagières d'une société « cocacolique » en pleine érosion culturelle, influencée par le soft power américain. Il ne manque pas d'inscrire cette tendance dans le temps long, en analysant les anglicismes assimilés par le français au cours de l'histoire, soulignant le fait que le snobisme de l'anglais sévissait aussi au temps de Stendhal. Ainsi, prônant une assimilation intelligente des emprunts, idéalement francisés, il rejette l'anglicisation inutile, mondaine et maniériste. Queneau s'amuse ainsi à provoquer le destin linguistique de la France en francisant à tout-va des emprunts totaux : « stèque », « rome », « camping », « standigne », « langaige », « intervieuvent », « sandwich » (p. 157/146), « ouesterne », « gueurle » (p. 184/172), « vatères », « stripeutise », « nioutonienne ». Sur toutes ces assimilations inventives de mots anglais, rares sont celles qui sont « italianisées » dans la traduction étudiée : « dobliusi » pour « vatères » (p. 30/20), « rom » pour « rome » (p. 188/ 174), (CHAP 15), « niutoniana » (p. 205/191) et « stripetis » (p. 101/90). Dans certains cas, les assimilations faites par Queneau sont déjà advenues en Italie : c'est le cas de « steak » que la langue a adapté en « bistecca », rendant la fidélité traductive impossible. Mais l'impossibilité n'est pas la seule explication de la perte des anglicismes assimilés : notons une réelle réticence de la part de Calvino qui, dans la majorité des cas, ne traduit pas. Peut-on imputer à l'hésitation calvinienne, un choix en partie expliqué par l'histoire linguistique italienne qui proscribit massivement les anglicismes et plus généralement des *forestierismi* sous l'action de la Reale Accademia d'Italia et organise leur massive italianisation sous l'ère fasciste. Cette opération de conservation n'est pourtant pas si déterminante et la langue italienne lexicalisera nombre d'anglicismes après le *Ventennio*. L'absence d'anglicisme peut s'expliquer alors par une volonté esthétique de légèreté et de clarté, injection de la poétique calvinienne dans sa traduction. Cette hésitation s'illustre dans le traitement particulier du terme « standigne », qui apparaît à cinq reprises, n'étant jamais assimilé :

²⁴⁸ Etiemble, R., (1964). *Parlez-vous franglais ?* Paris, Gallimard

« Ça fera standigne »	« Sono cose che danno della classe » (p. 51/41)
« Les boites que je fournis sont tout ce qu'il y a de plus standigne »	« Io tratto solo locali di classe »
« Ma péniche aussi est standigne »	« Anche la mia chiatta è di classe »
« Je vous en remercie. Ah, voilà votre caviar gros grain extra-standigne arrivé cet après-midi même par avion supersonique »	« La ringrazio. Oh, ecco per lei il caviale a grana grossa extrasuper arrivato proprio questo pomeriggio per aereo supersonico » (p. 131/97)
« Je pensais à votre prestige... à votre standigne... »	« Pensavo al vostro prestigio...Al vostro status... »

La troisième dysorthographe est facilement identifiable à partir de ces quatre exemples :

« À l'horizon apparut un détachement des compagnies royales de sécurité ; le guetteur vint en avvertir le duc d'Auge, qui donna les ordres nécessaires en gueulant si fort que l'abbé Biroton se réveilla. - Les céhéresses arrivent, dit le duc en se frottant les mains. Nous allons les ratatiner. »	« All'orizzonte apparve un distaccamento della real guardia celere ; la sentinella venne ad avvertire il Duca d'Auge, chedie degli ordini del caso urlando così forte da svegliare Don Biroton. - La celere , arriva la celere, - disse il Duca fregandosi le mani. - Le gratteremo un po' la rognà. » (p. 50/36)
--	--

<p>- Monsieur n'ignore pas que les indigestions et les entérites sont pour une grosse part dans le déficit de la Sécurité Sociale. Il a fallu prendre des mesures ; mais Monsieur ne cotise peut-être pas à la éssesse ?</p>	<p>- Il signore non ignora che le indigestioni e le enteriti costituiscono una grossa parte del deficit dell'Assicurazione Malattie. Hanno dovuto prendere delle misure ; ma il signore forse non paga quote all'Inam ? (p. 126/95)</p>
<p>« Remarquez qu'il n'y a pas que l'achéléme, il y a le pavillon de banlieue, le petit quatrième sans ascenseur, la roulotte immobile et j'en passe. »</p>	<p>« Guardi che non c'è solo la bicamereservizi, c'è la tricamere in palazzina semicentrale, la quadricamere senza termoascensore, la roulotte parcheggiata, e via discorrendo. » (p. 77/57)</p>
<p>« À la terrasse du café, des couples pratiquaient le bouche à bouche, et la salive dégoulinait le long de leurs mentons amoureux ; parmi les plus acharnés à faire la ventouse se trouvaient Lamélie et un ératépiste, Lamélie surtout, car l'ératépiste n'oubliait pas de regarder sa montre de temps à autre vu ses occupations professionnelles »</p>	<p>« Nel caffè all'aperto la saliva traboccava giù per gli amorosi menti delle coppiette intente al bocca a bocca ; tra i piú accaniti a far ventosa si trovavano a essere Lamelia e un dipendente trasporti pubblici, soprattutto lei, perché il dipendente trasporti pubblici non dimenticava di guardare di tanto in tanto l'orologio in relazione alle proprie mansioni professionali. » (p. 77/57)</p>

Bien entendu, il s'agit donc de développement phonétique des acronymes de CSR, SS, HLM et RATP, soit Compagnies Républicaines de Sécurité (que Queneau transforme en « Royales »), Sécurité sociale, Habitation à Loyer Modéré et Régie autonome des transports parisiens. Pour Irène Kristeva, qui réalise une analyse traductologique dans son article, « L'humour en souffre, bien entendu, car le référent se perd dans les explications, mais en l'occurrence la perte est inévitable »²⁴⁹. Il s'agit en effet de deux realia absolument françaises dont le lecteur italien n'a pas connaissance : la perte se situe au niveau du transfert. Mais dans la re-verbalisation en italien, une inventivité « néologisante » aurait pu être trouvée, comme dans les autres traductions européennes : Mangano souligne ainsi « que l'espagnol Manuel Serrat

²⁴⁹ Kristeva, I., *op. cit.* p.60

forge le terme *autobusista*, et le traducteur néerlandais utilise le sigle de la société correspondante à Amsterdam GVD pour créer *geevebejer* ».

La déconstruction de la langue révèle l'un des points de divergence fondamentaux entre Queneau et Calvino : si les deux s'accordent théoriquement et dans la pratique sur un expérimentalisme des structures narratives, Calvino, lui, n'est pas un aventurier intrépide du langage prêt à le détourner, le déconstruire, le recréer. C'est là que se situe la ligne de frottement entre Calvino-écrivain et Calvino-traducteur, où la volonté de légèreté calvinienne prend parfois le pas sur les libertés créatives de Queneau. Mangano le remarque, arguant que « Queneau est (...) un manipulateur de la langue, tandis que Calvino a une écriture beaucoup plus classique, qui en fait un précurseur du post modernisme, après une vague d'écriture en liberté des années 1970 ». Ce sont déjà là les marqueurs d'une réécriture calvinienne des *Fleurs Bleues*, qui sera davantage visible dans son traitement du langage « recrée » de Queneau.

3) Une langue créative et récréative

A) Néologismes

C'est toujours dans un registre polymorphe mêlant volonté réformatrice et humour que Queneau pousse son expérimentalisme le plus loin : c'est en partie la présence massive du néologisme qui poussera à faire dire à Calvino que la traduction ne peut être que réinventive.

Dans l'un de ses passages métalinguistiques, il s'amuse d'ailleurs à faire dire à ses personnages médiévaux des termes anachroniques, rappelant au lecteur que le langage n'est en rien immuable et qu'il est en fait un gloubi-boulga de termes empruntés, assimilés, inventés :

<p>« - Je rêve souvent que je suis sur une péniche, je m'assois sur une chaise longue, je me mets un mouchoir sur la figure et je fais une petite sieste. -Sieste... Mouchoir... péniche... qu'est-ce que c'est que tous ces mots-là ? Je ne les entrave point. - Ce sont des mots que j'ai inventés pour désigner des choses que je vois dans mes rêves. - Vous pratiqueriez donc le néologisme, messire ? -Ne néologise pas toi-même : c'est là privilège de duc. Aussi de l'espagnol pinaça je tire pinasse puis péniche, du latin sexta hora l'espagnol siesta puis sieste et, à la place de mouchenez que je trouve vulgaire, je dérive du bas-latin mucare un vocable bien françoué selon les règles les plus acceptées et les plus diachroniques. »</p>	<p>«Mi capita spesso di sognare che sono su una chiatta, che mi siedo su una sedia a sdraio, che mi metto un fazzoletto sul viso e che faccio la siesta. -Siesta... fazzoletto... chiatta... che razza di parole sono? Non mi confideranno punto. -Sono parole che ho inventato per designare cose che vedo in sogno. -Voi dunque praticate il neologismo, mio signore. -Non metterti a neologizzare tu, adesso: è privilegio ducale e in quanto duca io lo pratico. Per esempio, dal basso-latino platta per influenza dell'italiano meridionale chiatto traggio chiatta, dal latino sexta hora passando attraverso lo spagnolo traggio siesta, e al posto di moccichino che trovo volgare mi ricollego al basso-latino faciuolum, derivato da facies, e ne derivo fazuolo e poi fazzoletto, secondo le regole piú generalmente accettate e diacroniche. » (p. 42/32)</p>
---	---

Notons le foisonnement du texte en italien : Calvino a dû adapter les études étymologiques du duc à la langue italienne, mais s'amuse en outre à apporter sa touche personnelle en détaillant les étapes étymologiques, notamment pour « fazzoletto ». Voilà un exemple de réinvention ludique.

Dans les trois catégories de néologistes qu'établit Doppagne, soit les respectueux, les timides et les affranchis, nous devinons dans quelle catégorie se trouve Queneau (tout comme Rabelais et Céline). Il explique que « C'est, pour Queneau, une manifestation de la fonction phatique de son langage : il secoue son lecteur en lui proposant périodiquement une sorte de

rébus plus ou moins facile ou plus ou moins obscur ». Calvino se voit dans l'obligation de « néologiser lui-même » pour éviter la perte. En effet, le traducteur, face au néologisme, d'après une étude de Hermans et Vansteelandt, « peut recourir à deux stratégies principales : traduire le néologisme par le biais d'un syntagme ou privilégier le signifiant de la langue de départ au détriment du signifié »²⁵⁰. Ils affirment en effet que :

« [...] Quoiqu'un traducteur isolé ne crée pas journallement des néologismes et ne s'occupe que d'une partie de la néologie, c'est-à-dire la néologie terminologique ou dénominative, le monde de la traduction développe une activité néographique variée et multiple, en particulier dans les domaines où la néologie primaire est aussi abondante. De fait, les traducteurs doivent produire dans la langue d'arrivée un texte avec les mêmes fonctionnalités que le texte de la langue de départ. La valeur liée au néologisme, souvent signalée dans le micro contexte de la langue de départ, c'est-à-dire dans l'ensemble des informations véhiculées par la phrase ou par le paragraphe, requiert fréquemment un néologisme parallèle dans la langue d'arrivée. Une périphrase ferait disparaître la fonctionnalité du néologisme ».²⁵¹

Et les fonctionnalités des néologismes quenaldiens semblent être, outre la visée humoristique, un exercice d'étirement du tissu linguistique français pour mobiliser la souplesse de cette langue qu'il considère ankylosée. Etudions les choix calviniens. Dans le cas des néologismes verbaux, que Queneau affectionne tout particulièrement (cf. « curriculumviter » dans *Sally Mara*,²⁵² « concubiner » dans *Le Dimanche de la vie*,²⁵³ « foulditudiner » dans *Saint Glinglin*,²⁵⁴ « harémiser » dans *Le Chiendent*,²⁵⁵ « littératurer » (par jeu sur « raturer ») dans *Le Chiendent*,²⁵⁶ Calvino traduit par « neologizzare » le verbe métalinguistique « néologiser » (p. 38/27) qui décrit le phénomène de création d'un néologisme. Dans la majorité des cas,

²⁵⁰ Chittoni P., & Reuillard, R., (2012). Le traducteur en tant créateur de néologie, « *Debate Terminológico N. 8* » p. 9

²⁵¹ Hermans, A., & Vansteelandt, A., (1999). Néologie traductive, Nouveaux outils pour la néologie : « *Terminologies Nouvelles N. 20* », Bruxelles, p. 38

²⁵² Queneau, R., (1962) *Œuvres complètes de Sally Mara*, Paris, Gallimard, p. 347

