



**UNIVERSITÉ
DE GENÈVE**

Archive ouverte UNIGE

<https://archive-ouverte.unige.ch>

Master

2010

Open Access

This version of the publication is provided by the author(s) and made available in accordance with the copyright holder(s).

Auteur, traducteur, qui tient la plume? Identité auctoriale et (in)visibilité du traducteur Les récits romains de Pier Paolo Pasolini

Rochedy, Anita

How to cite

ROCHEDY, Anita. Auteur, traducteur, qui tient la plume? Identité auctoriale et (in)visibilité du traducteur Les récits romains de Pier Paolo Pasolini. Master, 2010.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:11898>

© This document is protected by copyright. Please refer to copyright holder(s) for terms of use.

Université de Genève
École de Traduction et d'Interprétation

Auteur, traducteur, qui tient la plume ?

**Identité auctoriale
et
(in)visibilité du traducteur**

Les récits romains de Pier Paolo Pasolini

Mémoire présenté en vue de l'obtention du Master en Traduction,
Mention traduction spécialisée

Par Mme Anita Rochedy
Sous la direction de M. Marco Sabbatini
Jurée Mme Giovanna Titus Brianti

2010

Remerciements

Je tiens à remercier M. Sabbatini, qui m'a permis de travailler sur un sujet qui me tenait à cœur tout en me laissant une grande liberté, Mme Titus Brianti pour avoir accepté d'être la jurée de ce travail ainsi que Nicola pour son soutien logistique sans failles malgré ses fractures.

J'adresse également mes remerciements à toutes les personnes qui, de près ou de loin, se sont intéressées à mes élucubrations, sans oublier, bien sûr, celles qui m'ont soutenue tout au long de mes études.

Table des matières

Introduction	5
1. Violence des échanges en milieu littéraire	7
1.1. <i>L'« invisibilité » du traducteur</i>	7
1.2. <i>La critique comme révélateur de l'idéologie dominante</i>	14
1.3. <i>L'exemple de Milan Kundera</i>	20
2. Analyse comparative des traductions des récits romains.....	26
2.1. <i>Présentation du contexte traductif.....</i>	27
2.1.1. <i>Pasolini, ses traducteurs et le « marché français ».....</i>	27
2.1.2. <i>Particularités des récits romains pasoliniens.....</i>	36
2.2. <i>Analyse comparative des traductions.....</i>	39
2.2.1. <i>Le traitement des éléments culturels</i>	39
2.2.2. <i>Analyse d'un élément stylistique : la divergence des voix.....</i>	57
2.2.3. <i>Des erreurs petites et grosses</i>	79
Conclusion	90
Bibliographie	91
Œuvres étudiées	91
Traductions	91
À propos de Pasolini.....	91
Corpus de critiques littéraires étudié.....	91
Littérature théorique	92
Articles	93
Dictionnaires de référence.....	93
Sitographie.....	94
Annexes : extraits étudiés	95
<i>Les rievocazioni</i>	95
<i>La stratification des langues</i>	101

Introduction

Le traducteur littéraire joue un rôle primordial dans la diffusion d'une œuvre à l'étranger, car, qu'on le veuille ou non, c'est avant tout sur la base de son travail que celui de l'auteur y sera jugé. Paradoxalement, l'importance de cet agent dans les échanges littéraires est souvent éludée, négligée, voire ignorée par la critique, qui part du principe que lorsqu'une traduction est bonne, nul ne devrait pouvoir deviner le travail du traducteur et, a fortiori, l'intromission de ce dernier entre l'auteur et le lecteur. Pourtant, le nombre d'efforts consentis pour passer inaperçu, le nombre de violences qui sont faites au texte étranger au nom de l'invisibilité du traducteur nous laissent perplexes quant à la véritable transparence qui régnerait en traduction littéraire. Miroir aux alouettes, argument commercial ou corrélat de la traduction ethnocentrique, il est temps d'explorer le paradoxe de l'invisibilité du traducteur et de répondre aux questions suivantes : peut-on véritablement parler d'« invisibilité du traducteur » et cette notion entre-t-elle en conflit avec celle de l'identité auctoriale ?

Bien qu'on les dise invisibles, les traducteurs n'en demeurent pas moins des individus qui se distinguent par les choix de traduction dont ils sont les auteurs. Si parfois ils s'accordent, il est possible qu'ils divergent sur certains points, surprenant, voire déroutant, le lecteur pour qui, bien souvent, le texte traduit est le seul texte de référence. Ce dernier parvient-il à reconnaître d'une œuvre à l'autre la plume de l'auteur à travers celles des traducteurs ? L'invisibilité du traducteur permet-elle vraiment la visibilité de l'auteur, et partant, une certaine filiation d'un livre à l'autre ? À travers l'analyse de traductions dont les récits de Pier Paolo Pasolini ont fait l'objet, nous tenterons de répondre à ces questions afin de déterminer si, malgré leur souci d'invisibilité, on distingue une pluralité de traducteurs et si celle-ci influe sur l'œuvre, qu'elle compromette sa continuité ou l'enrichisse. Le tout sera de savoir, d'une part, si la rencontre entre Pasolini-romancier et le public francophone a eu lieu et si, d'autre part, leurs retrouvailles d'un livre à l'autre auront été possibles.

Compte tenu de la diversité des œuvres de Pier Paolo Pasolini, nous avons choisi de nous concentrer sur un moment particulier de son écriture pouvant se distinguer par certaines permanences. La période romaine de Pasolini, rassemblant *Ragazzi di vita* (1955), *Una vita violenta* (1959) et *Storie della Città di Dio* (publié en 1995 mais écrit sur une période s'étalant de 1950 à 1966), apparaît dans cette optique comme un terrain idéal d'investigation. En effet, ces deux romans ainsi que ce recueil de nouvelles ont été « pensés et élaborés ensemble »¹. Ils dépeignent la misère des faubourgs de l'après-guerre et la

¹ PASOLINI, Pier Paolo, *Les ragazzi*, traduit de l'italien par Claude Henry, Paris, 10/18, (« Domaine étranger ») 1998, p. 275.

jeunesse du sous-prolétariat romain. La seule différence (a priori) réside dans le fait qu'ils aient été traduits en français par trois personnes distinctes – Claude Henry, Michel Breitman et René de Ceccatty – et dans des horizons d'attente différents. Compte tenu des caractéristiques communes que l'auteur a mis en avant pour ces trois ouvrages, les traducteurs ont nécessairement trébuché sur les mêmes pierres d'achoppement, à savoir, entre autres, les questions d'italianité, d'oralité (dialecte, sociolecte, niveau de langue, etc.) ou de style et il est fort probable que le lecteur des *Ragazzi* se soit attendu à retrouver la même plume dans *Une vie violente* ou les *Histoires de la Cité de Dieu*.

Ce mémoire sera donc constitué de deux parties. Dans un premier temps, nous présenterons une réflexion théorique sur la visibilité ou l'invisibilité du traducteur et dresserons un état des lieux de la visibilité de la traduction dans le domaine de la littérature des pays francophones, ce qui nous permettra de poser les bases d'une réflexion sur le statut du traducteur dans les échanges internationaux littéraires. Les traducteurs de textes poétiques constituant un cas à part dans la théorie de l'invisibilité, cette partie se concentrera essentiellement sur les traducteurs de prose.² Puis, nous procéderons à une vérification de nos conclusions à travers l'étude des récits romains de Pier Paolo Pasolini précédemment cités en tentant de nous mettre à la place du lecteur qui, ne connaissant pas la langue de l'original, se fait une idée de l'œuvre et de son auteur seulement à travers les traductions qui sont publiées dans sa langue maternelle.

² Précision d'ordre terminologique : lorsque nos réflexions engloberont la prose et la poésie, nous nous référerons à « la littérature », lorsqu'il s'agira uniquement du roman, nous parlerons de « prose romanesque ».

1. Violence des échanges en milieu littéraire

Utilisée par Lawrence Venuti pour dénoncer la situation et l'activité du traducteur au sein de la littérature anglo-américaine contemporaine, la notion d'invisibilité du traducteur n'est pas non plus étrangère aux mentalités européennes. L'idée d'invisibilité, exprimée également par la notion de « transparence », se retrouve dans les lieux communs qui entourent la profession – en témoigne notamment l'idée reçue selon laquelle le traducteur n'aurait pas besoin de penser ou de comprendre pour traduire... Cette prétention d'invisibilité, d'un texte « plus blanc que blanc », revient à nier l'apport du traducteur dans la transmission de l'œuvre en tant que sujet traduisant, l'assimilant à un simple passeur d'idées pures, un maillon insignifiant de la chaîne des signifiants.

Dans cette partie, nous analyserons ce que renferme la croyance de l'invisibilité d'un point de vue à la fois sociologique et traductologique. En rassemblant des travaux venant de ces deux domaines de recherche, nous tenterons de démontrer comment cette violence faite au sujet traduisant est également subie par le texte étranger et s'inscrit dans un jeu de pouvoirs entre auteur, éditeur, critique et traducteur. Nous montrerons le rôle des différents acteurs dans la production de cette croyance, d'une part, en analysant des critiques littéraires francophones et, d'autre part, en nous penchant sur le cas de Milan Kundera, qui, d'après nous, illustre parfaitement les tensions inhérentes aux échanges en milieu littéraire.

1.1. L'« invisibilité » du traducteur

Comme l'invisibilité touche avant tout le sujet traduisant, la première manifestation de ce phénomène est par définition sociologique. Le traducteur est généralement considéré comme un médiateur anonyme ne faisant que « rendre » un texte dans sa langue maternelle pour ceux qui n'ont pas accès à la langue originale. La profession, qui est caractérisée par sa discrétion et son hétérogénéité, lesquelles la fragilisent, se sent dénigrée, méprisée, en mal de reconnaissance. Une telle situation a des conséquences à la fois matérielles et symboliques : malgré le statut d'auteur reconnu par la législation, la profession de traducteur littéraire n'est ni des mieux rémunérées ni des plus reconnues. En témoigne ce cri du cœur de Laure Bataillon en 1986, alors présidente d'ATLAS (Assises de la Traduction en Arles, association qui a pour but de promouvoir la littérature traduite) : « Je peux dire qu'en fin de carrière après une soixantaine d'œuvres traduites – et c'est un problème qui demeure

– je gagne à peu près l'équivalent du SMIC ! »³ L'enquête que Nathalie Heinich a menée, en 1984, auprès des traducteurs littéraires en France révélait déjà, d'une part, « une conscience quasi-unanime du caractère nettement sous-payé de la traduction littéraire » et, d'autre part, la nécessité d'une « reconnaissance littéraire du traducteur en tant qu'auteur (nom en couverture, mention obligatoire dans la presse, etc.) », certains demandant même « la reconnaissance [des] auteurs et [du] public »⁴. Jean-René Ladmiral dresse le tableau du métier de traducteur, expliquant ce mal de reconnaissance:

Les éditeurs se plaignent de ce que les traductions se vendent mal et de la mauvaise qualité des traducteurs. Ces derniers connaissent des conditions économiques souvent très dures : sous-payés et pressés par les échéances de leurs contrats, ils sont parfois amenés à négliger la qualité pour accroître leur rendement ; de plus, le prestige social du métier de traducteur est assez faible. Et il ne semble pas que la loi de l'offre et de la demande, en principe favorable aux bons traducteurs car ils sont assez rares, mais aussi un marché de la traduction en pleine extension, suffisent à entraîner une revalorisation de la profession..⁵

Ainsi, la traduction littéraire, en manque de valorisation et souvent associée à des images négatives qu'il est inutile de répéter ici, est considérée comme « une activité subalterne, abandonnée [...] à des médiateurs dont la principale qualité devait être la transparence, voire l'invisibilité »⁶. Antoine Berman lui-même, dans son ouvrage *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, peine à trouver des métaphores célèbres qui ne soient pas négatives pour la profession⁷.