²⁵³ Queneau, R., (1952) *Le dimanche de la vie*, Paris, Gallimard, p. 110

²⁵⁴ Queneau, R. (1948) *Saint-Glinglin*, Paris Gallimard, p. 171

²⁵⁵ Queneau, R. *op. cit.*, p. 132

²⁵⁶ Queneau, R. *op. cit.*, p. 295

Calvino traduit, quitte à réaliser des déplacements compensatoires : « Passano i minuti, non si sente altro che le auto **nottambulare** alla ventura sul boulevard » remplace « Pendant des minutes d'affilée, on n'entend plus que les houatures noctambules **chape-chuter** sur le boulevard. ». Autre néologisme verbal : « coulevrinant », gérondif de « coulevriner » est traduit de manière téméraire « colubrinando » (p/ 89/79). Seuls « se biser », qui contient une autre difficulté, faisant référence à « la bise », salutation à la française, dans « Quelques couples s'attardaient encore à se biser » est traduit à perte, avec « Qualche coppia ancora s'attardava a sbaciucchiarsi », et le très audacieux verbe « fou-rire » dans la phrase suivante : « Cette plaisanterie dérida le grave Stèphe et les deux chevaux rirent, puis, s'entraînant l'un l'autre, fou-rirent, » est traduit « La facezia mise di buon umore il grave Stef e i due cavalli scoppiarono in una risata che per mutua suggestione divenne una risata a crepappelle » (p. 158/170). Quant aux adverbes, ils sont effacés : « paisiblement, muettement » subissent une recatégorisation avec glissement adjectival « tranquilli e silenziosi » (p. 170/158), tandis que « véhémentement » perd sa saveur néologique avec « con tutta l'anima » (p. 255/241). Les adjectifs, eux aussi, sont rarement rendus : Lalix, « toute mélancolo » est « immalincolita » chez Calvino, mais « ultramatinaux » est simplifié en « mattinieri » (141/131), et « Vous êtes tournipilant à la fin », reproche adressé à Cidrolin, devient « Ci ha belle pretese, lei » (p. 159/ 148), avec un probable faux-sens. Calvino s'efforce tout de même de traduire les adjectifs formés sur les noms des personnages : « cidrolinophile » en « cidrolinofilia » (p. 254 / 240) et « poussailloutiennes » en « puschellutiane » (p. 192/180) . Le joli mot-valise « orthohippique » est, quant à lui, transformé en « ippicamente » (p. 170/158), perdant sa nature même de mot-valise formé sur deux unités sémantiques, alors qu'un autre mot-valise, « chevalchimie », est bien rendu en « cavalchimia » (p. 260). « Adulte -nappigne » (p. 249) est néologisé aussi, et l'interjection « grammery » également, en « baciolemanì » (p. 160/ 149). Des segments entiers tournent autour de néologismes : « tummplupeu », certainement pour « t'en peux plus », devient « m'ai fatto girar le balle » (p. 256), ce qui rend le texte cible vulgaire mais dans un langage conventionnel quand le texte source est populaire et néofrançais. Dans les phrases suivantes, Calvino fait appel à son inventivité :

- « L'inspecteur des **contributions corbitaires** » devient « l'ispettore delle **immobiliari galleggianti** »,
- « Elle ne s'est pas fait naturaliser **roubanche ou zanzébiennne** » devient « non s'è fatta naturalizzare **bordolense o zanzibiana** » (p. 37/17)

Pour résumer, on note une grande fantaisie créative de la part de Calvino, mais aussi une forte réduction du nombre de néologismes dans la traduction, même pour des éléments qui n'étaient pas foncièrement intraduisibles. D'autre part, il prend la liberté d'implanter des ajouts, parfois compensatifs, comme dans le chapitre six avec « babelitane » pour « babéliennes » (alors que le terme « babelico » existe) « terzesima » pour « troisième » (p. 81/71), « finadesso » pour « jusqu'à ce jour » (p. 239/ 225), et « ci avete la prosperità », imitant l'accent d'un locuteur anglophone sur la langue italienne, pour « vous êtes prospères » (p. 114/104). Comme la création appelle la création, chapitre trois, où la traduction de « houature » vient à manquer, le traducteur compense à l'aide d'allitérations vivaces et auditives dans le segment « Ce sont bestioles vives et **couinantes qui courent** », qui devient « - Sono bestiole vive e **quackueggianti che corrono** » (p. 45/35). C'est d'ailleurs là une particularité de Calvino dans sa traduction : avec une grande prédilection pour les figures répétitives, allitératives, assonantiques et paronomastiques, il garnit le texte de trouvailles sonores même quand le texte n'en contient pas. Ainsi, pour traduire l'inversion vocalique « grimoisse d'angace » pour « grimace d'angoisse », il traduit « il volto stravolto », p. 119/ 109, alors même qu'une autre inversion quenaldienne, « silente et solicien » est traduite « silentario e solizioso » (p. 160/149) ; il en est aussi de même pour les segments suivant où le texte source n'est pas initialement « créatif » mais où la traduction appuie sur des figures de styles sonores :

« Se croiser »	« Incrociarsi alla crociata »
« Petite tête de clerc »	« Testa di rapa rapata nelle chierica » (p. 40/30)
« En tenue idoine »	« Acconciato acconciamente » (p. 222/164)
« Il y a méprise ! Atroce méprise ! »	« Qui c'è qui-pro-quo ! Un iniquo qui-pro-quo ! » (p. 249/235)
« La brute »	« Brutta brutta » (66/56)
« Des coups de cimenterres »	« Colpi di cimiteriali scimitarre » (p. 21/14)

Pour Sarah Amrani, c'est l'un des rares points communs avec la traduction des *Exercices de style* d'Umberto Eco :

Dans la Nota, après avoir cité l'exemple du jeu de mots quenien sur « iroquoise », Calvino écrit : « dans ces cas-là, pour que cette trouvaille ténue ne se perde pas, je ne sais pas résister à la tentation de dilater, charger et parfois exagérer » (...) Or, ces propos renvoient à ceux d'U. Eco dans son introduction aux *Esercizi di stile*, dans laquelle le traducteur conclut son discours et justifie ses choix de traduction en ces termes : « Fidélité signifiait comprendre les règles du jeu, les respecter, et puis jouer une nouvelle partie avec le même nombre de coups » (...). Autre explication : remédier par une surenchère aux difficultés de traduction, dans des solutions compensatoires, ce qui peut expliquer les licences calviniennes ²⁵⁷.

Si toutes les créations néologiques ne sont pas traduites, les assonances, elles, sont scrupuleusement respectées :

« L'horrifié héraut terrifié »	« Atterrito arretrò terreo l'araldo » (p. 58/48)
« Des ogres bougres »	« Tanto feroci quanto froci » (p. 67/57)
« Un vrai pré plat »	« Un pretto prato piatto » (p. 236/221)
« Hagarde, Lamélie le regarde (...). Lamélie, hagarde, le regarde. (...) Lamélie le regarde, hagarde ».	« Stralunata lei lo guata (...). Lei lo guata stralunata(...). Lei, stralunata, lo guata » (p. 48/38)
« Aussi conciliant qu'un père conciliaire »	« - Conciliante come un padreconciliare » (p. 24/17)

²⁵⁷ Amrani, S., *op. cit.* p.8

On voit là une prise de position opérante sur le texte. Dans « stralunata, lei lo guata », le verbe est une forme plus littéraire de « guardare » présente chez Dante ou l’Arioste, des auteurs fortement présents dans l’intertexte de l’œuvre calvinienne. Calvino favorise la créativité des figures de style sonores par rapport à l’inventivité lexicale et y ajoute sa patte stylistique. Certains néologismes sont, bien entendu, intraduisibles : d’autres pourtant sont effacés alors que des alternatives existent en italien. Nous émettons l’hypothèse d’une réinvention calvinienne du texte située in absentia, où les choix d’effacement sont un choix, conscient ou non, de rapprocher le texte cible d’une poétique de la mediocritas chère à Calvino, faisant coïncider *les Fleurs Bleues* avec les conclusions d’Enrico Testa sur la « simplicité » du « style » calvinien ²⁵⁸.

B) Néobabélien

Queneau est inspiré par l’idée de langue babélique ²⁵⁹ évoquée par Etiemble, soit une langue jargonneuse incompréhensible rappelant la confusion des langues de la tour de Babel, composée de mots appartenant à des langues diverses, déjà expérimentée par Stendhal ²⁶⁰, Willy²⁶¹ Anthony Burgess, Umberto Eco ou James Joyce. Il crée alors à partir de celle-ci sa propre idéolange²⁶² qu’il expérimente pour la première fois dans *Les Fleurs Bleues*, sorte de pêle-mêle langagier qui mélange diverses langues européennes en leur affublant une graphie francisée. C’est en quelque sorte un sabir atlantique, que Diego Mariani nommera plus tard « europanto » (nom calquant satiriquement l’esperanto, pour en dénoncer l’inconsistance et l’artificialité), une langue qui se décline « *en italo-ruinique, en anglaudau-larvé, en saxonnerie-et-louchebu, en déblagrâbatûdinien, en hocherie d’mièche, en verladadan, en vieux sanscrit, en*

²⁵⁸ Testa, E., (1997). *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Turin, Einaudi, p. 284-291.

²⁵⁹ Etiemble, R., (1961-62). *Questions de poétique comparée. 1. Le babélien (1961-1962)*, FeniXX réédition numérique (Centre de documentation universitaire), Les cours de Sorbonne, 2021

²⁶⁰ Stendhal, (1955). *Journal*, éd. Martineau, H., Paris, Garnier, « Folio classique », 2010, p. 1152 : « 11 août 1811. I come there with presque no love ; ritornando diesen Abend io mi trovo riamante. Io sono stato very merry and altamente digne, j’ai refusé of dining mardi at mother’s... »

²⁶¹ Gauthier-Villars, H., (2011). *Maugisen ménage*, Nabu Press, p. 171, : « - Je n’ai pas genug understood... soupira Calliope, irrésolue, gardant le sourire. And you, Amintamia ? »

²⁶² Albani, P., & Buonarroti, B., (2001). *Dictionnaire des langues imaginaires*, Paris, Les belles lettres

jarvanien, en pointillique »²⁶³. Il s’amuse même à définir au sein du texte la langue créée : « européen vernaculaire ou (...) néo-babélien », écrit plus tard « iuouropéen » (que Calvino traduit « iuropio »). Calvino doit faire preuve d’inventivité pour traduire ce passage. Il choisit d’italianiser la graphie de manière phonétique et de remplacer certaines incursions de l’italien dans le texte source (comme « smarriti » ou « lontano ») par du français :

<p>« - Esquiouze euss, dit le campeur mâle, mà wie sind lost.</p> <p>- Bon début, réplique Cidrolin.</p> <p>- Capito ? Egarrirtes... lostes.</p> <p>- Triste sort.</p> <p>- Campigne ? Lontano ? Euss... smarriti...</p> <p>- Il cause bien, murmura Cidrolin, mais parle-t-il <u>l’européen vernaculaire ou le néo-babélien ?</u></p> <p>- Ah, ah, fit l’autre avec les signes manifestes d’une vive satisfaction. Vous ferchtéer <u>l’iouropéen ?</u></p> <p>- Un poco, répondit Cidrolin ; mais posez là votre barda, nobles étrangers, et prenez donc un glass avant de repartir.</p> <p>- Ah, ah, capito : glass.</p> <p>Radieux, le noble étranger posa donc son barda, puis, dédaignant les meubles destinés à cet usage, il s’accroupit sur le plancher en croisant ses jambes sous lui avec souplesse. La demoiselle qui l’accompagnait fit de même.</p> <p>- Seraient-ils japonais ? se demanda Cidrolin à mivoix. Ils ont pourtant le cheveu blond. Des Aïnos peutêtre. Et s’adressant au garçon :</p> <p>- Ne seriez-vous pas aïno ?</p>	<p>« - Skiuzate euss, - disse il campeggiatore maschio, - nosotros sind lost.</p> <p>- Cominciate bene, - replicò Cidrolin.</p> <p>- Compri? Egaràti... Lostati.</p> <p>- Triste destino.</p> <p>- Campinghe? Luèn? Euss... smarriti.</p> <p>-Chiacchierare chiacchiera, - mormorò Cidrolin, ma parlerà in <u>europeo vernacolare o in neo-babelico?</u></p> <p>- Ah, ah, - fece l'altro, con segni manifesti di soddisfazione. - Voi fersteate <u>l’iuropio?</u></p> <p>- Un poco, - rispose Cidrolin,- ma mettete giù lo zaino, nobili stranieri, e prendete un glass con me prima di ripartire.</p> <p>- Ah, ah, compri: glass.</p> <p>Radioso, il nobile straniero posò lo zaino, poi, disdegnando i mobili destinati alla bisogna, s'accoccolò sull'impiantito, incrociando agilmente le gambe sotto di sé. La signorina che l'accompagnava l'imitò.</p> <p>- Saranno giapponesi? - si domandò Cidrolin a mezza voce. - Però hanno i capelli biondi. Che siano degli aino? E rivolto al giovane:</p> <p>- Non sarà mica aino, lei?</p>
---	--

²⁶³ Comme dira Novarina dans *L’Avant-dernier des hommes*, (cf. Novarina, (1997). *L’Avant-dernier des hommes*, Paris, P. O. L., p. 282)

<p>- I ? No. Moi : petit ami de tout au monde.</p> <p>- Je vois : pacifiste ?</p> <p>- Iawohl ! Et ce glass ?</p> <p>- Perd pas le nord, l'Européen.</p> <p>Cidrolin tapa dans ses mains et appela :</p> <p>- Lamélie ! Lamélie !</p> <p>On apparut.</p> <p>- Lamélie, à boire pour ces nobles étrangers.</p> <p>- Quoi ?</p> <p>- De l'essence de fenouil, par exemple, avec de l'eau plate</p> <p>On s'éclipsa.</p> <p>Cidrolin se pencha vers les nomades.</p> <p>- Alors, mes petits oisillons, vous voilà égarrirtes ?</p> <p>Paumés, dit la fille. Complètement paumés</p> <p>- Seriez-vous française, ma mie ?</p> <p>- Pas encore : canadienne.</p> <p>- Et ce glass ? demanda l'accroupi. Schnell qu'on trinque !</p> <p>- Il est un peu casse-pieds, dit Cidrolin.</p> <p>- Oh, ce n'est pas le mauvais gars.</p> <p>- Et naturellement vous allez comme ça tous les deux au camp de campagne pour les campeurs.</p> <p>- Nous le cherchons.</p> <p>- Vous êtes quasiment arrivés. C'est le long du fleuve, à moins de cinq cents mètres d'ici en amont.</p> <p>- Wie sind arrivati ? s'écria le garçon en se remettant sur pieds d'un seul mouvement. Sri hundred yards ? Andiamo !</p> <p>Il remit son barda sur le dos, un barda qui devait bien faire la tonne.</p> <p>- On attend l'essence de fenouil, dit la fille sans bouger.</p> <p>- Ouell, ouell. »</p>	<p>- I? No. Io: piccolo amico di tutto il mondo. -</p> <p>Capito: pacifista?</p> <p>- Jawohl. E quel glass?</p> <p>- O europeo, tienti pur calmo!</p> <p>Cidrolin batté le mani e chiamò:</p> <p>- Lamelia! Lamelia!</p> <p>Si apparve.</p> <p>- Lamelia, da bere per questi nobili stranieri.</p> <p>- Da bere che?</p> <p>- 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. Ci si eclissò. Cidrolin si sporse verso i nomadi.</p> <p>- Allora, ucellini miei, vi siete ferloren?</p> <p>- Sperduti, - disse la ragazza.- Complètement paumés.</p> <p>- Dolcezza mia, saresti tu francese?</p> <p>- Non ancora: canadese.</p> <p>- E questo glass? - domandò l'accoccolato. - Schnell, da trincare!</p> <p>- Un po' rompiballe, - disse Cidrolin.</p> <p>- Oh, non è mica cattivo.</p> <p>- E naturalmente ve ne andate tutti e due al campo da campinghe per campisti.</p> <p>- Lo stiamo cercando.</p> <p>- Siete quasi arrivati. E' lungo il fiume, a meno di cinquecento metri a monte da qua.</p> <p>- Wie sind arrivés! - esclamò il giovane rimettendosi in piedi d'un solo movimento. - Sri hundred yards? Allons!</p> <p>Si rimise lo zaino in spalla, uno zaino che doveva essere sulla tonnellata.</p> <p>- Stiamo aspettando l'essenza di finocchio, - disse la ragazza senza muoversi.</p> <p>- Uell, uell. »</p>
---	---

Calvino réalise alors trois opérations différentes :

1. Il adapte le tout à la phonétique italienne : ainsi là semi-consonne /w/, qui crée une diphtongue avec la voyelle qui la suit, rendue en anglais par la lettre « w », est adaptée par Queneau en « ou » et par Calvino en « u » dans « ouell » puis « Uell », et la semi-consonne /j/, rendue en allemand par la lettre « j », est réadaptée à la langue italienne, passant de « iawolh » à « jawohl ».
2. Il change d'univers linguistique les mots italiens, comme dans « - Capito ? » qui devient « comprì », « lontano », qui devient « luèn », imitant le français « loin », et « arrivati » qui devient « arrivés ». Pour franciser davantage le texte, des segments sont laissés en français, comme « complètement paumés ».
3. Calvino s'amuse non seulement à aligner deux mots issus de langages différents, mais aussi à mélanger des mots étrangers en leur affublant une morphologie italienne : les deux provenances sont alors visibles au sein d'un même mot, ce qui n'est pas le cas chez Queneau. C'est le cas de « Esquiouzeeuss », qui, en français, est une restitution phonétique de « excuse us » à la française, alors que « skiuzateeuss » mixe le verbe « to excuse » et « scusare » à la troisième personne de l'impératif. « Lostes » devient ainsi « lostati », en faisant de « lost » un participe passé italien du premier groupe.
4. Calvino s'amuse aussi à changer de langue même quand ce n'est pas foncièrement nécessaire, comme dans « mà **wie sind** lost » qui s'hispanise en « nosotros sind lost »

On a là une réelle adaptation du texte, plus ou moins contrainte, où Calvino réalise quatre opérations sur le texte alors que seulement deux d'entre elles étaient nécessaires pour restituer le sens, la créativité langagière, et l'esprit transgressif du texte. Il intervient activement sur le texte dans un processus d'adaptation traductive ludique, engagé, dans une surtraduction créatrice, à réinventer l'inventivité quenaldienne.

C) Calvino re-créateur

En plus du commentaire des stratégies traductives de Calvino face aux trois contraintes massives des *Fleurs Bleues*, la gestion encyclopédique des références, l'amplitude de registres et l'expérimentalisme linguistique, une partie importante de l'analyse traductologique réalisée consiste à départager, au travers des choix traductifs, la créativité forcée, induite par la nature du texte source, et ce que nous appellerons la créativité excédentaire, qu'elle soit consciente ou inconsciente, ajoutée à un texte orné de nouveaux atours. La langue ornementale du texte cible est-elle alors due à l'éthos même de l'écrivain-traducteur, enclin, par son statut, à habiter le texte de l'intérieur, quitte à l'annexer, dans tous les sens du terme, ou à la nature proprement intraduisible du texte source, qui induit des habitudes de libertés traductives indispensables à la restitution de certains passages, répercutées par la suite sur d'autres mouvements qui n'en exigeaient pas le recours ? La dernière partie du travail traductologique est centrée autour de la liberté de traduction, car, comme Mengaldo, nous émettons l'hypothèse que la traduction des *Fleurs Bleues* « représente pour Calvino un de ces espaces périphériques où le romancier italien se concède de véritables excursions, et des plus voyantes, vers la liberté linguistique et le polystylisme »²⁶⁴. Israel Fortunato nous éclaire sur l'obligation de liberté qu'à le traducteur :

Le traducteur littéraire, est, en quelque sorte, obligé d'être libre, plus libre peut-être que ses confrères... En fait, plus le verbe est souverain, plus la créativité du traducteur est intense. D'où la très grande liberté imposée par les jeux de langage que sont le poème et le calembour. Ainsi, tout transfert suppose une décontextualisation et engendre inévitablement un processus d'acculturation pour que soit assurée, dans un réseau de relations autre que le contexte de la production, la lisibilité de l'ouvrage. Enfin, la traduction proposée sera une traduction ouverte laissant au texte le plus grand nombre possible de ses virtualités de sens.²⁶⁵

²⁶⁴ Mengaldo, P. V., (1989). *Aspetti della lingua di Calvino* dans (ed.) Folena, G., *Tre narratori. Calvino, Primo Levi*, Parise, Padoue, Liviana, p. 25

²⁶⁵ Lederer, M., & Fortunato, I., (1991). *La liberté en traduction*, Actes de Colloque International tenu à L'E.S.I.T. les 7, 8, 9 juin 1990, Paris, Didier Érudition, p. 18

Kristeva le souligne elle-même. Elle énumère :

Les libertés prises par Calvino vis-à-vis de l'original, qui peuvent être réduites à quelques stratégies : mots rajoutés (« en hélico, en vélo, en auto » – in bici, moto, auto, elico – la séquence est complétée par « moto afin de préserver l'assonance) ; substitution de certains éléments par leurs contraires (« C'est moins économique » – È più caro) ; modification de l'ordre des mots (« Moi, je voyage parfois en autotaxi » – Io l'autostop lo faccio solo coi tassi) ; changement de la personne grammaticale (« on s'en fout » – me ne frego) ; refus de traduire les constructions agrammaticales (« Je préfère l'eau pure » – Io, meglio l'aqua pura) ; création de néologismes pour transmettre le fait de style (« en auto-stop », « icciaiking ») ²⁶⁶

Notons plusieurs types de libertés calviniennes appartenant à divers processus de traduction, que nous classerons par rapport à leur degré croissant de modification. En plus de la gestion des noms propres et plus particulièrement des patronymes ²⁶⁷ où certains prénoms sont italianisés (comme « Felisa » pour « Phélice », et « Pigranella » pour « Pigranelle »), d'autres laissés tels quels (« Mouscaillot »), alors que les noms de famille sont rarement modifiés (« Riphinte », « de Malplaquet »), ce qui donne des associations hybrides comme « Onesiforo Biroton », Calvino déroge à certaines conventions de traduction. La consistance traductive, dont il a été objet au cours de l'analyse, est particulièrement détournée avec une volonté de lisser les répétitions présentes dans le texte-source. Plusieurs exemples viennent étayer cette idée. L'intelligence traductive pousse Calvino reproduire les leitmotivs quenaldiens à l'identique : nous avons déjà évoqué le cas de « encore un de foutu », traduit « anche questa l'ho in quel posto » (p. 31/21), avec huit occurrences, mais d'autres ritournelles ponctuent le roman pour signifier la redondance des tics de langage des personnages contemporains, coincés dans une routine pauvre et répétitive illustrée par leurs nombreuses mimiques langagières. Ainsi, les injonctions de Cidrolin à ses visiteurs, rabâchées à plus de cinq reprises, « vous cassez pas la

²⁶⁶ Kristeva, I., *op. cit.*, p. 61

²⁶⁷ Sur la traduction des noms propres, voir Algeo J., (1973). *On defining the Proper Name*. Gainesville, Florida ; Ballard, M., (2001)., *Le nom propre en traduction*. Paris : Ophrys ; Jonasson K. (1994). *Le nom propre : constructions et interprétations*, Louvain-la-Neuve, Duculot ; Kleiber, G., (1981). *Problèmes de référence : descriptions définies et noms propres*. Paris, Klincksieck.

gueule » et « attention de ne pas vous foutre dans la flotte » sont systématiquement traduites symétriquement par le traducteur italien par « guardate solo di non spaccarvi il muso » (p.61/51) et « attenti a non sbattervi a bagno », et les quatre « tu dois t'emmerder » lancés nonchalamment par Lamélie à son père deviennent toujours « ti devi scocciare a morte » (p. 61/51). Ces répétitions sont structurelles : pour Queneau, qui dit construire ses romans en miroir dans son interview avec Charbonnier, elles témoignent d'une volonté de relier de manière ludique les deux époques, comme pour indiquer la permanence de la bêtise et la pauvreté humaine. D'autres syntagmes répétés ont une fonction ludique, et agissent comme des indicateurs permettant au lecteur de saisir la nature cyclique et répétitive de la structure narrative. Sensible à cette fonction structurelle, Calvino traduit, bien évidemment à l'identique, ces « marqueurs », soucieux que son lecteur italien puisse, lui aussi, jouer aux jeux des différences entre les époques tout en y voyant poindre d'étonnantes ressemblances : c'est le cas de « et ils jouèrent jusqu'à l'aube », traduit « rimasero a giocare fino all'alba », que l'on retrouve aussi bien dans le huitième chapitre que dans le dix-huitième. Ce système d'écho se retrouve particulièrement dans la formulation suivante, exploitée à la manière d'une variation sur le même thème, à de nombreuses reprises :

« Le duc d'Auge se pointa sur le sommet du donjon de son château pour y considérer, un tantinet soit peu, la situation historique »	« il Duca d'Auge salì in cima al torrione del suo castello per considerare un momentino la situazione storica » (p.17/7)
« Il se lève et se pointe sur la plate-forme du donjon de son châtaiu pour y considérer un tantinet soit peu la situation historique »	« Si leva, e s'erge sugli spalti del torrione per considerare un momentino la situazione storica » (p. 67/57)
« Il remet son braquemart dans son fourreau et entreprit de considérer, un tantinet soit peu, la situation historique »	« Rinfodera la daga e s'accinge a considerare un momentino la situazione storica » (p. 62/52)
« Il s'approcha des créneaux pour considérer, un tantinet soit peu, la situation historique . Une couche de vase couvrait encore la terre, mais, ici et là, s'épanouissaient déjà de petites fleurs bleues »	« Si avvicinò ai merli per considerare un momentino la situazione storica . Uno strato di fango ricopriva ancora la terra, ma qua e là piccoli fiori blu stavano già sbocciando » (p.263/253)