Pour Bourdieu, « la production littéraire repose sur la croyance »⁸. Or, la traduction dite littéraire faisant partie intégrante de cette production, celle-ci aussi repose sur la croyance : celle de l'invisibilité du traducteur. Le mythe entretenu dans le milieu de l'édition par ses différents acteurs, que ce soit l'auteur, l'éditeur, le traducteur ou le critique, pose le souci de transparence comme éthique : le traducteur s'effacerait derrière le texte et son auteur pour ne pas trahir la plume de ce dernier. En vérité, il n'en est rien. Si le traducteur s'efface, c'est avant tout pour se protéger derrière les normes de bienséance du pays de destination, ce qu'on appelle « le beau style ». Le traducteur s'efforce ainsi de gommer le caractère second de la traduction, qui est suggéré par un style peu clair, opaque, comportant des particularités linguistiques ou stylistiques que l'on s'empressera de lui reprocher s'il les restitue fidèlement. Il est généralement tenu de restituer le texte dans une

³ ATLAS, *Actes des troisièmes assises de la traduction littéraires* (Arles 1986), « La traduction littéraire : qui juge ? », table ronde présidée par Françoise Cartano, Éditions Actes Sud, novembre 1987, p.151.

⁴ HEINICH, Nathalie, « Les traducteurs littéraires : l'art et la profession », *Revue française de sociologie*, avril/juin 1984, p.274.

⁵ LADMIRAL, Jean-René, *Traduire : Théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1993, p.13-14.

⁶ CHEVREL, Yves, « La lecture des œuvres littéraires en traduction : quelques propositions », *L'information littéraire* n°1, 2006, p.50.

⁷ BERMAN, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999.

⁸ BOURDIEU, Pierre, Une révolution conservatrice dans l'édition, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 126/127, , 1999, p. 4.

langue moderne, largement utilisée, de préférer les méthodes de traduction « directes » à celles « obliques », de n'employer aucun mot étranger, d'avoir le moins possible recours à l'emprunt et de produire une syntaxe qui se détache de l'original afin de fournir au lecteur un texte qui « coule de source ». Par cette pratique, le traducteur est invité à brouiller les pistes jusqu'à s'effacer lui-même. C'est du moins ce qu'affirme Lawrence Venuti, qui a développé sa théorie de l'invisibilité à partir des critiques littéraires britanniques et américaines:

In practice, the fact of translation is erased by suppressing the linguistic and cultural differences of the foreign text, assimilating it to dominant values in the target-language culture, making it recognizable and therefore seemingly untranslated. With this domestication the translated text passes for the original, an expression of the foreign author's intention.⁹

Le but est donc de rendre la traduction « acceptable », d'en gommer l'étrangeté de façon à ce que le texte traduit soit reclassé en texte premier tout en donnant l'impression que l'auteur n'aurait pas mieux écrit lui-même s'il maîtrisait la langue dans laquelle il est traduit :

A translated text, whether prose or poetry, fiction or nonfiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers, and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer's personality or intention or the essential meaning of the text – the appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the "original".¹⁰

Derrière le mot « acceptable », on devine non seulement un jugement normatif émanant de la plupart des éditeurs, des critiques et des lecteurs, mais également une appréciation marchande, par un glissement de « l'acceptable » à « l'achetable ». Comme un consommateur accepterait difficilement qu'on lui vende une pomme véreuse ou un dictionnaire comportant des fautes d'orthographe, un lecteur aura du mal à tolérer une traduction qu'il juge « mal écrite », car, pour ce dernier, le traducteur est tenu de respecter la langue dans laquelle il traduit. Le texte étranger doit donc être rendu, certes, mais sous contrainte. S'exclamer, à propos d'une traduction, « C'est inacceptable ! », « C'est impubliable ! » ou « C'est mal traduit ! » revient pour beaucoup à dire « C'est mal écrit ! », en témoigne cet éditeur (Tony Cartano) qui s'exprime aux Troisièmes assises de la traduction littéraire, en 1986 :

Le problème auquel nous sommes confrontés quotidiennement en tant qu'éditeurs, ce sont les traductions impubliables. Qu'est-ce qu'une traduction impubliable ? Encore une fois il y a une relativité des critères. Alors, quel est le critère premier, le critère fondamental pour

⁹ VENUTI, Lawrence, *The scandals of Translation*, London & New York, Routledge, 1998, p.31.

¹⁰ VENUTI, Lawrence, *The Translator's Invisibility*. London & New York, Routledge, 2002, p.1.

l'éditeur ? C'est qu'un texte soit écrit en français. [...] Quand je dis « écrit en français », c'est tout simplement qu'il n'existe pas de langue intermédiaire, de *pidgin* qui ne serait ni la langue d'origine, ni la langue d'arrivée. J'estime qu'il y a toujours dans la langue d'arrivée un équivalent de ce qui est exprimé dans la langue de départ, bien entendu grâce à tout le talent, tout le génie du traducteur...¹¹

Ce raccourci, qui assimile une mauvaise traduction à un mauvais français conduit le traducteur à donner la priorité au soin de la rédaction pour se protéger des foudres de la critique, qui semble souvent juger d'une traduction sans un regard pour l'original. Ainsi, bien que l'on ait fait des progrès sur l'idée du beau dans l'Art, la traduction littéraire, quant à elle, est toujours en proie à ses vieux démons et l'on peut sans crainte imaginer que le *Journal d'un vieux dégueulasse* de Charles Bukowski (dont la traduction est de Gérard Guégan) sera toujours moins dégueulasse que les *Notes of a dirty old man*...

On reconnaîtra toutefois une évolution dans la traduction de la prose romanesque : les critères esthétiques déterminant la « belle écriture » ont changé. En effet, les Belles infidèles sont entrées dans l'air de la communication (et du marketing). Avec la démocratisation du roman et l'évolution du marché du livre, prime une nouvelle forme de beauté consensuelle, mais néanmoins discutable, que l'on pourrait appeler « clarté » ou « efficacité » ; certains, habités par le souci de modernité, vont jusqu'à la qualifier de « jeune ». C'est le cas de cet agent littéraire international, cité par Bourdieu, qui présente l'intérêt tant commercial que littéraire du style « simple » de *Truismes* de Marie Darrieussecq :

[*Truismes* est] écrit dans une espèce de style jeune, moderne, un langage [...] qui semble simple et accessible au premier degré à tout lecteur. [...] Pour des gens qui lisent peu ou pas et qui n'ont pas eu la chance de faire des études ou d'avoir une éducation littéraire, cela semble quand même un livre, un vrai livre, et pour ceux qui ont plus l'habitude de lire, ça n'est pas quelque chose qui soit trop primitif et complètement inacceptable.¹²

À travers cette citation, le caractère consensuel de l'édition, qui tente de ménager la chèvre et le chou, apparaît au grand jour. L'important, pour un texte premier comme pour une traduction est de « sembler quand même un vrai livre », « pas complètement inacceptable » tant pour les initiés que pour les non initiés. Le style moderne correspondant aujourd'hui à une écriture « simple et accessible au premier degré à tout lecteur », il semble normal que le traducteur doive l'adopter. La définition de la modernité changeant d'époque en époque, nous comprenons pourquoi les traductions vieillissent alors que les œuvres originales, elles, restent immortelles. La réduction du roman au simple récit d'une histoire (*storytelling*) « accessible au premier degré à tout lecteur » assimile la prose à un simple objet véhiculaire (du message qu'est l'histoire), objet malléable que le traducteur peut

¹¹ ATLAS, *op. cit.*, 1987, p.138-139.

¹² BOURDIEU, Pierre, *op. cit.*, 1999, p. 21.

clarifier, modifier, voire couper ou rallonger pour faciliter la compréhension du lecteur ne parlant pas la langue de l'original. La « précision sémantique » apparaît dès lors comme fondamentale ; quel que soit le degré de précision du texte original, le traducteur doit trancher, arrêter une interprétation, figer le texte pour donner au lecteur une « version » de l'œuvre ne présentant plus aucune ambiguïté.

A fluent translation is written in English that is current [...] instead of archaic, that is widely used [...] instead of specialized, and that is standard instead of colloquial [...]. Fluency also depends on syntax that is not so "faithful" to the foreign text as to be "not quite idiomatic", that unfolds continuously and easily to insure "semantic precision".¹³

Pour ce faire, le traducteur a recours aux « tendances déformantes » dont Antoine Berman a dressé une liste à faire pâlir les censeurs tant il est question de coupe et de déformation. Celle-ci comprend : « la rationalisation, la clarification, l'allongement, l'ennoblissement et la vulgarisation, l'appauvrissement quantitatif, l'homogénéisation, la destruction des rythmes, la destruction des réseaux signifiants sous-jacents, la destruction des systématismes textuels, la destruction (ou l'exotisation) des réseaux langagiers vernaculaires, la destruction des locutions et idiotismes, [et enfin] l'effacement des superpositions de langues »¹⁴. Ces techniques sont autant de sacrifices faits à l'œuvre (et à son auteur) sur l'autel de l'invisibilité du traducteur et de fait, de l'acceptabilité de la traduction par sa mise en conformité aux canons en vigueur. N'entend-on pas d'ailleurs souvent dans les écoles de traducteurs l'idée que le texte cible doit être « mieux écrit », plus clair que le texte de départ ? Cette idée, logique pour les textes informatifs, a tendance à s'appliquer indifféremment à tous les types de texte. Une traduction déformante d'un texte littéraire est souvent assumée par l'éditeur, qui, désirant servir l'œuvre, pense que quelques infidélités sont justifiables dès lors qu'il s'agit de faire connaître un auteur au grand public. Ce dilemme se retrouve aussi chez des critiques, comme Philippe Cardinal, qui, connaissant l'œuvre originale, a préféré cacher au lectorat la mauvaise traduction qui en avait été faite afin que celle-ci puisse être lue et l'œuvre originale, connue :

Il me semblait utile que le public lût ce livre [*Impasse des Deux-Palais* de Naghib Mahfouz]. Comme ma critique était circonstanciée, que je laissais entendre que je connaissais la langue de départ, il fallait que je parle de la traduction et j'ai limité mes critiques afin de ne pas éloigner le public d'un livre que je voulais au contraire l'encourager à lire. [...] j'ai été conduit à être presque malhonnête.¹⁵

Ainsi, le lecteur est « informé » de la teneur de l'histoire (le signifié) tandis que la narration, le style (le signifiant) sont standardisés, remis au goût de x ou de y, comme une toile impressionniste serait refaite dans le style cubiste, plus prisé par les galeries, pour

¹³ VENUTI, Lawrence, *op. cit.*, 2002, p. 4-5.

¹⁴ ANTOINE, Berman, *op. cit.*, 1999, p. 53.