Ces refrains narratifs des chapitres 1, 5, 8 et 21 ne sont pas modifiés. Les passages où s'exprime la licence traductive de Calvino sont ceux qui impliquent des répétitions ponctuelles et non structurelles : le mot « flote » par exemple, présent à cinq reprises en dix pages, dans le contexte belliqueux de la croisade, est d'abord traduit « congrega », puis « minutaglia », et enfin « folla ». Pour les six mentions des « Godons », présentes aux chapitres 3, 5, 6 et 7, Calvino choisit trois fois le terme « Angli », deux fois « Britanni » et une dernière fois la périphrase « figli d'Albione ». De la même manière, « braquemart » est traduit « durlindana » au chapitre 2 puis « daga » au chapitre 8, et « hobereau », qui désigne toujours le duc, traduit aussi bien « nobiluomo » au chapitre 2 que « feudatario » au même chapitre, « signorotto » aux chapitres 10 et 11, et « gentiluomo » au dix-septième chapitre. Pourquoi inclure alors ce genre de subtilités lexicales à la traduction, si ce n'est pour injecter une part de soi dans le tissu du texte ? Si ces modifications sont légères, elles peuvent parfois être significatives lorsqu'elles touchent aux sentiments profonds des personnages. Le duc d'Auge est un homme colérique et intransigeant, et cède à de nombreuses reprises au péché d'ire, tout comme nombre de personnages médiévaux du roman, si bien que le verbe à la forme réfléchie « s'énervier » apparaît maintes fois, comme dans les extraits suivants : « Le tavernier s'énervait » (« Il taverniere **perdeva la pazienza** »), « lequel finit par s'énervier » (« finì per **spazientarsi** ») et « le bon peuple s'énervait fort contre l'hérétique » (« le buoni popolazioni **ce l'avevano con** ») au chapitre 2, « c'est, voyez-vous, la fatigue. Et l'énervement » (« Effetti della stanchezza, vedete. E del **nervoso** ») au chapitre 7 et « lui répondit le duc en s'énervant quelque peu » (« rispose il Duca **perdendo un po' la pazienza** »). L'euphémisme « perdre patience », entre autres, remplace la violence incontrôlée et la spontanéité du sentiment primitif incarnées par les sujets du duc ; il ne s'agit là pas d'un exemple isolé. Le verbe rabelaisien « embrener »²⁶⁸, qui signifie littéralement « salir d'excréments » et endosse le sens figuré de « s'engager mal à propos dans une vilaine affaire »²⁶⁹, est employé à six reprises, que liste le tableau suivant :

²⁶⁸ Cf. Rabelais, F., *Pantagruel*, *op. cit.*, chap. XXXIII, t. 1, p. 381

²⁶⁹ Cf. contributeurs du TLFi, (2021), « Embrener », Tlfi, <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1704609975>, consulté le 09/02/2022

« Nous voilà bien embrenés avec »	« Ci siamo tirati adosso questa »
« Tu commences à m'embrener »	« Con le tue domandine cominci a rompermi le tasche »
« J'ai occis quelques bourgeois qui m'embrenaient »	« Ho commesso omicidio nella persona di alcuni borghesi che mi stavano sulle croste. »
« Que toi et tes pareils s'éloignent de mes murailles car je les vais régaler d'huile bouillante et de plomb fondu, excellente recette culinaire pour accommoder les compagnies royales de sécurité qui feraient mieux d'aller à la croisade que d'embrener de bons et nobles seigneurs comme moi »	« Che tu e i tuoi pari si scostino dalle mie mura o farò loro omaggio d'olio bollente e piombo fuso, la ricetta culinaria più indicata per accogliere le compagnie della real guardia celere, le quali farebbero tanto meglio ad andare in crociata piuttosto che a stare sulle croste dei buoni e nobili signori come me »
« - (...) tous ces légistes, gieres latinisants et marauds de droit romain qui s'avisent d'embrener un bon soldat comme mouches merdeuses un noble coursier »	« - (...) tutti quei legulei, giureconsulti e manigoldi di diritto romano che osano rompere le scatole a un buon soldato come le mosche stercorarie a un nobile corsiero »
« Bien embrené , il fait demi-tour et marche d'un bon pas pendant une petite heure environ »	« Su tutte le furie , fa dietro-front e marcia di buon passo per un'altra oretta »

Encore une fois, c'est l'esthétique cristalline de légèreté calvinienne qui émerge ici, remplaçant la lourde et entêtante trivialité rabelaisienne par un camaïeu d'émotions plus nuancées. « Ecœuré », avec quinze occurrences (aux chapitres 2, 3, 10, 11, 15, 16, 17, 20), subit le même sort, avec en italien, huit « scoraggiato », un « disgustato », trois « schifato », un « gli da il voltastomaco » (dans « le travail les écœure » / « gli da il voltastomaco ») ainsi qu'une périphrase au chapitre 13, avec « ce spectacle acheva d'écoeurer le page » traduit « Per il coraggio del giovane, questo spettacolo era troppo ». Ces remarques pourraient sembler ponctuelles, trop localisées pour modifier généralement la direction esthétique du texte. Calvino le dit d'ailleurs lui-même : « *una traduzione non va giudicata in base a poche righe isolate* »²⁷⁰.

²⁷⁰ Calvino, I., *Sul tradurre, op. cit.*, p. 48

Pourtant, ces retouches modifient en profondeur la catégorisation narrative des personnages, en les complexifiant et en adoucissant leur tranchante radicalité. Or, leur cruel manque de souplesse est un des marqueurs qui oppose les personnages médiévaux à la léthargie apathique des personnages contemporains, et nuancer l'inflexibilité des premiers revient à l'uniformiser à la souplesse débonnaire des seconds, atténuant le contraste entre les deux temporalités du roman qui structure pourtant toute l'intrigue.

En plus d'une dérogation consciente de la consistance traductologique dans le but d'apporter des nuances au texte, Calvino réalise de nombreux ajustements, comme un recours massif à la recatégorisation grammaticale, une utilisation de contraires négativés, un remodelage conséquent du rythme à travers l'appareil typographique, une inversion de l'ordre canonique, de nombreux effacements ainsi qu'un fort réagencement lexical et syntaxique. Etudions ces intrusions calviniennes, entre ajouts, modifications, et effacements, ainsi que leur effet sur la réception.

La plupart des recatégorisations grammaticales sont verbales. Ainsi, la proposition relative apposée « après s'être maintes fois signé » est incluse dans la proposition principale en devenant « dimolte volte si segnò » (p. 58/47) et certains segments subissent une modification modale, comme « faites bouillir la friture et rissoler le métal ! » où l'impératif devient subjonctif présent avec « che la frittura frigga e che rosili il metallo » (p.58/48), et « on le connaît aussi bien que toi », où l'indicatif présent devient, lui, subjonctif imparfait, « come se noi non lo conoscessimo » (p.62/52). D'autres glissements abondent, qu'ils soient nominaux (« sei un **guastafeste** » pour « tu m'as **gâché** mon plaisir » (p. 52/42) impliquant l'utilisation d'infinitifs substantivés comme « il sognar chiatte » pour « rêver de péniche » (p.42/32)) ; adverbiaux (« a persuadermi **occultamente** » pour « qui a **corrompu** mon âme » (p.70/60) avec ici, en plus, une dilution ²⁷¹), adjectivaux « Si che é lei ! - esclamò il cocco suo **tutto felice** » pour « c'est bien elle ! s'écria le chou **joyeusement** » (p/ 80/70). Ces recatégorisations, qui participent à faire du texte une adaptatio plus qu'un transcriptio, nécessitent parfois des ajustements ultérieurs, comme dans un passage où le duc se plaint des « mesures antiféodales et **sournoises** », revenant ensuite sur l'adjectif « sournoises » dans le discours métalinguistique suivant : « - D'abord, ce n'est pas tout à fait exact : j'ai ajouté un **adjectif** et ensuite apprends, épaisse brute, que la répétition est l'une des plus odoriférantes fleurs de la rhétorique ». Cavino, qui traduit « mesure **subdolamente**

²⁷¹ La dilution est la répartition d'un signifié sur plusieurs signifiants.

antifeudali » (p. 69/59) est obligé de rectifier en « prima di tutto non è esatto: ho aggiunto un **avverbio**. E poi sappi, bestione, che la ripetizione è uno dei fiori più odoriferi della retorica » (p. 69/59).

Ces retouches, certes légères, s'ajoutent à d'autres modifications formulatives telles que le procédé du contraire négativés, qui réagence la nature des segments du texte source : ainsi « il a raison » devient « ha mia torto » (p.63/53), « c'est moins économique » devient « è più caro », et d'autres nuances sont perdues : « vous pourriez pensez aux autres » est négativé en « ma lei non pensa agli altri », acquérant une valeur itérative par le présent général tandis que le texte source contient un conditionnel. La réciproque des segments initiaux ne se fonctionne pas systématiquement ; « tutti i mestieri sono buoni » n'est pas tout à fait symétrique de « il n'y a pas de sos métiers » (p.226/212) et on perd une nuance de la personnalité du duc lorsque celui se montre « d'une faiblesse coupable » dans la version française, et « troppo poclive all'indulgenza » dans la version italienne (p.26/16).

Outre l'allègement de la pesanteur répétitive du texte source et quelques retouches reformulatives, la présence de Calvino est particulièrement visible dans les modifications rythmiques, impliquant des remaniements de ponctuation et de découpage des segments narratifs. Federico Fererici analyse, lui aussi, ces modifications de punctuations :

Muta la punteggiatura per aumentare il ritmo staccato delle frasi, così da diminuire il peso delle preposizioni e raggiungere quel senso di sospensione e rapidità che lo contraddistingue per la sua idea di mimesi della lingua parlata. Sebbene Calvino espliciti il principio di 'Leggerezza' solo nel 1985, è lampante che si tratta di un metodo che adotta già quando traduce Queneau (come anche nota Taddei).²⁷²

Dans le tableau suivant, notons certains passages où ces retouches rythmiques sont particulièrement visibles :

« Les céhéresses cernaient maintenant le châtaiu ; le plus héraut d'entre eux s'approcha du pont-levis et, par signes tant sonores qu'héraldiques, fit comprendre qu'il voulait transmettre un message	« Le guardie adesso circondavano il castello; il più ardito e baldo fu mandato come araldo. Si fece sotto al ponte levatoio, e con segnalazioni sia fonetiche sia araldiche fece comprendere che
--	--

²⁷² Federici, F., *op cit*, p. 85

au seigneur de ce lieu. »	voleva trasmettere un messaggio al signore del luogo. » (p.53/43)
« Cidrolin, se grattant la tête, se dirigea vers la cuisine où il trouva Lalix en train de faire griller des andouillettes. »	« Cidrolin, grattandosi la testa, andò in cucina. Lalice stava facendo rosolare i salsicciotti. » (p. 275/261)
« - Eh vous ! là ! c'est à vous cette péniche ? c'est à vous cette barrière ? vous pourriez au moins mettre un écriteau peinture fraîche. C'est la moindre des choses. Maintenant mon veston, il est bon pour le teinturier. C'est vous qui allez me payer la note ? »	« - Ehi lei! lei là! Che è sua 'sta chiatta? Che è suo questo steccato? Almeno metterci un cartello pitturafresca, poteva, è il meno che si può fare, adesso vede la mia giacca, buona per la tintoria, e il conto, me lo paga lei, il conto? » (p. 116/106)
« Le duc rit de plaisir. Il se frotte les mains. Il attrape un pâté au passage et, sans utiliser de fourchette, le dévore. »	« Il Duca ride compiaciuto, si frega le mani, coglie al varco un pasticcio di cinghiale e, senza far uso di forchetta, lo divora. » (p. 119/109)
« Après avoir dit ses patenôtres et soulagé sa vessie dans l'escalier, il se dirigea vers la chapelle pour y entendre la messe dite par son chapelain Onésiphore Biroton. Onésiphore Biroton était un abbé de choc ; si le duc lui flanquait un coup de pied, il en rendait deux, aussi le duc l'aimait-il fort et, ce jour-là, il avait hâte de s'entretenir avec lui de plusieurs points importants. »	« Detti i suoi paternostri, alleggerita la vescica per le scale, si diresse in cappella a sentir messa. Il cappellano Onesiforo Biroton era un prete del clero d'assalto; se il Duca gli mollava un calcio lui gliene rendeva due, e perciò il Duca l'aveva in gran simpatia. Quel giorno, il Duca non vedeva l'ora d'intrattarsi con l'abate su vari punti importanti. » (p. 27/17)
« - N'oublie pas que je voyage incognito et liquidons ces chous gras. »	« - Ricordati che viaggio in incognito. Liquidiamo capra e cavoli. » (p. 179/168)
« (...) L'abbé donnait tous les signes d'une réflexion active et, réprimant un sourire, ce qui lui faisait faire une drôle de grimace, le duc savourait en silence son triomphe. »	« Bevevano vin fresco aspettando il minestrone, e l'Abate dava segni di attiva riflessione. Il Duca, reprimendo un sorriso in una strana smorfia, assaporava in silenzio la sua vittoria. » (p. 212/198)
« Ce spectacle acheva d'écoeurer le page qui fit demi-tour et, bon coureur, se retrouva bientôt sur la terrasse du château où quelques personnes buvaient du café et des liqueurs, notamment de l'essence de fenouil, en bavardant de choses et d'autres. »	« Per il coraggio del giovane, questo spettacolo era troppo: fece dietro-front, e spiccò la corsa. Fiato ne aveva: si ritrovò immantinenti sulla terrazza del castello, tra persone che bevevano caffè e liquori, in particolare essenza di finocchio, e chiacchieravano del più e del meno. » (p. 170/159)

Dans le premier exemple et le deuxième exemple, les tournures sont revisitées et un point est ajouté ; dans le troisième et le quatrième, ce sont deux, voire trois points qui sont gommés au profit de virgules, donnant un ton plus traînant au locuteur. Dans le cinquième exemple, les remaniements changent l'aspect de la phrase, en effaçant la répétition de « Onesiphore Biroton » en allégeant l'appareil typographique, et en restructurant la cohérence des segments narratifs, avec la suppression de la conjonction « et » au profit d'un point, tout comme dans le sixième exemple. Le septième exemple tend à rompre la coordination en inversant l'utilisation de « et » et des points et virgules, créant cinq segments à partir de quatre. C'est dans le dernier exemple que le bousculement rythmique est le plus flagrant, avec une transformation globale de propositions, l'ajout de points, de virgules, et de double points, contribuant à transmettre typographiquement les embûches rencontrées par le page en fuite. Les transformations typographiques de Calvino ne sont pas uniquement là comme témoin d'une volonté de modifications rythmiques : elles sont aussi le symptôme d'une écriture calvinienne moins permissive que celle de Queneau. Ainsi, l'utilisation d'onomatopées dans le récit source, englobées dans un discours indirect libre ou directement dans l'appareil narratif sans introduction ponctivative, est systématiquement normalisée, chez Calvino. « Cela fit flop » et « on entend un flocc » deviennent alors « con un : flopp ! » (p. 48/38) et « s'ode un: flocc! » (p. 140/130).