¹⁵ ATLAS, *op.cit.*, 1987, p. 144.

permettre à la toile de se vendre mieux. Ce faisant, on perd une dimension importante de l'œuvre : son caractère unique, ce qui fonde sa différence, autrement dit, pour Benjamin, sa raison d'être. L'acte de traduire se résume ainsi à une « restitution embellissante (ou esthétisante) du sens » ayant pour seule fin la satisfaction du lecteur auquel on raconte une histoire, ce que Walter Benjamin condamne dans *La tâche du traducteur* :

Une traduction [...] qui cherche à transmettre ne pourrait transmettre que la communication, et donc quelque chose d'inessentiel. C'est là d'ailleurs, l'un des signes auxquels se reconnaît la mauvaise traduction. Mais ce que contient une œuvre littéraire en dehors de la communication – et même le mauvais traducteur conviendra que c'est l'essentiel – n'est-il pas généralement tenu pour l'insaisissable, le mystérieux, le « poétique » ? Pour ce que le traducteur ne peut rendre qu'en faisant lui-même œuvre de poète ? D'où en effet, un second signe caractéristique de la mauvaise traduction, qu'il est par conséquent permis de définir comme une transmission inexacte d'un contenu inessentiel. Rien n'y fait tant que la traduction prétend servir le lecteur. Si elle était destinée au lecteur, il faudrait que l'original aussi le fût.¹⁶

En qualifiant la traduction de « transmission inexacte d'un contenu inessentiel » et en refusant l'idée courante selon laquelle on traduit *pour* le lecteur et non pour servir un texte ou un auteur, voire simplement pour « faire œuvre », Walter Benjamin soulève un problème fondamental : la neutralisation de l'œuvre, réduite à une simple « histoire » à travers la traduction, laquelle ressort ici comme une activité vaine, voire malhonnête, pour reprendre les propos de Philippe Cardinal. Parce que certains auteurs n'écrivent pas seulement pour raconter une histoire, faire passer un message ou distraire le lecteur, leur écriture ne saurait se résumer à la simple « communication » d'un message sans occasionner des pertes pour l'œuvre, signifiant (la narration) et signifié (l'histoire) étant souvent intimement liés. Proust s'était lancé à la recherche du temps perdu bien avant que la communication ne soit érigée au rang des valeurs suprêmes. Certains auteurs n'écrivent peut-être que pour eux-mêmes, pour l'écriture et non pour le lecteur, c'est sans doute pour cela que Proust disait que leurs textes avaient toujours l'air d'avoir été écrits dans une langue étrangère. Pourquoi la traduction littéraire devrait-elle raconter *seulement* une histoire, faire passer *clairement, joliment, efficacement* un message ou *simplement* distraire le lecteur si telle n'est pas la volonté de l'auteur traduit ?

La réponse est triviale et brise le cercle de croyance dont Bourdieu a dessiné les contours : le marché des biens symboliques reste un marché pour les éditeurs auxquels le traducteur est subordonné. En se pliant au dogme de l'invisibilité, le traducteur ne sert pas l'auteur mais un certain type d'éditeur qui cherche à plaire, d'une part, au lectorat pour qui, de plus en plus souvent, lire est assimilé à une distraction, activité qui, par définition, ne doit coûter aucun effort, et, d'autre part, à la critique, qui a adapté ses critères esthétiques à ces

¹⁶ BENJAMIN, Walter, « La tâche du traducteur », in *Œuvres/Walter Benjamin*, Vol.1, Paris, Gallimard, traduction par Maurice de Gandillac, revue par Pierre Rusch, 2001, p.245.

derniers. Bref, le traducteur se plie généralement au pays traduisant. Le souci de l'invisibilité caractérise principalement les éditeurs peu enclins à prendre des risques et dont le souci majeur est de répondre aux attentes (et donc à la demande en termes économiques) du lectorat afin d'accumuler du capital économique à travers les succès commerciaux ou les livres faciles. Bourdieu les oppose aux éditeurs cherchant à accumuler du capital symbolique sur le long terme. Compte tenu du coût des droits de traduction, ce sont généralement les éditeurs les mieux lotis en terme de capital économique qui se retrouvent à traduire les livres candidats à l'importation ayant déjà connu un certain succès dans leur pays d'origine, les éditeurs les plus ambitieux sur le plan littéraire se concentrant généralement sur les langues rares, moins onéreuses, mais plus lucratives en termes de prestige littéraire, lequel s'acquiert entre autres par la prise de risque.

Au pôle commercial, où le traducteur est souvent réduit au rôle instrumental de simple adaptateur d'un produit étranger (on parle de « mettre en traduction ...»), la traduction est avant tout un investissement financier qui vise toujours davantage, ouvertement ou non, la production de best-sellers, c'est-à-dire selon la directrice d'une collection de littérature étrangère dans une grande maison, la « littérature étrangère plus alimentaire, les grands romans féminins, les romans d'évasion, surtout anglo-saxons.¹⁷

La vaste distribution qui est faite des best-sellers participe de l'établissement de la traduction « invisible » au rang de norme. Parce que le traducteur littéraire traduit *pour le lecteur* (souvent assimilé au consommateur aujourd'hui) et par le biais de l'éditeur, avant de traduire *pour l'auteur*, la traduction littéraire se plie aux canons de la culture d'arrivée afin de gommer le caractère secondaire du texte. La traduction étant perçue comme un produit dérivé de l'œuvre, voire un sous-produit, on en gomme l'étrangeté, ce qui pour Benjamin constituait pourtant l'essence de l'œuvre elle-même.

¹⁷ BOURDIEU, Pierre, *op.cit.*, 1999, p.24.

1.2. La critique comme révélateur de l'idéologie dominante

Pour Danielle Risterucci-Roudnicky, la littérature traduite est *hybride*¹⁸, notamment parce qu'elle rassemble deux auteurs : celui de l'œuvre originale et celui de la traduction. Compte tenu de cette particularité, il semblerait normal que *le Domaine étranger* ne soit pas présenté de la même façon que les *Romans français*, pour reprendre la distinction faite par les cahiers critiques du *Magazine littéraire* dont nous avons étudié les onze numéros de l'année 2008 afin de déterminer quelles sont les attentes – ou les exigences – de l'idéologie dominante. Notre choix s'est porté sur « le Magazine » car il s'agit du mensuel consacré à l'actualité littéraire le plus vendu en France ; cette revue grand public nous permettra de révéler à la fois l'habitus critique, qui est donc source de normes, et les attentes des lecteurs moyens.

D'après la lecture de ces critiques, l'hybridité auteur-traducteur passe souvent inaperçue : soit elle est neutralisée, soit tout est fait pour qu'elle n'apparaisse pas de façon évidente. En effet, l'affirmation de Danielle Risterucci-Roudnicky, selon laquelle « pour le lecteur qui ne parle pas la langue de l'original, la voix du traducteur se substitue à celle de l'auteur »¹⁹, vaut également pour le critique. Nous pourrions même aller jusqu'à dire que, pour lui, la voix du traducteur se confond avec celle de l'auteur. En témoigne cet extrait de critique littéraire, où l'on parle de « postures d'écrivain se regardant écrire », de « virtuosité stylistique » et de « cliché », sans penser que ces caractéristiques pourraient venir non pas de l'auteur mais du traducteur :

La frontière est parfois poreuse entre le lyrisme et la boursouffure, la hardiesse formelle et le procédé, la complexité et l'amphigourisme. Ces postures d'écrivain se regardant écrire, et s'admirant de sa virtuosité stylistique, laquelle n'est parfois que l'ornement, sinon le cache-misère du cliché, rendent parfois pénible la lecture de *Treize lunes*.²⁰

Une telle tirade, loin d'être dithyrambique, offre un bon exemple de ce que Katarina Reiss dénonce dans son *Introduction à l'analyse des œuvres traduites* : le lynchage de l'auteur traduit, sans prise en compte de ce que nous pourrions appeler les *circonstances atténuantes*, autrement dit la traduction.

Voilà une situation manifestement inadmissible : on procède à l'évaluation d'une œuvre du point de vue de son contenu, de son style, on l'examine même selon des critères esthétiques et artistiques, bref on juge l'auteur ainsi que son œuvre sur la base d'une traduction et non

¹⁸ RISTERUCCI-ROUDNICKY, Danielle, *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*, Paris, Armand Colin, (« Cursus lettres »), 2008, p.56.

¹⁹ Ibid., p.57.

²⁰ FAUCONNIER Bernard, à propos de *Treize lunes* (Charles Frazier) traduit par Bernard Cohen, *Le Magazine littéraire*, juillet-août 2008.

pas du texte original. [...] C'est-à-dire qu'on juge l'auteur en étudiant son substitut, le traducteur.²¹

Certes, les critiques ne sont pas idiots : ils sont conscients qu'ils lisent la traduction d'une œuvre étrangère. Certes, le nom du traducteur ou de la traductrice est mentionné, au même titre que celui de la maison d'édition ou que le nombre de pages. Parfois même, le traducteur est loué pour la beauté de son travail, la fluidité de son écriture ou les efforts qu'il a consentis, mais jamais il n'est « critiqué » au sens strict du terme, cette faveur n'étant faite qu'à l'auteur. Ainsi, dans certains cas, lorsque la mention du sujet traduisant dépasse la simple référence bibliographique, les arguments, plutôt restreints, qui sont utilisés nous permettent de définir ce que les critiques entendent par une « bonne traduction ». Cette question, qui continue à faire couler beaucoup d'encre chez les traductologues, se résume ici en deux mots : fluidité et beauté, qui constituent justement les pendants de l'invisibilité. Ces deux notions apparaissent comme d'évidentes réductions des enjeux de la traduction puisqu'elles reviennent à nier ce que la traduction pourrait apporter d'Autre en la cantonnant à ce que Benjamin appelle une simple transmission de sens esthétisante. En témoignent les extraits suivants (c'est nous qui soulignons) :

La fluidité de l'écriture nous fait penser aux mouvements d'une caméra – tout dans ce livre relève simplement **du grand art**. Il faut saluer **le beau travail du traducteur**, Bernard Kreiss.²²

Pour lui, la vie est fragmentaire, en son contenu et dans la forme : c'est exactement le thème central de *Les Deux amis*, roman inachevé qui paraît aujourd'hui dans **la belle traduction de René de Ceccatty**.²³

Dans **l'excellente traduction de Laurence Viallet**, *Bad Monkeys* oblige certes à ne pas s'attarder sur le manichéisme que son auteur y infuse [...], mais offre tant de compensations que boudier son **plaisir** serait une belle sottise.²⁴

Tout afflue, êtres, lieux et choses, ce qui fait la beauté de *La Chambre de Jacob*, **beauté rendue encore plus sensible par la nouvelle et remarquable traduction d'Agnès Desharte**.²⁵

Ces métaphores **glissent** dans *Le Vent de la Lune*, seizième roman de l'écrivain espagnol qui n'a rien perdu de son lyrisme grâce à **la belle traduction de Philippe Bataillon**.²⁶

Magnifiquement traduit, ce roman au rythme à la fois ample et intense vous empoigne avec **une force digne des grands romanciers**.²⁷

²¹ REISS, Katharina, *La critique des traductions, ses possibilités et ses limites*, Arras, Artois Presse Université, 2002, p.14-15.

²² CLUNY, Claude-Michel, à propos de *La montagne volante* (Christoph Ransmayr), LML, janvier 2008.

²³ DE CORTANZE, Gérard, à propos de *Deux amis* (Moravia), LML, février 2008.

²⁴ GRANDMANGIN, Rachel, à propos de *Bad Monkeys* (Matt Ruff), LML, mars 2008.

²⁵ DE MARGERIE, Diane, à propos de *La Chambre de Jacob* (Virginia Woolf), LML, avril 2008.

²⁶ TRAPENARD, Augustin, à propos de *Le Vent de la Lune* (Antonio Muñoz Molina), LML, avril 2008.

²⁷ BLOCH DANO, Évelyne, à propos de *La vigilante*, de Melanie Wallace, traduit par Brice Matthieusent Crasset, LML, avril 2008.

Souvent en introduction ou en conclusion, ces petites phrases qui permettent de *glisser* avec élégance le nom du traducteur semblent plus des formules toutes faites que de réelles appréciations. En effet, les critiques que nous avons lues n'ont jamais laissé entrevoir une position véritablement négative qui fasse pendant à ces éloges : soit le traducteur est passé sous silence (dans la majorité des cas), soit celui-ci est loué pour son travail. Ce qui nous permet d'affirmer, du moins pour le corpus étudié, qu'on ne lui reconnaît jamais véritablement de défaut – à moins que le caractère second de la traduction en soit déjà un.

Quand, à titre exceptionnel, la critique émet des jugements plus élaborés sur le travail du traducteur (ce qui est arrivé deux fois au cours de l'année étudiée), l'auteur reste au centre : soit il sort « vainqueur » d'une comparaison de traductions, soit son roman est tellement mal écrit que l'on ne peut en blâmer le traducteur, ce qui est présenté comme un comble. La référence au traducteur apparaît dès lors comme un prétexte pour vanter les mérites ou souligner les défauts de l'auteur. Il semble évident, dans les deux cas, que la mention des traducteurs est avant tout oratoire. Jugeons plutôt :

La comparaison est instructive : Sylvain Floch a réussi à maintenir une très grande exactitude sans renoncer à la musicalité ; Sarah Clair et Lorand Gaspar interprètent davantage, mais souvent de façon suggestive. **Celui qui sort vainqueur de l'aventure, c'est Lawrence** : impossible, désormais, de tenir sa poésie pour un aspect mineur de son œuvre.²⁸

Dès la première phrase, on se méfie : “ Il n'est point d'extase qui nous laisse inaltérés : c'est l'amour, et la vie qui m'ont conduit à l'état où je me trouve.” Vérification faite, **cette pompe matinée de truisme n'est pas due à un zèle excessif du traducteur, dont le travail est magnifique ; c'est bien l'auteur qui abuse parfois de ces sentences** : elles finissent par gêner un récit qui nous rappelle d'ailleurs quelque chose.²⁹

Évidemment, nous sommes heureux que traducteurs et traductrices n'attirent plus systématiquement les foudres des critiques. Cependant, nous sommes en droit de nous interroger sur le bien-fondé de tels jugements. L'absence de débat n'est pas forcément une meilleure preuve d'ouverture d'esprit. Cette acceptation (que nous pourrions qualifier d'arbitraire compte tenu du fait que rien ne vient l'appuyer si ce n'est des éléments purement subjectifs) est autant à discréditer que le rejet catégorique. Pourquoi donc telle ou telle traduction est dite remarquable, belle ou excellente ? « Les métaphores glissent », « tout afflue », « le rythme est à la fois ample et intense », le lecteur éprouve du « plaisir » devant toute cette « beauté », voire même il y reconnaît la « force des grands romanciers ». À en croire *Le Magazine Littéraire*, une belle traduction se caractérise par son accessibilité, sa lisibilité, sa conformité aux critères de beauté de la littérature du pays d'arrivée et, dans la

²⁸ MASSON, Jean-Yves, à propos de deux publications de D.H. Lawrence : *Poèmes, édition intégrale* traduite par Sylvain Floch, et *Poèmes (choix)*, traduits par Lorand Gaspard et Sarah Clair, LML, janvier 2008.

²⁹ FAUCONNIER, Bernard, à propos de *Treize lunes* (Charles Frazier) traduit par Bernard Cohen, LML, juillet-août 2008.

mesure du possible, les échos qu'elle éveille chez les grands écrivains autochtones. Quid de l'auteur scandaleux, du non-conventionnel, de l'illisible ?

L'idée selon laquelle la traduction ne devrait jamais être déplaisante nous fait basculer dans une culture où on ne lirait que ce qui est bien écrit, que ce qui ne pose aucun problème de compréhension. Mais les auteurs écrivent-ils seulement pour être clairs ou pour « passer un message » ? Même Antoine Berman le souligne : « Les grandes œuvres en prose se caractérisent par un certain "mal écrire", un certain "non-contrôle" de leur écriture. » La prose étant jugée inférieure à la poésie, les normaliser ou rendre le texte esthétique semble toléré, du moins pour les auteurs ne faisant pas encore l'objet de publications ou de canonisations universitaires. Pourtant, d'après les théories non-communicatives de la traduction, ce mal-écrire, au même titre que les transgressions stylistiques d'auteurs comme Kundera, et tout ce qui suggère l'Autre, font partie intégrante du message et de l'intérêt du livre. Les gommer revient, dans cette logique, à vider l'œuvre de son essence.

En étudiant les critiques du *Magazine littéraire*, nous avons trouvé une exception, qui confirmait la règle : quand le traducteur est également auteur, voire poète, les critiques s'étendent un peu plus sur le sujet. Dépassant parfois le simple compliment, comme nous avons pu le voir avec « la belle traduction de René de Ceccatty », les commentaires des critiques présentent de manière plus détaillée en quoi a consisté le travail du traducteur, son expérience ou son rapport à l'auteur. Grâce à son statut hybride d'auteur-traducteur, on lui concède une certaine originalité, on met en avant le rôle « actif » du traducteur : le choix des textes à traduire, la démarche du traducteur et sa connaissance de l'auteur sont abordés. Il s'agit là d'un rare cas, en critique littéraire, où le traducteur est abordé comme personne à part entière :

À force de la traduire (déjà sept volumes !), Claire Malroux a noué depuis vingt ans avec Emily Dickinson (1380-1886) **une relation rare, de poète à poète**, qui nous a valu en 2005 **un livre unique en son genre**, *Chambre avec vue sur l'éternité* (ed. Gallimard) [...]. **La particularité du travail de Claire Malroux est d'avoir donné à lire Dickinson** en respectant la structure des « cahiers » sur lesquels elle consigna des poèmes à la ponctuation singulière, où les tirets se substituent aux points et aux virgules pour matérialiser la tension du souffle et visualiser des ellipses vertigineuses.³⁰

Il convient toutefois de noter que le fait qu'il s'agisse de poésie n'est pas anodin : il est communément admis que ce genre littéraire autorise, voire nécessite, l'originalité et l'intervention du traducteur. L'opinion attend de lui qu'il apporte sa subjectivité ; en prose, en revanche, le traducteur doit savoir doser, s'effacer. Ce traitement de faveur est

30 MASSON, Jean-Yves, à propos de *Y aura-t-il pour de vrai un matin*, d'Emily Dickinson, traduit par Claire Malroux, LML, juin 2008.

également à mettre sur le compte du statut d'auteur reconnu, statut qui donne une légitimité à la visibilité du traducteur à travers son parti-pris ou son appartenance à un courant littéraire, lesquels peuvent être vendeurs. Cette exception vient également confirmer la théorie de l'invisibilité. En effet, il ne s'agit plus d'une relation d'auteur à traducteur, mais d'une relation « rare », d'auteur à auteur voire, dans le cas de Claire Malroux et d'Emily Dickinson, « de poète à poète ». Cela apparaît comme une garantie pour le lecteur. Inévitablement, si l'on suit ce raisonnement, la relation classique de traducteur à auteur apparaît comme banale – ce qui pourrait expliquer pourquoi les critiques sont si peu loquaces sur la question et pourquoi les traducteurs littéraires souffrent d'un manque de reconnaissance.

Pour Schleiermacher, « 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. »³¹ Or, dès l'instant où il est question de rendre un texte transparent, fluide, facile à lire et répondant aux us et coutumes de la littérature de langue française, bref de le *dé-naturer*, le traducteur est bel et bien contraint de déloger l'auteur : il fait violence au texte, le normalise, y met une marque (celle de sa culture, de son milieu, des conventions régissant l'acte de traduire, de l'idéologie dominante, etc.). Cette marque vient s'ajouter à celle de l'auteur, l'atténuant voire l'effaçant complètement. En se faisant soi-disant invisible, le traducteur efface l'empreinte de l'auteur. Il arrive d'ailleurs que les critiques soulignent les efforts déployés par les traducteurs devant un texte reconnu comme « particulier », signe que la normalisation n'est pas sans violence. En témoigne cette même expression, que l'on retrouve chez deux critiques différents, concernant des livres auxquels on reconnaît une certaine particularité:

Après *Métaux voisins* (2003) et *Asile de saints* (2007), voici *Brütt ou les jardins soupirants* : **livre inclassable**, à la fois poème en prose, journal, autofiction – exigeant des traducteurs Hugo Engl et Françoise David Schaumann **de véritables tours de force**.³²

Pourtant, sa publication tardive en français – il faut reconnaître que les traductions jusqu'à présent publiées de Winkler sont **de vrais tours de force** – bien que ou parce qu'elle nous mène aux sources, a le pouvoir de nous **étonner** encore.³³

D'après Antoine Berman, ces *tours de forces* sont à mettre sur le compte de la résistance des « langues cultivées », qui traduisent le « sens » ou « la belle forme », mais ne peuvent le faire sans censurer, sans détruire la « lettre des originaux ». Ce traductologue fait une distinction entre la lettre et le mot : son parti-pris pour la traduction littérale n'est pas à

³¹ SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst, *Des différentes méthodes du traduire*, traduction de l'allemand par Antoine Berman et Christian Berner. Paris, Seuil, 1999

³² MASSON, Jean-Yves, à propos de *Brütt ou les jardins soupirants* (Friederike Mayrocher), LML, avril 2008.

³³ CLUNY, Claude Michel, à propos de *Langue maternelle*, de Josef Winkler, traduit par Bernard Banoun, LML, novembre 2008.

mettre sur le plan d'une défense du mot-à-mot romantique qui visait à dépayser complètement le lecteur à l'époque où l'exotisation était la norme. La lettre est à comprendre comme la part d'altérité inviolable du texte qui résiste à la traduction, altérité dont le traducteur se sent obligé de venir à bout par la pratique normalisante et dominante de la traduction ethnocentrique. Cette tendance à gommer l'altérité met en évidence une contradiction majeure dans les attentes du public vis-à-vis de la prose romanesque traduite, voire de la prose en général. Tout d'abord, un roman étranger publié dans une autre langue, qui devrait par définition être *différent* et suggérer *l'autre*, n'est accepté que s'il est conforme aux normes d'une époque et d'une société donnée. Or, en gommant la différence, on gomme nécessairement une part du travail de l'auteur et, par conséquent, une part de l'auteur lui-même. Cette contradiction se reflète dans le témoignage du critique Pierre Dumayet :

Je me considère comme un lecteur plus que comme un critique. Est-ce qu'un lecteur aborde un livre traduit comme un livre écrit en français ? Je crois que la réponse est « oui ». On l'aborde comme un livre écrit en français, mais en espérant tout de même y trouver, s'il est bien traduit quelque chose qui est propre à l'imaginaire de la langue dans laquelle il a été écrit et qui n'est pas comparable à l'imaginaire du français. Cela, je crois que c'est la vérité du lecteur.³⁴

³⁴ ATLAS, *op.cit.*, 1987, p.137.