L'ordre canonique, de la phrase, parfois inversé, constitue une variante rythmique ayant pour but une spontanéité linguistique des structures, « italianisées » dans le texte cible. Pour « à la terrasse du café, des couples pratiquaient le bouche à bouche, et la salive dégoulinait le long de leurs mentons amoureux », Calvino choisit de bousculer la tournure de la phrase en réaliser une permutation nominale en faisant non plus des « mentons amoureux » le sujet de la phrase mais en nominalisant « la salive », appuyant sur l'aspect grotesque et répugnant des scènes de baiser, dans « nel caffè all'aperto la saliva traboccava giù per gli amorosi delle coppiette intente al bocca a bocca ». L'inversion adjectivale, de « mentons amoureux » à « amorosi menti » appuie sur le ridicule de la scène en y ajoutant une connotation poétique, pour exacerber le décalage entre le topos poétique du baiser et la réalité prosaïque. Plus globalement, l'inversion de l'ordre canonique chamboule le rythme et modifie l'intention prosodique du texte source. Il en est de même pour de nombreux exemples, dont le segment « cela le mit d'autant meilleure humeur que chaque instant le rapprochait du moment où le repas allait pour de bon commencer », traduit « il pensiero che ogni istante lo avvicinava all'inizio del pasto vero e proprio lo metteva sempre più di buon umore » (p.73/63). Globalement, les retouches rythmiques

sont nombreuses et contribuent, non pas à défigurer le texte source, mais à donner un nouveau visage au texte cible.

Ces différences entre texte source et texte cible sont principalement modificatives : il s'agit de retouches qui remodelent ponctuellement l'œuvre quenaldienne. D'autres sont des retouches in abstentia : elles donnent un nouveau visage au texte en effaçant certains passages. Le tableau ci-dessous recense les effacements calviniens :

« À l'école, je me demandais pourquoi on apprenait à lire ; maintenant j'ai compris : pour éviter les camions. »	« A scuola mi domandavo perché s'impara a leggere; ora lo so. »
« Des personnages particulièrement optimistes poussaient de grands cris de satisfaction en percutant leur poitrine avec leurs poings pour évoquer le roulement du tambour. »	« Personalità dotate di speciale ottimismo si percuotevano i petti a suon di pugni per evocare il rullo dei tamburi. »
« C'est à Lamélie que ces paroles s'adressent et on apparaît aussitôt »	« Si appare immanenti » ((p/79/69)
« Alors on a pensé qu'on pourrait s'offrir un bon déjeuner à cette occasion »	« S'era cpensato di farci su un bel pranzetto » (p. 114/104)
« -Nobles seigneurs, dit le cicérone d'une voix déconnante »	« - Miei nobili signori, - sbraitò il cicerone » (p. 134/ 123)
« À l'intérieur, des alchimistes préparent leur tiercé, avec des pinces et des crayons »	« Dentro il bar, degli alchimisti compilavano la schedina del Totip » (p. 264/250)
« Le café bien chaud fume joyeusement »	« C'è caffè fumante » (p. 237/223)
« Je vais lui tirer les oreilles de belle façon ! »	« Ora sentirà che tirata d'orecchie! » (p. 191/178)
« Tu ne feras jamais faire terstène » (p. 177/166)	Ø
« Prétexte à devinettes et à paradoxes » (p. 80/70)	Ø

Certains effacements regardent des discours métapoétiques de l'œuvre portée sur elle-même et modifient en partie la réception du lecteur italien. Au chapitre onze, Cidrolin commence à se rendre compte qu'il « vit dans un roman » et que ses rêves sont plus que de simples images mentales : « Mes rêves sont particulièrement intéressants, dit Cidrolin. — Tout le monde croit ça. Rien ne le prouve puisqu'on ne peut pas les comparer. - Les miens, dit Cidrolin, si je les

écrivais, ça serait un vrai roman ». Tout le paradoxe de l'œuvre se trouve dans ce « rêver vrai », à la manière du « mentir vrai » d'Aragon. Or, dans la version calvinienne, les rêves de Cidrolin se feraient qu'un « roman » dans la version de Calvino : « - I miei sogni rivestono un particolare interesse, - asserì Cidrolin. - Questo lo credono tutti. Difficile da provare, perché non si possono fare paragoni. - I miei sogni, - disse Cidrolin, - li scrivessi, farebbero un romanzo » (p. 156/145). La ligne qu'efface Queneau entre vérité et fiction, entre rêve et réalité vient ici à manquer. Il en est de même, toujours dans le onzième chapitre, pour une formule clé du roman : « rêver et révéler, c'est à peu près le même mot ». Un passant demande alors à Cidrolin : « vous ne me racontez pas d'histoires ? - Des vraies ou des inventées ? - Méfiez-vous des inventées. Elles révèlent ce que vous êtes au fond. Tout comme les rêves. Rêver et révéler, c'est à peu près le même mot ». Cette pointe rhétorique est un condensé descriptif du jeu romanesque, autour de l'entrelacement perpétuel de la vérité immuable et de l'apparente labilité du rêve, mais aussi un miroir de la poétique quenaldienne, où rapprocher des contraires est possible, la poésie se trouvant dans l'essence phonique du mot, et le son prévalant sur le sens. En italien cette formule proverbiale ne transparait pas, dans « - non mi racconta nessuna storia? - Storie vere o inventate? - Stia attenta con le inventate. Rivelano cosa c'è sotto. Tal quale come i sogni » (p. 159/148)

D'après une analyse chronologique comparée des deux textes, et supposant que la traduction ait été linéaire, nous remarquons une évolution croissante du nombre de libertés de traduction, qui sont, au fur et à mesure de l'avancée des chapitres, de plus en plus massives et assumées. C'est le cas pour les libertés lexicales, légères dans les premiers chapitres, mais qui abondent par la suite, jusqu'à faire de *I Fiori Blu* un ouvrage « calvinisé », au-delà des difficultés traductives du texte source. Revoyons linéairement ces occurrences de créativité afin d'étayer notre propos.

Dans les premiers chapitres, la fidélité stricte est délaissée pour quelques interventions localisées, comme :

- La perte de connotations (dans « nomade pure lei ? » pour « vous êtes de ces nomades ? », p. 29/19)
- L'utilisation de périphrases (dans « tutte cose che **per uno che s'intende di costruzioni** avranno un senso » pour « **pour un bâtisseur**, tout cela doit être intelligible » (p. 28/18) ; ou dans « trépasser » traduit « passar a miglior vita » p. 81/71)
- De synonymes (dans « costernato » pour « attristé » p. 25/15)
- De dilution (dans « -parlate per celia o da senno, damigella ? » pour « -ma mie, ne marivaudez point » p.38/28)

- D'ajouts (dans « ha fatto tutto quel che poteva per farlo » pour « il a fait tout ce qu'il a pu » (p. 28/18), ou, de manière plus visible, dans la surenchère humoristique que propose Calvino au sujet des canadiennes du « campagne pour campeurs » : Queneau écrit « et pourtant j'en aurai vu des Canadiennes, des bottes même, des bottes de Canadiennes, des Canadiennes sans bottes ni canadiennes d'ailleurs, parce que toutes celles que je vois c'est en été » tandis que Calvino extrapole le texte, avec « - E dire che di canadesi ne ho viste, e anche di giacche a vento dette canadesi, quelle foderate di pelliccia, e di stivali, stivali foderati di felpa, e ho visto pure delle canadesi senza stivali, e delle canadesi senza canadese-giacca-a-vento perché tutte le canadesi che ho visto le ho viste d'estate » (p. 39/29)
- De modifications lexicales dans les segments accumulatifs. Au chapitre trois, « gobelins, fées, gnomes, farfadets, elfes, leprechauns, lutins, korrigans, ondines et vouivres » devient « coboldi, fate, gnomi, farfarelli, elfi, **nani**, leprekoni, **sirene**, ondine » (p.43/33), puis les « Godons, Brabançons, Néerlandais, Suomiphones, Pietés, Gallois, Tiois et Norois » deviennent après l'intervention calvinienne « Angli, Brabanzoni, Nederlandici, Suomifoni, **Pitti**, Galli, **Norgici** e **Alamanni** », avec, là aussi, de multiples adaptations qui n'étaient pas foncièrement nécessaires . Au quatrième chapitre, « les Indiens ou les Sères » changent tout à fait d'identité en Italie pour devenir « Sericani e **Nabatei** » (p. 55/45)
- De légères réécritures : « aspetto signficante » pour « valeur faciale » (p.30/20), « familiari e famigli » pour « toute la maisonnée », « cori alloglotti » pour « des chœurs en langues étrangères » (p. 46/36), « lagrimosa historia » pour « plainte inventée » (p. 70/60)
- De tournures emphatiques ou remaniées, comme dans « adesso corri che non ti si può tener dietro » pour « tu cours bien vite » (p. 43/33), et « se si mette di mezzo il popolo minuto, addio libertà » pour « il n'y a plus de liberté si les vilains s'en mêlent » (p. 27/17).

Dans les premiers chapitres, la créativité calvinienne s'exprime surtout à travers le champ lexical de la violence, où l'aspect ludique de la traduction est particulièrement visible. Voyons plutôt :

« L'abbé riposta par un gnon en pleine tronche et un marron en pleine poire »	« L'abate replicò con uno sgrugnone al grugno e una nocchiata nella crapa » (p. 40/30)
« Une ruade dans le ventre »	« Una ginocchiata al ventre » (p. 41/31)
« Lui donner une mornifle »	« Mollargli una labbrata » (p. 52/42)
« Découdre du Sarrasin »	« Scucir panze di saraceno » (p.55/ 45)
« Nous pilons ces méchants céheresses »	« Pesteremo nel mortaio quei malvagi » (p.59/49)
« De solides coups de savate qui les envoyèrent choir à droite à gauche »	« Una scarica di pedate che li fecero rotolare a dritta manca » (p.67/57)
« Baffe subite »	« Sberla inconsulta » (p. 71/61)

Dans les chapitres intermédiaires, les libertés se font de plus en plus nombreuses et l'auteur prend parfois, consciemment ou inconsciemment, le dessus sur le traducteur. Ainsi, les ajouts se multiplient, pas toujours dans un but compensatoire mais bien comme du texte greffé au texte. C'est le cas pour l'incise « et, toujours grave » qualifiant l'un des personnages, que Calvino traduit en « mentre, serbando l'attuale gravità » (p. 86/76), avec une nette rupture de ton entre le texte source et le texte cible. Dans « j'avais pensé à un auroch ou à un aurus, mais pas à cette bestiole » Calvino ajoute une intervention personnelle, en traduisant « avevo pensato a un auroch o a un uro **detto anche bos primigenitus**, non a questa bestiola » (p. 103/92). Au quatorzième chapitre, il semble répondre davantage à la question « qu'aurais-je écrit pour raconter cela ? » que « comment traduire le récit que fait Queneau de tel événement ? », dans « un murmure approbateur suivit ce discours court, chacun disant à son voisin : quel homme d'esprit », traduit « un mormorio d'approvazione accolse le appropriate proposizioni del Duca ; "che uomo di spirito!" **era la frase che correva di bocca in bocca.** » (p. 182/170). Calvino va même jusqu'à insérer une dimension théâtrale au récit, initialement absente, dans « i nomadi escono di scena » pour « les nomades s'en vont » (p. 115/105). Outre les ajouts, les reformulations sont parfois totales et contribuent à brouiller la frontière entre création et traduction. Calvino efface parfois le style de Queneau, en redéveloppant ses phrases pronominales (« d'un comique. » devient « era d'un comico » p. 129/119), en éclaircissant les segments volontairement opaques (« c'est lui qui offrira son améthyste » devient « essere lui a mettergli l'ametista **al dito** » (p. 120/110), en reformulant les originalités comme « le furieux tout mouillé », pour désigner le duc, en « Il Duca inzuppato e furibondo » (p. 135/125). Les effacements sont également nombreux, là même où ils ne sont pas dictés par le caractère intraduisible du roman, et peuvent parfois modifier légèrement la caractérisation des personnages : tandis que dans la version française le duc apparaît possessif et misogyne dans « et

mon évêque ? Et mon alchimiste ? » et « Ne crains rien, femme », dans la version italienne, ces caractéristiques ne transparaissent pas, avec « il vescoso » et « l'alchimista » (p. 147/36) ainsi que « non aver paura, non scappa » (p. 147/36).