1.3. L'exemple de Milan Kundera

Ainsi, donner l'illusion d'un texte transparent qui aurait été écrit directement dans la langue d'arrivée n'est pas chose aisée. L'importance de la fluidité et de la beauté de l'écriture ainsi que la nécessité de rendre acceptable (et achetable, comme nous l'avons vu) l'inclassable demande au traducteur de véritables « tours de force ». Pour se protéger des critiques, rester en bons termes avec son éditeur et ne pas compromettre les chances de l'œuvre dans le marché de destination, le traducteur est tenu d'intégrer les exigences de transparence et de fluidité dans son travail en se pliant aux règles de bon goût, le but étant de rendre un texte transparent qui donne l'illusion d'un accès direct (mais biaisé en réalité) à l'auteur étranger. Le traducteur est donc conduit à effacer certaines particularités de l'auteur pour le rapprocher du lecteur, ce qui, pour certains, est perçu comme une trahison.

Comme le montre Bourdieu, cette expérience de la trahison – qui se rapproche d'une situation de crise – permet de dénoncer le cercle de croyance :

La production littéraire repose sur la croyance. [Les] "élus" sont aussi les victimes d'élection de la violence symbolique qu'ils subissent avec une sorte de ravissement et qui pourra leur apparaître soudain à la faveur d'une crise. Habités par la croyance dans la littérature, ils sont inclinés au moins jusqu'à la désillusion finale qui, comme dans les contes, rompt soudain le charme, à méconnaître la vérité des rapports sociaux qu'elle rend possible.³⁵

Milan Kundera a fait l'expérience de cette rupture partielle de l'*illusio*. Compte tenu de son importante implication dans la traduction de ses œuvres, cet auteur nous offre un bon exemple des tensions qui peuvent exister entre écrivain, éditeur et traducteur lorsqu'il est question de la conservation ou non du style auctorial quand ce dernier est à proprement parler « original ». Il convient cependant de noter que son cas est pour le moins atypique : l'auteur ne pouvait connaître de carrière littéraire qu'à travers la traduction du fait de la censure qui sévissait dans son pays d'origine (dont il était exilé), ce qui explique pourquoi il s'est autant soucié de l'exportation de sa plume. Il ne s'agit donc pas d'un auteur comme les autres, d'autant que, suite à son installation en France en 1975, sa connaissance du français lui a permis de constater le détournement dont ses romans avaient fait l'objet, ce qui l'a poussé à revoir pratiquement toutes les traductions qui en avaient été faites.

En dépit de la particularité du « cas Kundera », la colère qu'il expose dans son essai *Les testaments trahis* nous paraît tout à fait représentative de celle qu'éprouverait un auteur devant son œuvre traduite. Dans la partie intitulée *Une phrase*, Milan Kundera s'intéresse au *Château* de Kafka et analyse la traduction qu'en a faite Alexandre Vialatte (1938), les importantes corrections que Claude David y a apportées (1976) pour la Pléiade, ainsi que la

³⁵ BOURDIEU, Pierre, *op.cit.*, 1999, p. 4.

retraduction de Bernard Lortholary (1984), ce qui lui permet de dresser un portrait au vitriol des « tics » des traducteurs et d'attaquer, certes indirectement, les siens. Cet essai nous livre l'opinion d'un auteur blessé par le travail de polissage du traducteur, nous donnant une preuve de ce souci d'invisibilité qui trahit l'auteur et laisse l'empreinte, certes, du traducteur mais aussi, de l'éditeur...

Milan Kundera dénonce la soumission du traducteur au beau style, son « besoin d'employer un autre mot à la place du plus évident, du plus simple, du plus neutre », qu'il appelle réflexe de synonymisation. Selon lui, le traducteur serait « tenté » d'afficher sa virtuosité en puisant dans une grande réserve de synonymes sans se soucier du style de l'auteur qui a choisi d'avoir recours à la répétition. Ainsi, le traducteur donne la préférence au « style commun », celui du « beau français »; il perd de vue ce que Milan Kundera appelle « l'autorité suprême », à savoir le style de l'auteur. Son plus lourd reproche porte sur la normalisation d'un style qui, même subtilement, se veut transgressif. En effet, quand Milan Kundera parle de fidélité en traduction, celle-ci ne porte ni sur le sens, ni sur le mot, mais sur la particularité du style, le parti-pris esthétique de l'auteur, sa part d'« Étranger dans son propre pays » – ce qu'Antoine Berman a nommé « la lettre ». La différence d'une œuvre constituant justement tout son intérêt, ce grâce à quoi elle *fait* œuvre, la gommer revient à la noyer dans la masse en lui enlevant sa « raison d'être » fondée sur l'*être autre* et *autrement*. L'opinion de Kundera se rapproche de Berman sur ce point:

L'autorité suprême, pour un traducteur, devrait être le *style personnel* de l'auteur. Mais la plupart des traducteurs obéissent à une autre autorité : à celle du *style commun* du "beau français" (du bel allemand, du bel anglais, etc.), à savoir du français tel qu'on l'apprend au lycée. Le traducteur se considère comme l'ambassadeur de cette autorité auprès de l'auteur étranger. Voilà l'erreur : tout auteur d'une certaine valeur *transgresse* le "beau style" et c'est dans cette transgression que se trouve l'originalité (et, partant, la raison d'être) de son art. Le premier effort du traducteur devrait être la compréhension de cette transgression. [...] Il y a des auteurs dont la transgression du "beau style" est délicate, à peine visible, cachée, discrète ; en ce cas, il n'est pas facile de la saisir. N'empêche que c'est d'autant plus important.³⁶

Bien que Kundera soit conscient que le traducteur ne sera pas apprécié pour sa fidélité au style de l'auteur – élément que « les lecteurs de son pays n'auront pas la possibilité de juger » – mais pour « la richesse du vocabulaire [...] ressentie par le public comme une valeur, comme une performance, une preuve de la maîtrise et de la compétence du traducteur », il se méprend lorsqu'il s'attaque au traducteur en l'accusant d'« investir le texte de sa propre créativité en choisissant un mot qui apparemment ne trahit pas l'auteur mais pourtant relève de sa propre initiative »³⁷. Comme si, frustré de ne pas être créateur, ou auteur, le traducteur profitait des textes sur lesquels il travaille pour se faire une plume !

³⁶ KUNDERA, Milan, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1995, p.134-135.

³⁷ Ibid. p.131

Lawrence Venuti a d'ailleurs reproché à Milan Kundera la naïveté de tels propos. Le traducteur n'a pas recours à ces stratagèmes pour briller ou faire entendre sa voix puisqu'il fait justement le choix de se fondre dans le moule de la conformité et de la transparence. Ce raccourci n'est pas acceptable : il revient à ignorer la position du traducteur en chaîne de production, sa subordination à l'éditeur, dont le souci de trouver acheteur ou, du moins de ne pas entacher la réputation de sa maison d'édition, conduit à se soumettre à l'idéologie dominante. En somme, il sous-estime le rôle joué par l'éditeur. Milan Kundera se trompe de coupable : le traducteur n'est pas le seul traître dans cette affaire. Comme le souligne Javier Franco Aixelá:

Translators are usually the people who carry full responsibility for the product, but by no means the only ones who in fact control the results. There are people in authority like publishers, editors, proofreaders, directors, producers, other sorts of initiators, etc. who may change anything, usually to conform with what they feel to be social expectations.[...] there are other agents who will bring into heavy discredit or who will not normally allow the publication of works which are too prone to break not only translation norms, but the linguistic and pragmatic conventions of the target language cultures, especially in countries, like Spain or France, with a strong tradition of the notion of correctness in the written medium.³⁸

Inutile d'ajouter que, si ces changements peuvent se faire à l'insu de l'auteur, ils sont parfois opérés sur la traduction sans l'accord du traducteur. En réalité, le problème soulevé par Kundera ne relève pas de la traduction en tant que telle, mais de la subordination du traducteur – et de l'auteur lui-même – à l'*autorité* éditoriale, qui exige du traducteur la transparence que nous avons présentée précédemment et refuse toute transgression à cette règle, soumettant le texte original à une importante normalisation au mépris des « caprices de l'auteur ». Il est d'ailleurs curieux que Kundera ne s'attaque pas plus au rôle des éditeurs si l'on en juge les difficultés qu'il a rencontrées personnellement avec ces derniers.

En effet, d'après Michelle Woods, la normalisation des œuvres de Kundera n'est pas uniquement à mettre sur le compte du désir de briller du traducteur, qui chercherait à voler la vedette à l'auteur:

Kundera has had a troubled history with his English language publishers, which has had an effect on both the translators and the translating process, with many of the problems stemming from editorial rather than translatorial decisions. The roots of these problems lay in the publishers' needs, in direct opposition to those of Kundera. The publisher invariably sought an accessible and fluent translation, one which would recoup a cultural and preferably commercial dividend, with a consequent emphasis on assimilation to the current norms of literary style.³⁹

³⁸ AIXELÁ, Javier Franco, « Culture Specific Items in Translation », in *Translation, Power, Subversion*, Román Alvarez et M. Carmen-África Vidal (eds.), Clevedon [Grande-Bretagne] : Multilingual Matters, Ltd, 1996, p.65.

³⁹ WOODS, Michelle, op.cit., 2006, p.26-27.

Il est donc indispensable de considérer l'intérêt ou du moins, dans un contexte moins mercantile, la visée ou l'ambition des éditeurs. Qu'ils veuillent accumuler un certain capital symbolique ou qu'ils cherchent à faire un « coup » médiatique ou commercial, les éditeurs aspirent invariablement à une traduction qui soit accessible et fluide (quitte à ce que ce soit aux dépens de l'original) afin que le résultat plaise à la critique – celle-ci décidant tant de la réception de l'œuvre par le public que de la réputation de la maison d'édition. En témoigne la lettre ouverte que Kundera adressa à son premier éditeur britannique, Macdonald, dans le *Times Literary Supplement* en 1969, quand il critiquait encore l'emprise des éditeurs sur ses droits d'auteur:

Individual chapters have been shortened, rewritten, simplified, some of them omitted. Their order of sequence has been changed. The whole text has been cut into pieces and put together in a daring "montage" so as to form a completely different book [...]. I do not doubt that the English publisher has broken up my book in good faith that this would improve the sales.⁴⁰

Dans cette lettre ouverte, Kundera compare ses éditeurs aux censeurs qu'il a connus en Tchécoslovaquie ; il les accuse d'altérer l'œuvre étrangère dans le but de la conformer aux normes culturelles de la langue d'arrivée. James MacGibbon (l'éditeur de chez Macdonald), qui est attaqué dans cette lettre ouverte, ainsi qu'Oliver Stallybrass (le traducteur) se justifieront en admettant avoir enlevé les passages qu'ils jugeaient inadaptés au lectorat britannique et corrigé les « défauts artistiques » de l'original. Par cette expression (*artistic faults*), l'éditeur et le traducteur entendaient le style même de Kundera, et tout ce qui pouvait trahir le traducteur :

Both MacGibbon and Stallybrass argued that the book had artistic faults that needed to be rectified, but, as Piotr Kukiwiczak argues, these were read to be faults because they were seen as foreign and thus inferior to the British norms.⁴¹

Le souci d'effacer le style personnel de l'auteur est d'autant plus grand lorsque ce dernier est peu connu sur le marché. C'est pour cette raison que Nicholas, deuxième éditeur, rattaché à Knopf, a eu beaucoup de difficultés avec Kundera. Consciente qu'une normalisation du style de Milan Kundera était nécessaire pour que les critiques et le public s'y intéressent et que l'auteur finisse par *percer*, Nicholas a longtemps couvert de marques rouges les manuscrits de Kussi (le traducteur que Milan Kundera avait choisi et auquel il avait fait part de son souci de style). Les lettres de Nicholas comportaient des instructions très claires quant à ses priorités, notamment :

⁴⁰ KUNDERA, Milan, "The Joke", *Times Literary Supplement* 1259, 30 octobre 1969.