Les chapitres intermédiaires, de 6 à 15, regorgent de reformulations idiomatiques non compensatoires qui viennent recréer une idiomaticité en l'exacerbant, comme dans les exemples suivants :

« Pour être verni, vous êtes verni ! »	« Lei è nato con la camicia » p.77/67)
« Lui aussi porté sur la chose »	« Che zoppicava anche lui da quel piede » (p. 77/67)
« Ça va me faire de la peine »	« Mi darò del cattivo sangue » (p.78/68)
« Les novices artilleurs n'étaient pas trop rassurés »	« A quei novelli d'artiglieri la cosa non suonava tanto per il loro verso » (p. 85/ 75)
« Risquer de faire péter »	« rischiare di mandare a carte quarantotto » (p. 85/ 75)
« Se sont conduits comme des cloches »	« si sono comportati come una massa di vagabondi » (p.86/76)

Ces chapitres voient fleurir de plus en plus de reformulations complètes, qui entraînent même parfois des modifications de sens. Ainsi « ma péniche » est traduite « il moi barcone », (p. 100/90), « une timidité de bon aloi » « la timidezza d'un 'anima semplice » (p. 107/96), alors que « flanquer une bonne tantouille » est traduit, de manière créative, « scaricargli addosso una gratinata di marroni » (p. 185/173). Dans la version française, au huitième chapitre, le duc « espère retrouver la clairière où sa couleuvrine gisait » tandis que dans la version italienne il est « sicuro di ritrovarsi nella radura dove la sua colombrina giace » (p. 104/94). Calvino se permet de réécrire certains passages en ajoutant des connotations à sa guise (« et les dames : presque le mauvais genre » traduit « quasi quasi tra di quelle » p. 130/ 119), des variations stylistiques (« je ne crois pas, j'en suis sûr » traduit « mi pare un corno » p. 182/170), des changements arbitraires (« seize cents centimètres carrés » traduit « circa centosessanta centimetri quadrati », ou bien la durée de la peine de préventive de Cidrolin, qui passe, dans la version italienne, à deux ans au lieu d'un an et demi dans la version française (p. 187/175). Calvino s'amuse à ajouter des figures de style, comme dans l'exemple suivant, dans lequel un seul verbe régit trois propositions, tandis que dans la version initiale, il s'agit d'une forme syntaxique accumulative : quand Queneau écrit

« Cidrolin se commanda une essence de fenouil avec de l'eau plate, fit l'acquisition d'un jeton de téléphone et consulta l'annuaire », Calvino traduit astucieusement « Cidrolin espletò un'ordinazione d'essenza di finocchio con acqua naturale, un acquisto di gettone e una consultazione d'elenco telefonico » (p. 122/112).

Un dernier exemple cristallise toute la liberté lexicale, typographique, syntaxique et stylistique de Calvino dans sa traduction :

<p>« Le nouveau vicomte d'Empoigne se reposait à l'ombre d'un arbre bien feuillu en compagnie des deux chevaux qui cherchaient à gauche à droite des friandises et savaient fort bien se garder eux-mêmes. Le duc était parti dans la nature depuis plusieurs heures ; il fit sa réapparition tenant en laisse la mule empruntée à l'auberge et sur laquelle il avait chargé son matériel. »</p>	<p>« Il neo-Visconte d'Empoigne riposava all'ombra d'un ben fronzuto albero. I due cavalli, autosufficienti nel far la guardia a se stessi, erano intenti alla ricerca di ghiottonerie vegetali nei dintorni. Da più ore il Duca s'era immerso nella natura: quando riapparve teneva per le briglie la mula che gli avevano prestato alla locanda, con tutti i suoi arnesi caricati sul basto. » (p. 188/176)</p>
--	---

Les derniers chapitres sont, eux, tendent vers la réinvention ludique de l'œuvre. En témoignent les glissements de sens (« mordendosi la lingua » pour « vexé » p.210/196 ou « della roba calda da bere con delle **compresse** » pour « un truc chaud à boire avec des **cachets** » (p. 218/204), les changements de formes de phrase (« Volete lasciare in pace papà? » pour « vous n'allez pas laisser papa tranquille » p. 219/205), des libertés lexicales (« qualcuno s'esercita a istoriarmi il cancello » pour « quelqu'un s'exerce aux graffitis » (p. 238/224), des remaniements de segments (« - Per cominciare, maître, salsiccia! Per secondo, maître, salsicciotto! E per dessert, delicatessen! » pour « -Et nous commencerons par de l'andouille, maître d'hôtel, nous continuerons par de l'andouillette, maître d'hôtel, et nous terminerons par de douillettes friandises, maître d'hôtel » (p. 268/254). Les deux extraits suivants témoignent de l'immense liberté traductive mise en œuvre à travers le roman :

<p>« C'est vous le justicier à la con, le judex à la manque, le monte-cristo de papa, le zorro de grand-mère, le robin des bois pourri, le rancunier gribouilleur, l'insulteur des murailles, le maniaque du barbouillage, enfin quoi l'emmerdeur patenté anticidrolinique. »</p>	<p>« E lei il giustiziere del cavolo, il minosse dei miei stivali, il montecristo di mamma sua, lo zorro di nostra nonna, il robinud dei fattacci vostri, il catone della morale murale, l'implacabile scarabocchiamane, insomma il rompiballe anticidrolinico patentato » (p. 253/ 239)</p>
---	---

<p>« Ils avancent en silence. Dans le silence obscur, ils avancent. Dans l'obscurité silencieuse, ils continuent d'avancer. Sans cadence, ils avancent, la corde se balance et la lanterne aussi, c'est toujours le silence. Ce n'est pas tout à fait le silence, car il y a le bruit des pas, ce n'est pas tout à fait l'obscurité, car il y a cette petite lumière au bout du bras du conducteur. Ils avancent en silence. (...) Le duc avance en silence, la corde se balance, l'abbé suit de confiance, la petite lumière aussi se balance, elle finit par intriguer l'abbé qui revisse la conversation »</p>	<p>« Avanzano silenziosi. Vanno avanti nel buio silente. Silenti vanno avanti a passo lento e l'ondeggiante luce della lanterna rischiara le viscere del monte. Il silenzio è relativo per via del rumore dei passi. Il buio è relativo per via della lanterna. (...) Il Duca va innante, va innante silente, l'Abate è fidente, la corda è ondeggiante, il lume egualmente, ed è questo lume a incuriosire l'Abate che riavvita la conversazione » (p. 205/192)</p>
---	--

Dernière liberté calvinienne : le fait de ne pas faire des derniers mots du roman, au vingtième chapitre, la locution « fleurs bleues », alors qu'il en va, symboliquement, de la structure cyclique de ce dernier.

Ces nombreux exemples ne sont pas qu'un florilège de différences lexicales, syntaxiques et rythmiques entre *Les Fleurs Bleues* et *I Fiori Blu*. L'analyse de la créativité quenaldienne, par l'utilisation de son néo-français détaché d'un « francien » trop rigide, par l'utilisation massive de néologismes, de calembours, du néobabélien et de structures morphosyntaxiques imaginatives, nous mène à réfléchir aussi bien sur la traduction créative qu'en fait Calvino, que sur son statut de créateur-traducteur. La présence d'un nombre aussi élevé de libertés de traduction dans un texte aussi hapactique et intraduisible place la focale sur deux points : l'injonction à la liberté traductive dans la transcription d'un intraduisible, déjà évoquée ci-dessus, ainsi que la co-auctorialité du traducteur, exacerbée par l'éthos particulier de l'écrivain-traducteur incarné ici par Calvino. La nécessité d'adaptation est ici la réponse à la question « comment traduire un intraduisible ? », c'est pourquoi nous placerons, après notre commentaire traductologique, la traduction calvinienne dans le sillon des traductions adaptatives, l'une des quatre catégories de critères de traduction proposés par Lance Hewson dans son ouvrage « *An Approach to translation Criticism* », soit la « similitude divergente », la « divergence relative », la « divergence radicale » et l'« adaptation »²⁷³. La *Nota* fait d'ailleurs état de cette « obligation de liberté » dont parle Fortunato, conditionnée de surcroît par la nature intraduisible du texte dont la langue expérimentale sans cesse ponctuée de traits d'humour et de références culturelles en tout genre en fait un défi traductif. En d'autres termes, Calvino, par la puissance créatrice de l'œuvre, se voit dans l'obligation d'apporter « un puissant contrepoint à l'exubérance de l'individualité auctoriale ». Entre les deux lignes de traduction proposées par Schleiermacher dans « *Des différentes méthodes du traduire* », il se voit dans l'obligation de choisir la deuxième : « 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 »²⁷⁴ : Calvino adapte, remodèle, revisite, recrée et finit parfois par réécrire le texte là où le texte source n'exigeait pas de modifications particulières. Nous avons vu, au cours de notre analyse comment Calvino réagit aux trois contraintes traductives majeures du texte, soit la somme encyclopédique des références civilisationnelles, historiques et particulièrement littéraires, la pluralité des registres et l'expérimentalisme linguistiques de Queneau, mais aussi comment Calvino déroge parfois à ce qu'Irène Kristeva nomme le « règles herméneutiques de la traduction littéraire en général »²⁷⁵ soit le fait de respecter :

²⁷³ Hewson, L., (2011). *An Approach to translation Criticism*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Compagny

²⁷⁴ Schleiermacher, F., (1999). *Des différentes méthodes du traduire*, tr. Fr. Berman, A., ouvrage écrit en 1817, Paris, Le Seuil

²⁷⁵ Kristeva, I., *op cit*, p.57

Le style et l'expressivité de l'auteur ; suivre le rythme et la musicalité de son œuvre ; reproduire les jeux de mots en cherchant à circonscrire dans la langue-cible les déplacements des signifiants ; éviter les interférences sémantiques et les effets stylistiques qui ne figurent pas dans le texte original ; trouver les expressions qui se rapprochent le plus de celles de l'œuvre à traduire ; forger des néologismes chaque fois que l'original en forge ; restituer le texte-source avec toutes ses omissions, contrariétés, voire éléments inacceptables.²⁷⁶

Pourquoi, alors, faire du traducteur un deuxième créateur ? La réponse se trouve autant dans le caractère hautement créatif du texte source que dans une volonté calvinienne de revalorisation du statut du traducteur. En Italie, dans les années soixante, il existe « un réel manque de reconnaissance de l'activité traduisante (pas comme en France et dans les pays anglo-saxons). En effet : avant, il fallait que le traducteur soit connu pour que son nom soit inscrit sur l'ouvrage traduit »²⁷⁷, comme nous le rappelle Daniel Mangano, Calvino-éditeur ne se contente pas d'inscrire son nom sur la couverture de l'ouvrage traduit : le patronyme du traducteur est mis en relief, dans la première édition de *I Fiori Blu*, par une position saillante, en lettres majuscules, et l'emphase est accentuée par l'utilisation typographique d'une autre couleur. Le traducteur, qui sait la méconnaissance du lecteur de l'époque pour Queneau, ne cherche pas qu'ici une stratégie éditoriale de maximisation des ventes par capitalisation sur son statut d'auteur installé ; il réalise une action de valorisation de l'activité de traduction et revendique par ce geste, ainsi que par la nature fortement adaptative de son travail, une forme de co-auctorialité assumée, et ce, sans volonté d'éclipser Queneau. Calvino « adopte » l'œuvre, « biologiquement » engendrée par Queneau, mais tous deux ont une responsabilité égale sur la nature, la progression et la postérité de l'œuvre. Cela fait écho à la théorie, postérieure, de Pierre Assouline et à sa militance pour la reconnaissance statutaire du « traducteur coauteur »²⁷⁸, où « traduire n'est traduire que quand traduire est un laboratoire d'écriture »²⁷⁹ dont le fruit de l'expérimentation revient autant à l'auteur qu'au traducteur. Cette question a été notamment abordée dans un colloque qui discute de l'ethos de l'écrivain-traducteur²⁸⁰. Il en ressort que :

²⁷⁶ *Ibid*, p.57

²⁷⁷ Mangano, D., *op cit*, p.60

²⁷⁸ Assouline, P., (2011). *La condition du traducteur*, Paris, Centre National du Livre

²⁷⁹ Meschonnic, H., (1999). *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, p.459.

²⁸⁰ Roux, P., Marchand, A., UMR Thalim, Litt&Arts (2017-2018). L'écrivain-traducteur. Ethos et style d'un co-auteur, colloque organisé le 9 et 10/11/2017 à l'Université de Grenoble et le 18 et 19/01/2018

Floue d'un point de vue légal, l'auctorialité du traducteur est également contradictoire dans la présentation que se construit un auteur de traduction, aussi bien dans son texte que dans son entour. Dans les marges du texte comme dans les marqueurs stylistiques (allographes ou autographes), le traducteur construit en effet un ethos – d'érudit et d'expert ou au contraire de néophyte voire d'incompétent, de franc-tireur, pour ne citer que quelques-unes des positions archétypiques possibles. Le rapport à la signature (effacée, autonome, ou double voire collective) est à ce titre éclairant, l'auteur de la traduction assumant la paternité du texte à divers degrés, quitte à en éclipser l'auteur originel. Aussi deux postures sont-elles concomitantes et divergentes : le traducteur en relation co-auctoriale (le dialogue s'inscrivant dans le retour sur un texte-référence) et l'auteur écrivant aussi en son nom propre (l'écriture se projetant dans l'avenir du texte publié et signé). L'auctorialité partagée, propre à toute traduction, implique donc une conciliation entre l'image du fidèle lettré et de l'écrivain, qui devient paroxystique lors de la collaboration entre deux auteurs qui finissent par signer tous deux un nouveau texte, original sans être originel.²⁸¹

²⁸¹ Roux, P., (2016). Appel à contribution pour le colloque L'écrivain-traducteur. Ethos et style d'un co-auteur, publié le 17/09/2016, https://www.fabula.org/actualites/l-ecrivain-traducteur-ethos-et-style-d-un-co-auteur_75636.php consulté le 26/02/2021

CONCLUSION

Loin du « *traduttore traditore* », Calvino utilise la liberté traductive pour jurer fidélité au texte source. Liberté et fidélité, a fortiori en ce qui concerne un texte largement défini comme « intraduisible », ne sont pas à entendre de manière stricte et manichéenne, mais plutôt comme des stratégies complémentaires. Pour Eco :

La fidélité est plutôt la conviction que la traduction est toujours possible si le texte source a été interprété avec une complicité passionnée, c'est l'engagement à identifier ce qu'est pour nous le sens profond du texte, et l'aptitude à négocier à chaque instant la solution qui nous semble la plus juste. Si vous consultez n'importe quel dictionnaire italien, vous verrez que, parmi les synonymes de fidélité, il n'y a pas le mot exactitude. Il y a plutôt loyauté, honnêteté, respect, piété.²⁸²

Notre commentaire de traduction, dont la méthodologie se construit autour du parcours traductif de Calvino face aux contraintes du texte quenaldien, nous mène à plusieurs résultats de recherche. L'étude approfondie des stratégies de traduction des références civilisationnelles met en exergue une forte *francesità* du texte, où les *Fleurs Bleues* sont implantées en terrain connu pour le lecteur francophone mais en terre inconnue pour l'italophone. Le risque de la traduction est alors aussi bien celui de ne pas assez laisser le « lecteur tranquille », selon la formule de Schleiermacher sus-citée, entravant la lisibilité du roman, que celui de ternir les couleurs locales en les reproduisant de l'autre côté des Alpes, adaptées à l'œil italien. Calvino propose une complémentarité entre *addomesticamento* et *straniamento*, avec une préférence tant pour l'accompagnement pédagogique du lecteur dicté par des exigences éditoriales que pour une volonté de spontanéité et de clarté²⁸³. Aplanissant parfois certaines références autour de la vie quotidienne des Français, de leurs us et coutumes, de leur gastronomie, de la nomenclature de leurs lieux de vie, de leurs patronymes, de leurs marques commerciales ou du fonctionnement de leur administration, Calvino réussit à répondre à la question « *cosa (non) è rimasto della*

²⁸² Eco, *op cit*, p. 435

²⁸³ Selon Calvino, « Il problema era di rendere il 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 di esser buttate lì sbadatamente. Insomma, bisognava arrivare alla disinvolture d'un testo che sembrasse scritto direttamente in italiano, e non c'è niente che richieda tanta attenzione e tanto studio quanto rendere un effetto di spontaneità », dans Queneau, R., *Nota del traduttore*, *op cit*, p. 266

francesità ? » en préférant en grande majorité le maintien de la culture source à l'adaptation italianisée, créant cependant, par certains choix, une modification de la caractérisation des personnages avec un nivellement des deux plans temporels. Les références historiques et métahistoriques, elles, qu'elles soient explicites ou implicites, ne sont pas que fonctionnelles, permettant d'inscrire l'œuvre dans un panorama culturel donné, mais bien structurelles ; elles sont l'expression tantôt de la petite, tantôt de la grande histoire, censées s'entremêler pour mener, au sein d'une diégèse formée par une double-hélice temporelle et narrative, à une sortie de l'Histoire en grande pompe dans un final entre philosophie hegelienne et déluge biblique. Ainsi, l'efficacité de la traduction s'arrête aux confins de l'imaginaire collectif national et est déléguée à l'« encyclopédie » du lecteur, plus ou moins volumineuse en fonction de sa connaissance du fait historique et historiographique. « La moindre situation romanesque (étant) ici motivée avant tout par sa capacité de fournir ou de céder à un effet de style »²⁸⁴, les *Fleurs Bleues* sont enracinées dans un paysage littéraire riche, avec une nébuleuse d'hypertextes qui jalonnent le roman et conditionnent parfois son développement narratif. Face à une utilisation immodérée des citations, du pastiche et de l'autocopie, Calvino doit restituer les différents niveaux de lecture adaptés aux niveaux différents des lecteurs, ainsi qu'un certain climat de complicité tacite que des explicitations, incrémentalisations et adaptations auraient mis à mal. Plus que des trompe-l'œil, Calvino traduit ces trompe-l'esprit de manière ludique, laissant tantôt le soin de découvrir le motif sous le tapis aux lecteurs aguerris, tantôt un *addomesticamento* référentiel des culturèmes rétablir l'effet de spontanéité qui lui est si cher. Calvino aperçoit déjà dans le traitement quenaldien de la référence, où Charles d'Orléans côtoie Boris Vian, des rengaines populaires telles que « à la claire fontaine » ou des vers de Rimbaud, une déhiérarchisation des registres littéraires, qui anticipe une gestion tout aussi polystylique des registres de langues. Dans la galaxie linguistique des *Fleurs Bleues* se croisent en effet de manière libre et décloisonnée, sur l'axe paradigmatique, des lemmes issus des registres familier, courant, soutenu, des mots, segments, expressions idiomatiques issus d'univers spatiaux et temporels divers : archaïsmes, régionalismes, idiolecte parigot, etc... Dans « Tradurre è il vero modo di leggere un testo », Calvino nous livre sa méthode de traduction :

Pour les textes les plus complexes sur le point stylistique, comprenant différents niveaux de langage dans un processus dynamique de correction réciproque, les difficultés doivent être résolues phrase par phrase, en suivant méticuleusement le parcours tout en

²⁸⁴ Taleb-Khyar, M.B. (1994). Les Fleurs bleues de Raymond Queneau : un roman historique dans « Littératures n.31 », Toulouse, Presses Universitaires du Mirail p.203

contrepoints de l'auteur, tout en tenant compte de ses intentions conscients ou de ses pulsions inconscientes »²⁸⁵.

Dans ce gloubi-boulga linguistique qui donne au texte source son ton proprement « comique » au sens étymologique du terme, l'auctorialité calvinienne apparaît dans l'acharnement méticuleux²⁸⁶ pour trouver une équivalence italienne, dans sa réticence à utiliser le dialecte, l'argot, la vulgarité, dans son traitement des expressions idiomatiques et des expressions verbales figées, avec une liberté de calque tournée vers la lexicalisation, et, plus globalement, dans son lissage des registres qui tend à amenuiser, dans le texte cible, la visée politico-linguistique d'un texte qui invoque, sur le même pied d'égalité, des réalités sociolinguistiques bien différentes. Il en est de même pour l'expérimentalisme quenaldien, trop souvent réduit à un jeu de langue, mais qui s'appuie, en réalité, sur le détournement, la déconstruction et la création du langage pour rénover l'édifice trop rigide et poussiéreux de la langue, en modifier les fondations, l'architecture, pour une reconstruction fondée plus sur l'usage que sur la norme. Pour former, déformer et réformer la langue, il s'appuie sur le néo-français impliquant entre autres une orthographe fonétique, des néologismes et un nouveau découpage syntagmatique de la phrase : une remise en cause profonde des codes de la linguistique, en somme. Calvino, face à cette créativité hybride et débridée, utilise les ressources linguistiques qu'il possède, en essayant de contrer le « *dramme* »²⁸⁷ des langues proches, dans une langue déjà hautement phonétique, pour porter allégeance à l'usage créatif et récréatif du détournement quenaldien, à travers la création de mot-valises, l'adaptation des calembours, ou encore l'usage du néobabélien. Dans un climat d'effusion créative, Calvino devient créateur et « calvinise » amplement le texte cible, avec de nombreuses retouches, sous la forme d'ajouts, d'effacements, de modifications lexicales et rythmiques, là où le texte quenaldien n'en exigeait pas l'utilisation.

²⁸⁵ Calvino, I., *op cit*, p.86

²⁸⁶ Ou plutôt, une « méthodique folie » : « quell'accanimento necessario per concentrarsi a scavare mesi e mesi sempre dentro quel tunnel, con uno scrupolo che ogni momento è sul punto d'allentarsi, con una facoltà di discernere che ogni momento è sul punto di deformarsi, di cedere ad andazzi, allucinazioni, stravolgimenti della memoria linguistica, con quel rovello di perfezione che deve diventare una sorta di metodica follia, e della follia ha le ineffabili dolcezze e la logorante disperazione... » Calvino I., *op. cit*, p. 1777

²⁸⁷ *Ibid* p. 87

Outre l'analyse des stratégies de traduction, ce sont les initiatives créatives et re-créatives de Calvino qui sont à placer au centre de notre analyse : en tant qu'auteur-éditeur-traducteur, Calvino tend à revaloriser l'activité « traduisante » par une présence auctoriale massive du traducteur dans l'œuvre, texte hybridé par deux identités stylistiques distinctes qui assument une double-parentalité de l'œuvre, l'une purement génétique, l'autre adoptive. Si de nombreuses analyses de la traduction calvinienne des *Fleurs Bleues* étudient de manière ciblée la traduction phraséologique des expressions verbales figées ou de l'idiomatisme comme étude de cas d'une traduction d'intraduisible ; si d'autres réalisent des commentaires traductologiques détaillés ou se concentrent sur la familiarité, voire la fraternité stylistique des deux auteurs et sur l'influence de Queneau sur le Calvino post-oulipien, toutes remarquent et soulignent, de manière plus ou moins appuyée, une certaine « calvinisation » de l'œuvre. Comme le résume Alberti, « as in all of Calvino's work, technique and play mix; to write is to re-write »²⁸⁸. Pourtant, ce processus d'injection stylistique dans une traduction d'auteur est rarement imputé à la volonté de Calvino, qui, comme il le dit lui-même, « se la cava come (può) »²⁸⁹, mais plutôt à la nature du texte. La thèse proposée ici est celle d'une habitude de traduction récréatrice (et récréative) prise, certes, du fait de la fréquentation de passage particulièrement difficiles à traduire, mais aussi d'une volonté calvinienne plus ou moins assumée d'une double identité auctoriale, où l'œuvre traduite devient une hybridation de deux idiosyncrasies, et où l'ethos de l'écrivain -traducteur est une condition de cette hybridation. Mirella Piacentini, qui s'est penchée sur les traductions de Queneau réalisées par Franco Fortini, Umberto Eco et Sergio Solmi, précise que « ces écrivains traducteurs, qui ne cessent d'être d'abord des écrivains, sans doute assurent-ils le mélange de créativité, d'originalité et d'inventivité indispensable pour conjurer le spectre de l'intraduisibilité qui hante l'écriture quenaldienne »²⁹⁰. Calvino, outre l'hybridation du texte, à résonance presque politique, utilise la traduction comme un exercice stimulateur de son propre style, comme un catalyseur fertile et régénérant. La traduction devient une stimulation fructueuse de l'écriture, mais aussi de la lecture, étant « le système le plus absolu de lecture »²⁹¹. Elle se caractérise, pour Calvino, comme un « vol par effraction »²⁹², où l'auteur est cambrioleur et où les œuvres sont faites pour être dérobées. « Le contact avec le langage de l'autre aiguise sa sensibilité linguistique, révèle des dimensions inattendues de sa propre langue, la rend plus souple et plus

²⁸⁸ Alberti, G. (2018). Translating Calvino, Calvino Translated, Calvino Translator, « ACME, Alla periferia del modernismo. Alcune considerazioni, 71(1) », p.219

²⁸⁹ Queneau, R., Nota del traduttore, *op cit* p. 266

²⁹⁰ Piacentini, M., (2019), *op cit*, p. 71

²⁹¹ Calvino, I., (2002). Furti ad arte, dans *Mondo scritto e mondo non scritto*, Milan, Mondadori, 1980, p. 67-83.