⁴¹ WOODS, Michelle, op.cit, 2006, p.29.

The one thing you should watch is the punctuation. The Czech (I gather) runs too long sentences with semicolons. In English it is more graceful to have periods setting them off. It is also clearer.⁴²

Ces consignes font écho, d'une part, aux deux tendances déformantes de Berman que sont la « clarification » et la « destruction des rythmes » et, d'autre part à la « précision » dont parle Laurence Venuti. Éditeur et auteur envoyaient donc des messages contradictoires au traducteur, dont le respect des instructions de Kundera a coûté l'inimitié de Nicholas. La prise de position du traducteur en faveur de l'auteur lui a finalement coûté sa place, après que John Murray, éditeur devant racheter les droits pour le marché britannique, a qualifié la traduction de Kussi comme :

an accurate version of the original that fails to recreate in terms of a successful piece of writing in English. The structure of the sentences, the very order of the words, is still dictated by the original, and while this may work in French, in English it results in a stilted writing that immediately suggests that it is a translation.⁴³

Ainsi, cette traduction de Kundera, trop proche du tchèque, « ne donne rien » en anglais et son style guindé ne peut cacher au lecteur son caractère secondaire. On remarquera au passage que les termes qu'utilise Nicholas et Murray sont très proches de ceux des critiques, ce qui prouve une fois de plus à quel point les liens entre édition et critique sont ténus.

Devant de tels documents, on ne peut que s'interroger sur la colère que Milan Kundera exprime à l'égard des traducteurs dans *Les testaments trahis*. Pourquoi revenir sur sa lettre ouverte dans le *Times* et ne plus reconnaître le rôle joué par les éditeurs dans la traduction de ses œuvres ? Sans doute, pour reprendre la citation de Bourdieu, est-ce parce que Kundera figure toujours au centre du cercle de la croyance. Le succès aidant, l'auteur a gagné en contrôle sur les traductions de ses œuvres. À ses débuts d'écrivains à l'Ouest, son statut d'auteur exilé inconnu et sa dépendance à l'égard des éditeurs non-tchèques l'avaient d'abord obligé à accepter aveuglément les choix de ses premiers éditeurs (Gallimard pour la France et MacDonald pour les Anglo-saxons). Lorsqu'il dénonce pour la première fois les manipulations qu'a subies la traduction anglaise, sa lettre ouverte de 1969 lui coûte la perte de son premier éditeur anglo-saxon, ce qui ne fait que renforcer sa subordination et sa dépendance à l'égard de l'éditeur qui voudra bien prendre la suite, à savoir Knopf (dirigé par Nicholas). Ce n'est que lorsqu'il réussit à percer en 1980, qu'il peut faire valoir ses droits auprès des éditeurs pour négocier plus de pouvoir décisionnel sur les traductions qui sont faites de ses œuvres. C'est d'ailleurs l'argument phare de son troisième éditeur, Asher, qui,

⁴² NICHOLAS (1973), lettre à Kussi du 11 juillet, archives personnelles de Kussi [C'est l'auteur qui souligne]

⁴³ MURRAY, John, lettre à Nicholas du 12 juillet 1979, Knopf Editors Nancy Nicholas Archives.

pour récupérer Kundera, lui propose de retraduire sa première œuvre, celle dont l'auteur dénonçait le massacre dans sa lettre ouverte.

Enfin, l'ironie veut que Kundera se soit enrichi des « mauvaises traductions » : cela lui a permis de reconnaître et de renforcer son style en « effaçant le traducteur », en collaboration avec les éditeurs. En témoigne la troisième version de *The Joke* (traduit sous le titre de *La Plaisanterie* en français), parue en 1993, faite avec Asher, son éditeur, devenu également traducteur de Kundera :

The 1993 version was not attributed with a translator, the translator being Kundera and Asher, who worked from, as Kundera admits “faithful renderings”, “good formulations” and “fine solutions” from the previous Heim and Hamblyn-Stallybrass versions.⁴⁴

Comme quoi, tout n'était pas si mauvais dans ces traductions. On peut évidemment regretter que Kundera oublie de mentionner le rôle joué par les éditeurs dans ses difficultés à faire accepter sa plume. La dureté des critiques qu'il adresse aux traducteurs qui, en fin de compte, lui ont permis de se faire un nom dans le marché de destination, sans lequel il n'aurait jamais pu revenir sur leur travail, n'en apparaît que plus injuste. Mais il est normal, pour Bourdieu, qu'un acteur du cercle de croyance n'ait qu'une vision partielle du système dont il fait partie, d'autant plus lorsqu'il y occupe une position centrale. Toujours est-il que son exemple nous donne la preuve que la traduction ne constitue pas une activité transparente et que l'idée d'une invisibilité du traducteur au service de la visibilité de l'auteur n'est qu'un mythe inhérent à la production littéraire – mythe entretenu tant par les auteurs que par les éditeurs. C'est ce que nous allons vérifier à travers l'analyse des récits romains de Pasolini, qui fait l'objet de la seconde partie de ce mémoire.

⁴⁴ WOODS, Michelle, op.cit.,2006, p.39-40.

2. Analyse comparative des traductions des récits romains

Si nous avons choisi Pasolini pour étayer notre réflexion sur l'identité auctoriale à l'épreuve de la traduction, et donc du traducteur, ce n'est pas seulement, comme nous l'avons présenté dans l'introduction, pour l'intérêt qu'offre le « corpus de récits romains »⁴⁵ en lui-même. Le fait que ces récits aient été « pensés et élaborés ensemble »⁴⁶ par le même auteur, sans souffrir aucune transformation stylistique, interne, psychologique et idéologique, mais aient été traduits « assez tardivement, irrégulièrement et inégalement »⁴⁷ par des personnes différentes constitue, déjà, un bon terrain d'investigation pour détecter les plumes des traducteurs et donc, mettre à l'épreuve notre réflexion sur leur (in)visibilité. Cependant, cela serait moins intéressant si, malgré les inégalités et les irrégularités que nous mettrons en évidence, les traductions des récits romains avaient consacré Pasolini comme romancier. Or, pour René de Ceccatty, les traductions de Claude Henry (1958) et de Michel Breitman (1961), qu'il juge « fautives »⁴⁸, ont eu d'importantes conséquences « pour la connaissance de l'œuvre littéraire de Pasolini en France et pour sa réputation d'écrivain »⁴⁹. À sa mort, Pasolini avait publié dans les pays francophones seulement trois romans et un recueil de poèmes et, comme l'affirme René de Ceccatty :

Pour la France, [Pier Paolo Pasolini] n'était ni un romancier, ni un poète, ni même un écrivain. C'était simplement un cinéaste assassiné, une figure culte du monde homosexuel, un Caravage moderne.⁵⁰

Dans la période suivant l'assassinat de Pasolini, de 1976 à 2002, les traductions de ses œuvres littéraires se sont multipliées sans pour autant qu'une même plume ne s'affirme. René de Ceccatty va même jusqu'à dire, en 1998, soit 23 ans après la mort de Pasolini, que sa réputation d'écrivain n'est toujours pas « rétablie ». On ne peut que lui donner raison, lorsque l'on se rend compte que sa filmographie est souvent plus connue que sa bibliographie et que les termes « cinéaste » ou « provocateur » lui sont bien plus souvent associés que « romancier » ou « poète ».

Ce constat nous amène à penser que la multiplicité des traducteurs, et donc la pluralité des plumes, visibles ou invisibles, ont pu gêner l'affirmation d'une identité auctoriale propre à Pasolini auprès des lecteurs francophones. René de Ceccatty est formel:

⁴⁵ Notre étude portant à la fois sur des romans, *Ragazzi di vita*, fait de récits éclatés, *Una vita violenta*, dont la trame est plus classique, et sur des nouvelles, *Storie della città di dio*, nous préférons utiliser un terme plus générique et donc parler de « récits romains ».

⁴⁶ PASOLINI, Pier Paolo, « La méthode de travail », traduit par Gérard Georges Lemaire, in *Les Ragazzi*, p.275.

⁴⁷ DE CECCATTY, René, *Sur Pier Pasolini*, Scorff, Paris, 1998, p. 18.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Ibid, p. 13.

il y a un lien entre, d'une part, la multiplicité des traducteurs, l'irrégularité et l'inégalité des traductions et, d'autre part, la réception de l'œuvre pasolinienne et l'appréciation de la valeur de Pasolini en tant que romancier – ce qui constitue déjà pour nous une première preuve de l'impact de la traduction sur la constitution (ou non) d'une identité auctoriale à l'étranger, et rend d'autant plus intéressant notre travail d'enquête.

Dans un premier temps, nous présenterons le contexte qui entoure les traductions des récits romains de Pasolini et dresserons le portrait des traducteurs et de l'époque à laquelle ils appartiennent (principalement en termes d'ouverture à la littérature italienne). Puis, nous ébaucherons une synthèse des particularités (et donc des difficultés) que présentent les récits romains de Pasolini. Dans un deuxième temps, nous analyserons les traductions elles-mêmes à la lumière de passages représentatifs de ces difficultés, le but étant de voir quelles solutions ont trouvées René de Ceccatty, Michel Breitman et Claude Henry et si celles-ci diffèrent au point de laisser entrevoir les divergences des traducteurs – et donc « la plume » de chacun.

2.1. Présentation du contexte traductif

Contrairement aux critiques du *Magazine littéraire*, nous allons, dans cette partie, nous intéresser aux coulisses de la traduction des récits romains de Pasolini avant de nous pencher sur les textes. Ces coulisses correspondent au contexte traductif, notion qui englobe les différents acteurs, leurs attentes et leurs possibilités. Tout en étudiant la position de Pasolini face au marché français, nous présenterons chacun des sujets traduisants à travers les travaux qu'ils ont publiés avant et après la traduction des récits romains, ce qui nous permettra d'apporter des éléments d'explication, dans la partie suivante, de leur position traductive en éclairant certains de leurs choix. Enfin, nous présenterons la particularité des textes pasoliniens et tenterons de voir quel était l'horizon d'attente des lecteurs francophones au moment où les ouvrages de Pasolini ont été traduits afin de comprendre la traduction qui en a été faite pour les lecteurs francophones.