²⁹² *Ibid*, p. 69

ludique, stimule son expressivité figurative »²⁹³, et dans la traduction des *Fleurs Bleues*, c'est le contact de deux langues, de deux systèmes culturels et surtout de deux auctorialités imposantes dans un acte d'interpénétration des styles qui produit l'hybridation du texte cible. Dans la conception calvinienne de la traduction analysée sous le prisme de son appropriation et adaptation créative du texte source, les langages des deux auteurs sont une peau et l'acte de traduction peut être résumé par la formule « je frotte mon langage contre l'autre »²⁹⁴.

²⁹³ Kristeva, I., p. 57

²⁹⁴ Barthes, R., (1977). *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Le Seuil, p. 87

BIBLIOGRAPHIE

A) Corpus

Queneau, R., (1965), *Les Fleurs Bleues*, Paris, Gallimard. 288 p.

Queneau, R., (1967), *I Fiori Blu*, (Traduit par I. Calvino), Turin, Einaudi (Œuvre originale publiée en 1965) 268 p.

B) Bibliographie principale

Alberti, G. (2018). Translating Calvino, *Calvino Translated*, Calvino Translator, « *ACME, Alla periferia del modernismo. Alcune considerazioni*, 71(1) », p.219-228.

Amrani, S., (2005). Les Fleurs Bleues, I Fiori blu : Queneau ‘traduit’ par Calvino, « *Chroniques italiennes*, 75/76 », p. 13-26. Consulté le 3 septembre 2021 à l’adresse <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/75-76/Amarani75.pdf>

Calvino, I., (2000). *Lettere 1940-1985*, ed. Baranelli, L., Milan, Mondadori, 1624 p.

Calvino, I., (1962). *Saggi 1945-1985*, ed. Barenghi M., Milan, Mondadori, coll. « I Meridiani », 1995, vol. I, II

Cappello, S., (2007). *Les années parisiennes d’Italo Calvino (1964–1980). Sous le signe de Raymond Queneau*, Paris, Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 363 p.

Cassin, B. (2014). *Traduire les intraduisibles, un état des lieux*. « *Cliniques méditerranéennes*, 90(2) », p. 25-36. Consulté le 20/02 à l’adresse <https://doi.org/10.3917/cm.090.0025>

Catonné, J.-M., (1992). *Queneau*, Paris, Pierre Belfond, 295 p.

de LUCA, G., (2009). *Calvino et Queneau frères littéraires*. « *Acta Fabula*, 10(7) », p. 1-365.

Consulté le 08/02/2022 à l’adresse <https://www.fabula.org/acta/document5157.php>

- Debon, C., (1998). *Doukiplèdonktan ? Études sur Raymond Queneau*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle
- Doppagne, A., (1973). Le néologisme chez Raymond Queneau. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 25, p. 91-117.
- Eco, U., (2001), « Introduzione », Queneau R., *Esercizi di stile*, Turin : Einaudi, p. 5-19.
- Eco, U., (2007) *Dire quasi la stessa cosa*, Milan, Bompiani
- Federici, F., (2004). Breaches in Translation: Queneau's French versus Calvino's Italian, « Reading and Writing La Rupture: Essays in French Studies II », ed. Guy-Murrell C., Wilson C., & Young M., Reading, The 2001 Group, p. 16.
- Federici, F. M., (2007). Italo Calvino comincia a tradurre Raymond Queneau : la traduzione creativa di un incipit. « *The Italianist*, 27(1) », p. 80-98. Consulté le 18/02/2022 à l'adresse <https://doi.org/10.1179/026143407781480960>
- Kristeva, I., (2015). La réinvention calvinienne de l'humour dans Les Fleurs bleues de Raymond Queneau, « *Traduire*, 232 » p. 56-66. Consulté le 20/02/2022 à l'adresse <https://doi.org/10.4000/traduire.696>
- Laurichesse, J. Y., (2009). Le carnaval des mots dans Les Fleurs bleues de Raymond Queneau. « *Romanica Silesiana* 4 », p. 244-257
- Mangano, D., (2007). Quand Calvino traduisait Queneau : le parfum des fleurs bleues passe-t-il les Alpes ? « *Équivalences*, 34(1) », p. 59-80. Consulté le 19/01/2022 à l'adresse <https://doi.org/10.3406/equiv.2007.1319>
- Mengaldo, P. V., (1989). Aspetti della lingua di Calvino, *Tre narratori. Calvino, Primo Levi, Parise, Folena*, éd. Folena, G., Padoue, Liviana, p. 9-55.
- Meurillon, C., (1978). Exercice d'anoulipisme : quelques règles de syntaxe des Fleurs bleues, « *Roman* 20-50 n. 4 », p. 51-62,

- Nicewicz-Staszowska, E. (2015). Una metodica follia. Italo Calvino sull'arte del tradurre.
« *Convegno Il traduttore errante : figure, strumenti, orizzonti* », éd. Prola, D., &
Jamrozik, E., Varsovie, Instytut Komunikacji Specjalistycznej i Interkulturowej, p. 173-
180
- d'Orlando, V., (2014). Excentrique ou extravagant ? Calvino lecteur de Queneau, « *Curiosité et
fiction romanesque (XXe-XXIe) dans les pays de langues romanes* », Caen, presses
universitaires de Caen, 11 p.
- Ožbot, M. (2013). Che cosa (non) è rimasto della francesità ? : addomesticamento e straniamento
nelle traduzioni italiana e slovena di Les fleurs bleues di Raymond Queneau,
« *Linguistica*, 53(1) », 161-175 consulté le 08/09/2021 à l'adresse
<https://doi.org/10.4312/linguistica.53.1.161-175>
- Piacentini, M. (2019). Les expressions verbales figées à l'épreuve de la traduction : Italo Calvino
traducteur des Fleurs bleues. ed. Henrot Sostero, G., « *Phrasis(3), Fraseologismi in
discorso* », p.70-81 consulté le 20/02/2022 à l'adresse
<http://www.phrasis.it/rivista/index.php/rp/article/view/36/35>
- Pouilloux J.-Y., (1991). *Les fleurs bleues de Raymond Queneau* (Essai et dossier), Paris,
Collection Foliothèque (n° 5), Gallimard. p. 21
- Queneau, R., (1950), *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard
- Queneau, R., (1962). *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Paris, Gallimard
- Queneau, R., (2014). *I fiori blu*. (tr. It. Italo Calvino, œuvre publiée en 1967), Turin, Einaudi.
- Queneau, R., (1959), *Zazie dans le métro*, Paris, Gallimard
- Rădulescu, V., (2017). Contrainte et réécriture-crédation dans la traduction des Exercices de style
de Raymond Queneau. « *Translationes*, 9(1) », p. 40-54, consulté le 12/03/2021 à
l'adresse <https://doi.org/10.1515/tran-2017-0002>
- Sosso, P., (2006). Calvino, Queneau e 'I fiori blu'. « *Studi Francesi*, 150 (L | III) » p. 549-559.
Consulté le 06/08/2021 à l'adresse <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.27083>

- Taddei, S., (1994). Italo Calvino traduttore : 'I fiori blu', *Calvino & l'editoria*, ed. Clerici L. & Falcetto B., Milan, Marcos y Marcos, p. 95-119
- Taleb-Khyar, M. B., (1994). Les Fleurs bleues de Raymond Queneau : un roman historique historique « *Littératures*, 31(1) », p. 195-206, consulté le 17/12/2021 à l'adresse <https://doi.org/10.3406/litts.1994.1677>

C) Bibliographie secondaire

- Baranelli, L., & Ferrero, E., (2003). *Album Calvino*, Milan, Mondadori, 333 p.
- Barthes, R., (1978), La mécanique du charme, Calvino, I., (1962), *Le Chevalier inexistant*, trad. Fr. Maurice Javion, Paris, Seuil
- Bens, J., (1980). *OuLiPo, 1960-1963*, Paris, Ch. Bourgois Editeur
- Berman, A., (1995). *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard
- Brohl, I., (2005). *Le néo-français vu par la linguistique et dans les romans de Raymond Queneau*, épreuves d'examen, Paris, Grin Verlag
- Calvino, I., (1973). *Il castello dei destini incrociati*, Turin, Einaudi, 1973
- Calvino, I. (1988). *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milan, Garzanti
- Calvino, I. (1965). *Le Cosmicomiche*, Turin, Einaudi
- Cassin, B., (2014), Traduire les intraduisibles, un état des lieux, « *Cliniques méditerranéennes*, vol. 90, no. 2 », p. 25-36.
- Clancier, A., (1994). *Les Fleurs bleues, Raymond Queneau et la psychanalyse*. Paris, Éditions du Limon.
- Clerici L. & Falcetto B., (1994), *Calvino & l'editoria*, Milan, Marcos y Marcos
- Compagnon, A., (1979). *La Seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil
- Eco, U., (1979). *Lector in Fabula*, Paris, éditions Grasset, 315 p.

- Etiemble, R., (1964). *Parlez-vous franglais ?* Paris, Gallimard
- Fusco, M., (2001), Intervention à la table ronde « *Les Fleurs bleues de Raymond Queneau, Dix-septièmes assises de la traduction littéraire* ». Arles, Atlas-Actes Sud, p. 31-48.
- Genette, G., (1982). *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 480 p.
- Grevisse, M. & Goosse A., (1986). *Le Bon Usage*, Gembloux, Duculot.
- Grossi, P., & Fabrizio-Costa, C., (1997). Italo Calvino, le défi au labyrinthe, « Actes de la Journée d'études de Caen », Caen, presses universitaires de Caen, p. 129-144.
- Guidère, M., (2008). *Introduction à la traductologie*, Paris, De Boeck
- Jaton, A.-M., (1998). *Lecture(s) des "Fleurs bleues" de Raymond Queneau*, Pise, Edizioni ETS
- Lederer, M., (1998). Traduire le culturel : la problématique de l'explicitation, « *Palimpsestes, 11* », mis en ligne le 30 septembre 2013, consulté le 21 février 2022 à l'adresse <http://journals.openedition.org/palimpsestes/1538>
- Lederer, M., & Fortunato, I., (1991). *La liberté en traduction*, « Actes de Colloque International tenu à L'E.S.I.T. les 7, 8, 9 juin 1990 », Paris, Didier Érudition
- Lederer, M., (1994) *La traduction aujourd'hui*, Paris, Hachette
- Lescure, J., (1988), Petite histoire de l'OuLiPo, *Oulipo, La Littérature potentielle*, Roubaud, J., Noël, A., le Lionnais, F., Lescure, J., Bénabou, M., & Bens, J., Paris, Créations Re- création, 320 p.
- Lungu Badea, G., (2013). Traductions transfuges, oulipotentiels, « *Translationes, n° 5* », p. 76-77
- Meschonnic, H., (1999). *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, p. 17.
- Milanini, C., Barengi, M., & Falcetto, B., (1992). *Romanzi e racconti*, vol. I, « *I meridiani* » Mondadori, p. 1213
- Mounin, G., (1965). *Teoria e storia della traduzione*, Turin, Einaudi, 227 p.
- Ossola, C., (1994). *Italo Calvino*, Paris, Hachette

- Pauls, J., (1973). Les « Fleurs bleues » von Raymond Queneau : Eine Analyse des Romans unter besonderer Berücksichtigung de Symbolik « *Hamburger romanistische Dissertationen vol.10*», Romanisches Seminar der Universität Hamburg, Hamburg. 345 p.
- Queneau, R. (1950). *Petite cosmogonie portable*, Paris, Gallimard, trad. it. Solmi S., *Piccola guida alla Piccola cosmogonia portatile di Italo Calvino*, Turin, Einaudi, 1982
- Rabelais, F., (1994), *Œuvres complètes*, ed. Buchon, M., Paris, Gallimard, 1887 p.
- Ricoeur, P., (2008). *Tradurre l'Intraducibile. Sulla Traduzione*, tr. It., Oliva, Vatican, M., Urbaniana University Press
- Scarpa, D., (1999), *Italo Calvino*, Milan, Mondadori
- Steiner, G., (1994), *Dopo Babele: il Linguaggio e la Traduzione*, tr. Bèguin, C., Milan, Garzanti
- Tarantino, A., (1990). La fortuna di Queneau in Italia, « *Società, Letteratura e lingua nell'Italia unita, Atti del IX Congresso A. I. P. 1* », Urbino, p. 189 – 196
- Tran-Gervat Y.-M. (2011). Traduire l'humour « *Humoresques, n° 34, automne 2011* », Paris, éditions msh
- Vegliante, J.-C., (1996). *D'écrire la traduction*, Paris, PSN
- Venuti, L., (1998) *The Scandals of Translation: Towards an ethics of difference*. Londres-New York, Routledge, 210 p.
- Vinay, J.-P., & Darbelnet, J., (1993). *Stylistique comparée du Français et de l'Anglais*, Paris, Didier scolaire