2.1.1. Pasolini, ses traducteurs et le « marché français »

Comme nous ne pouvons pas étudier les traductions de *Ragazzi di vita*, *d'Una vita violenta* et de *Storie della Città di Dio* en occultant le contexte de traduction, notre analyse se doit de présenter dans quelles circonstances les récits romains ont été traduits. Parallèlement à cela, nous présenterons les traducteurs à travers leur expérience de la traduction afin de relever ce qui pourrait « conditionner » leur choix traductifs et, partant, les expliquer. À défaut d'autres sources, nos recherches sur les traducteurs se basent

essentiellement sur l'Index translationum de l'Unesco⁵¹. Nous tenterons de montrer l'évolution du degré d'ouverture à la littérature italienne et, partant, de l'opinion des Français vis-à-vis de Pasolini. Nous verrons en quoi le changement de perception du public et donc des éditeurs a pu influencer sur les traductions.

1. 1958 : Les Ragazzi

D'après la correspondance qu'entretenait Pasolini avec son éditeur Livio Garzanti, il apparaît clairement que l'auteur était soucieux du sort réservé à ses œuvres à l'étranger et en France plus particulièrement. Ainsi, dans une lettre du 17 août 1955, Pasolini témoigne de l'intérêt qui s'élève à l'étranger pour la traduction de *Ragazzi di vita*, soit trois mois après sa publication en Italie, et demande à son éditeur quelles suites donner aux nombreuses sollicitations dont il fait l'objet :

Una cineasta tedesca, mi propone, per la traduzione nella sua lingua, i seguenti nomi (glieli squaderno per scrupolo) : Hermann Mostar (autore di "Verlassen, verlorn, verdammt" o qualcosa di simile), H. Kint (autore di *08/15*, di cui pare consigliabile la traduzione in italiano), e ?. Sommer (autore di *Und keiner weint ihm nach*). Inoltre sono in rapporto con certi signori che vorrebbero interessarsi per la traduzione francese: che cosa debbo dir loro? Infine il mio amico Weaver si dichiara pronto a cominciare la traduzione per l'America: a che punto sono i rapporti con Knopf?⁵²

Sans vouloir faire une analyse littéraire poussée de cet extrait, tout laisse entendre que Pasolini s'inscrit au centre des discussions (*mi propone, sono in contatto con, il mio amico...*) et souhaite jouer un rôle actif de médiateur dans les démarches (*squaderno, pare consigliabile*) sans pour autant se leurrer quant au pouvoir tant décisif que décisionnel de Garzanti (*che cosa debbo dir loro ?*), ni perdre de vue l'aspect contractuel des ventes de droits (*a che punto sono i rapporti con Knopf ?*), ce qui le contraint à rester dans l'expectative malgré son envie d'être traduit au plus vite – d'où les nombreuses interrogations adressées à son éditeur.

C'est d'ailleurs pour accélérer les démarches que, plus tard, dans une lettre datée du 12 juin 1957, il fera part à Livio Garzanti de son refus de se lancer dans de nouvelles discussions avec Gallimard concernant la traduction de son premier roman, préférant sans doute ne pas perdre de temps et poursuivre avec « *la Correa* » et la traductrice qui lui a été proposée :

Dica alla signora Dalai che mandi pure avanti le trattative per la traduzione con la Correa (mi ha scritto la traduttrice che mi sembra abbastanza intelligente e adatta) : non ho voglia di

⁵¹ L'Index Translationum est un répertoire des ouvrages traduits dans le monde entier, consultable à l'adresse <http://databases.unesco.org/xtrans/xtra-form.fr.shtml> (dernière consultation le 26 novembre 2009).

⁵² PASOLINI, Pier Paolo, *Lettere 1955-1975*, rassemblées par Nico Naldini, Torino, Einaudi, 1988, p.114.

iniziare di nuove con Gallimard (che attraverso un critico pareva voler riprendere in considerazione la traduzione).⁵³

Ce que Pasolini appelle à l'époque la *Correa* est connu en France sous le nom des éditions Corrêa, dont le catalogue a été racheté, en 1936, par Edmond Buchet et Jean Chastel. Buchet/Chastel connaît alors sa période de gloire puisque cette maison d'édition publie entre 1935 et 1969 des noms comme Vlamincq, Maria Le Hardouin, Maurice Sachs, Erskine Caldwell, Romain Rolland, André Maurois, Thomas Mann, Stefan Zweig, André Gide, François Mauriac, Paul Valéry et découvre entre autres Henry Miller, Lawrence Durrell, Malcolm Lowry ou Carl Gustav Jung⁵⁴. Cet extrait de correspondance nous permet d'avancer que, puisque Pasolini parle d'éditions Corrêa et non de Buchet/Chastel vingt-et-un ans après le changement d'enseigne, la réputation internationale de l'ancienne maison bénéficie toujours à la nouvelle et, a fortiori, a influencé la décision de Pasolini et de Garzanti. Ceci dit, si Pasolini évoque la volonté – présumée – de Gallimard de « reprendre en considération la traduction », on peut en déduire que Buchet/Chastel n'ait pas été le premier éditeur francophone envisagé (bien que ce sera cette maison qui achètera les droits de traduction de *Ragazzi di vita* et le publiera en 1958). Quant à Gallimard, son revirement peut s'expliquer par l'issue du procès très médiatique, au cours duquel Pasolini et Garzanti ont été acquittés, bénéficiant du soutien d'écrivains italiens reconnus en France comme Giuseppe Ungaretti, mais aussi par le succès retentissant que connaît Pasolini en juin dans son propre pays avec *Le ceneri di Gramsci*, dont les 1500 exemplaires seront épuisés en un mois.

Ce phénomène n'est pas uniquement à mettre sur le compte de l'intérêt que présente l'auteur lui-même. Si celui-ci est sollicité à la fois par Buchet/Chastel et par Gallimard, c'est également parce que l'année 1957 coïncide avec l'ouverture croissante de la France à la littérature italienne. La production éditoriale importée d'Italie (rassemblant le théâtre, la poésie et le roman), bien que modeste entre 1947 et 1946 puisqu'elle dépasse à peine les cinquante éditions, passe le seuil des 250 éditions pour la période allant de 1947 à 1956 et atteindra pour la première fois le nombre de 344 entre 1957 et 1966. La période où sortent *Les ragazzi* et *Une vie violente* coïncide donc avec le boum des traductions de l'italien sur le marché français⁵⁵.

Les Ragazzi, premier roman de Pasolini à être traduit en français, est aussi la seule traduction de Claude Henry qui soit recensée par l'Unesco. La traduction d'une œuvre est toujours un pari pour les éditeurs. Comme nous l'avons vu pour Kundera et comme

⁵³ Ibid., p.327.

⁵⁴ Informations recueillies sur le site officiel de Buchet-Chastel <http://histoire.libella.fr/buchet.html>, (dernière consultation le 3 novembre 2009).

⁵⁵ BEC, Christian et al. « Cinquant'anni di letteratura italiana nei paesi europei di lingua francese (1937-1986) », in *Lingua e letteratura italiana nel mondo oggi, Atti del XIII convegno dell' A.I.S.L.L.I.*, Firenze, Olschki, 1991, p.183

l'explique Bourdieu : « la traduction est avant tout un investissement financier ». Or, qui dit investissement dit « prise de risque ». En l'absence de garantie, les éditeurs préfèrent ne pas trop investir lorsqu'il s'agit de faire traduire un inconnu du grand public. Ce calcul économique peut parfois fermer la porte aux auteurs brillants qui n'ont pas pu bénéficier d'une bonne traduction – on pense notamment à John Donne, auquel Berman a rendu hommage. C'est sans doute la raison pour laquelle le traducteur (ou la traductrice) qui s'occupera de Pasolini a peu d'expérience. Après *Les Ragazzi*, Claude Henry traduira en 1973 deux nouvelles pour la N.R.F.: *Clay*, de Lewis Grassic Gibbon, parue sous le titre d'*Argile*⁵⁶, ainsi que le premier volume de la trilogie *A Scots Quair*, de Mac Diarmid, intitulé *Sunset Song*⁵⁷. On trouve difficilement d'autres informations. Certaines questions restent donc ouvertes : s'agit-il de la traductrice à laquelle fait allusion Pasolini dans sa lettre à Garzanti du 12 juin 1957 et qui lui paraît « suffisamment intelligente et apte », ou s'agit-il d'un(e) autre, qui l'aurait remplacée au pied levé ? Comment interpréter le silence des moteurs de recherche et des bases de données bibliographiques ? À cela, deux réponses sont envisageables: soit Claude Henry est un pseudonyme, soit il (ou elle) n'a publié que ces deux traductions.

La traduction en elle-même ne semble pas faire de remous en France : après examen du *Monde* et du *Figaro littéraire* de cette année-là, il semblerait qu'aucun critique n'ait daigné verser de l'encre sur l'ouvrage. La réception de l'œuvre n'est donc rien comparée à celle qu'a connue le roman en Italie. Est-ce la traduction qui a dénaturé, banalisé voire neutralisé le texte, l'éditeur qui n'a pas suffisamment fait de publicité autour de l'ouvrage ou la France qui n'est pas prête à « recevoir » ce roman ? Malheureusement, nous ne sommes pas en mesure de trancher.

Pour Pasolini, le problème vient de la traduction de Claude Henry, dont les tournures et l'argot semblent aux oreilles francophones sortir de la bouche d'une « vieille dame », ce qui plonge l'auteur dans un profond désarroi. Le 9 août 1959, il signale à Garzanti la traduction discutable de Claude Henry et lui suggère non pas de refaire traduire l'ouvrage mais de changer d'éditeur pour la traduction du récit romain suivant, à savoir *Una vita violenta*.

Dunque: per la Casa Editrice francese, io non voglio insistere: non ho la minima competenza sulla faccenda. Però volevo avvertirla che Terzieff, Brialy e lo sceneggiatore Bost (sto lavorando con costoro per *La notte brava*) mi dicono che il gergo di *Les Ragazzi* è il gergo di una vecchia signora. Questo mi spaventa: ci tengo troppo al mercato francese. Flammarion, forse, poteva fare tradurre il nuovo romanzo [*Una vita violenta*] meglio. Questo glielo volevo dire per scrupolo di coscienza. Adesso veda lei.⁵⁸

⁵⁶ N.R.F n° 250.

⁵⁷ N.R.F. n° 247.

⁵⁸ PASOLINI, Pier Paolo, *op.cit.*,1988, p.448.

Les tractations avec Buchet-Chastel semblent alors déjà engagées. Pasolini est trop occupé à cette époque pour insister. La traduction n'apparaît plus comme une priorité. Ce qui compte à ce moment-là pour Pasolini, c'est le prix Viareggio et ses engagements parallèles dans le cinéma. Dans une lettre datée du 10 septembre 1959, il renouvelle sa confiance auprès de Garzanti en lui adressant les paroles suivantes :

Per l'edizione brasiliana, faccia lei, sono certo che fa bene: e così per quella francese, se non ha già combinato, per quanto io abbia messo dei dubbi sulla traduzione.⁵⁹

Trop occupé par ses autres projets, par le scandale suscité au Vatican avec le premier numéro de la nouvelle série d'*Officina* (où il adresse un poème au Pape Pie XII dont il compare la mort à celle d'un clochard) et par la crise que subit la rédaction de la revue, Pasolini laissera carte blanche à Garzanti.

2. 1961: Une vie violente

C'est ainsi que, en 1961, les droits de traduction française d'*Una vita violenta* reviendront de nouveau à Buchet/Chastel. Seule différence : la traduction est confiée à Michel Breitman. Aucune autre remarque de Pasolini concernant « le marché français » ne réapparaîtra dans les lettres qui ont été retrouvées, soit qu'elles aient été perdues, soit que Pasolini se soit entretenu de vive voix avec son éditeur sur ces questions. Les sources à disposition ne nous permettent pas de parler d'un désintéret de Pasolini. Toujours est il que les multiples casquettes de l'auteur, ainsi que ses démêlés avec la justice lui laissent peu de temps pour se consacrer à ce qu'il semble considérer déjà comme des écrits appartenant au passé.

Il convient toutefois de noter que Michel Breitman apparaît comme un traducteur plus expérimenté que Claude Henry. Avant de s'attaquer au roman de Pasolini, celui-ci a déjà traduit pour Robert Laffont trois ouvrages de Dino Buzzati, à savoir : *Le chien qui a vu Dieu* (1959), *Barnabo des montagnes* (1959) et *L'écroulement de la Baliverna* (1960). La même année qu'*Une vie violente*, il publiera *L'image de pierre*, sa quatrième traduction de Buzzati. Dans toute sa carrière, Michel Breitman aura traduit dix-sept œuvres de l'italien au français, dont douze de Dino Buzzati entre 1959 et 1989, les autres auteurs italiens traduits étant Bianca Tam, Luigi Malerba, Sandro Veronesi et Valerio Massimo Manfredi. L'Index Translationum recense également huit traductions depuis l'allemand et deux, depuis l'anglais. Michel Breitman n'est donc en rien un traducteur occasionnel. Nous notons également qu'en fin de carrière, il sera également l'auteur de deux livres : *Le témoin de la poussière* (1985) et *Après la mort de l'homme* (1995), parus tous deux chez Robert Laffont, comme la plupart de ses traductions.

⁵⁹ Ibid., p.453.

Ce changement de traducteur montre que la perception de Pasolini évolue, alors même que le néoréalisme envahit les salles de cinéma internationales et que le cercle littéraire francophone consent enfin à s'ouvrir à la littérature italienne, dont les ambassadeurs principaux sont alors Moravia, Malaparte et Coccioli, auteurs-phares entre 1945 et 1958⁶⁰, auxquels viendra s'ajouter ensuite Buzzati, l'un des plus traduits entre 1957 et 1966⁶¹. Naturellement, ce succès bénéficiera aux autres écrivains italiens et donc à Pasolini.

L'année de sa sortie, *Une vie violente* ne rencontre toujours aucun écho auprès des journaux de l'Hexagone que sont *Le Monde* et *Le Figaro littéraire*. Toutefois, en Suisse, *Le Journal de Genève* lui consacre un article, écrit par un certain P.O Walzer le 27 janvier 1962, soit un an après la sortie du livre en France. Nous avons retenu certains passages :

Pier Paolo Pasolini ne connaît qu'un sujet, mais il le connaît admirablement : le monde interlope qui grouille dans les bidonvilles de la zone de Rome. C'était le thème des *Ragazzi*. C'est encore celui d'*Une vie violente*. [II] raconte ici la jeunesse d'un de ces « vitelloni » que le cinéma a rendus célèbres et qui passent leur temps à imaginer, le plus souvent en dehors des codes, des moyens de ne pas crever de faim et de misère. [...] Ceux qui ont l'imagination délicate, qui ne supportent ni l'évocation des réalités triviales, ni le langage ordurier élevé à la hauteur d'une institution commune feront mieux de lire autre chose.

Vient ensuite une analyse assez fine :

C'est justement cette crudité et cette cruauté qui donnent leur signification la plus exacte à des réalités que Pasolini se contente de photographier et de mettre en scène, sans y ajouter un mot de commentaire [...]. Et personne n'oubliera non plus les grands tableaux à la fois pittoresques et bouleversants que le burin de Pasolini grave dans nos mémoires [...]. À quoi il faut ajouter les extraordinaires paysages nocturnes de la banlieue romaine, dans lesquels la nature même semble participer de la dépravation et de la décomposition générales.

On remarque, dans les propos tenus par le journaliste, des termes empruntés au cinéma, à la sculpture, à la peinture et à la presse : il présente Pasolini comme un metteur en scène, un sculpteur, un peintre et même un « chroniqueur des innocentes victimes des zones suburbaines », mais jamais comme un romancier ou comme un poète. On note toutefois une volonté d'analyse qui va au-delà du simple constat de la vulgarité du langage, ce qui laisse penser que le vent tourne.

3. Après 1961 : la consécration du cinéaste

Si Pasolini semble se désintéresser du sort que subissent les versions françaises de ses deux premiers romans, il restera toutefois très attentif à la traduction de ses poèmes

⁶⁰ VIALLET, Jean-Pierre, « Le livre, témoin des relations entre l'Italie et la France (1945-1958), in *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*, Vol.98, 1986, p.469.

⁶¹ PANAFIEU Yves, « Lettres italiennes en France » in *Transalpina* N°3 Presses de l'Université de Caen, 1999.

(dont l'éditeur principal ne sera autre que Gallimard), tenant à « intervenir directement [et à] collaborer avec José Guidi [le traducteur de son premier recueil de poèmes à paraître chez Gallimard], vérifiant minutieusement [s]es traductions, bien qu'il ne maîtrise pas véritablement le français »⁶². Nous remarquons cependant qu'aucun des romans publiés après *Une vie violente* ne sera confié à Buchet-Chastel, que ce soit du vivant de Pasolini, pour *Le rêve d'une chose* (1965) ou après son assassinat : *Théorème* (1978), *Actes impurs* suivi d'*Amado mio* (1983), de *Pétrole* (1995) et d'*Histoires de la Cité de Dieu* (1998) paraîtront chez Gallimard tandis que *La Divine Mimésis* (1980) paraîtra chez Flammarion, ces deux maisons signant la consécration de l'auteur.

La période créative de Pasolini qui suit la publication d'*Une vie violente* est la plus visible pour le public francophone, d'autant plus qu'elle touche au septième art et que le scénariste passe réalisateur. Ainsi, le public français (re)découvrira Pasolini à travers notamment *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962), *la Ricotta* (1963) qui s'insère dans *Rogopag* (lequel regroupe les créations de Rossellini, de Godard, de Pasolini et de Gregoretti), *L'évangile selon saint Matthieu* (1964), *Des oiseaux, petits et gros* (1966) *Œdipe roi* (1967), *Théorème* (1968), *Décaméron* (1970), *Les contes de Canterbury* (1972), *Les Mille et une nuits* (1974). Le réalisateur est reconnu par ses pairs : *Des oiseaux, petits et gros* est remarqué à Cannes, le *Décaméron* lui vaut un Ours d'argent à Berlin et *Les contes de Canterbury*, un Ours d'or, tandis que *Les Mille et une nuits* remportent le Grand prix spécial du jury à Cannes. La seule trace écrite qui passera la frontière pendant cette période d'activité fébrile sera *Le Rêve d'une chose*, qui paraîtra en 1965 chez Gallimard. Toutes les traductions qui suivront seront posthumes.

4. La reconnaissance posthume d'un auteur

La mystérieuse agression qui lui coûtera la vie en 1975 le consacrera comme « poète assassiné ». S'ensuivront de nombreuses publications en français de ses essais, de ses récits de voyages, de ses poèmes de jeunesse et d'œuvres plus singulières comme *Pétrole*, qui sortira en 1995 à l'occasion du vingtième anniversaire de la mort de l'auteur. Parmi ces ouvrages figurent *Les Histoires de la Cité de Dieu*, dont la traduction sera confiée à René de Ceccatty. Le discours de la presse change par rapport aux œuvres de Pasolini, qui a su imposer son regard à travers le cinéma. On note un effort d'analyse chez les journalistes de *Libération*, du *Monde*, du *Monde diplomatique* et du *Journal de Genève*. En témoignent ces passages où la poétique de Pasolini et le caractère monumental ou inclassable de son œuvre sont mis en avant (nous n'en citerons que deux) :

Pier Paolo Pasolini a témoigné du scandale. Il a vécu sa passion d'impossible Christ. Son œuvre de cinéaste l'a dévoilé et caché tout à la fois. Lui qui voulait par l'image lever le

⁶² DE CECCATTY, René, *op.cit.*, 1998, p. 17.

masque des mots s'est vu piéger par les détournements de sens de ces mêmes images. Sa vérité, son affrontement brutal et douloureux à la réalité, c'est l'écriture poétique qui les lui aura donnés. Car, de l'enfance à la mort, Pasolini n'a jamais cessé d'écrire des poèmes.⁶³

En conclusion, Spinazzola souligne que la leçon de Pasolini reste " complexe et d'une forte ambiguïté ", rappelant que Franco Fortini, a eu raison d'insister sur l'importance de l'oxymoron dans son travail. Ce sont précisément ces contradictions présentes dans l'œuvre qui rendent difficile le classement définitif d'un intellectuel toujours bien présent dans la culture italienne.⁶⁴

Pasolini figure désormais dans les esprits érudits comme un poète difficile, inclassable et reconnu. Les traducteurs ont dès lors la lourde tâche de ne pas nuire à cette réputation : le respect de la lettre est surveillé de près. L'œuvre ne peut être traduite sans que ces derniers « fournissent des efforts », « franchissent des obstacles ». L'auteur mérite des traducteurs d'envergure qui connaissent bien l'œuvre du maître : René de Ceccatty sera de ceux-là.

Il sera en effet l'un des derniers traducteurs de Pasolini, celui, justement, de la consécration. En dépit de son importante productivité (il a jusqu'à présent traduit 44 livres de l'italien au français, dont sept de Pasolini, 26 du japonais, 15 de l'anglais, un de l'hébreu et un de l'espagnol), René de Ceccatty apparaît avant tout, non seulement comme un traducteur de l'italien (avec à son actif outre Pasolini, des auteurs comme Saba et Moravia), mais également comme un spécialiste de Pasolini, qu'il admire depuis l'adolescence et auquel il avait même remis un manuscrit étant plus jeune. Parmi les ouvrages de l'auteur qu'il traduira, *L'Odeur de l'Inde* (1974) est le seul ouvrage sur lequel il travaillera du vivant de l'auteur. Viendront ensuite les ouvrages posthumes que sont *Actes impurs* suivi d'*Amadomio* (1983), *Descriptions de descriptions* (1984), *Poésies (1943-1970)*, en collaboration avec José Guidi, Nathalie Castagné et Jean Charles Vegliante et publié en 1990, *Correspondance générale (1940-1975)*, publié en 1991, *Pétrole* (1995), *Histoires de la Cité de Dieu* (1995), et enfin *Racconti romani* (2002). René de Ceccatty traduira également la biographie que Nico Naldini consacre à Pasolini (*Pasolini : biographie* [1991]) et publiera un recueil rassemblant les articles, préfaces et conférences qu'il a lui-même rédigés entre 1979 et 1998 sur l'auteur des récits romains (*Sur Pier Pasolini* [1998]) et lui consacrera également une biographie, parue chez Folio, *Pasolini* (2005).

Pour conclure cette partie, nous pouvons distinguer trois périodes dans la carrière littéraire de Pasolini en France : dans la première, qui coïncide avec la sortie de *Les ragazzi* et se clôt avec *Une vie violente*, l'auteur est inconnu des Français mais le scandale qu'il suscite

⁶³ VELTER André, « Un recueil de poèmes pour un violent périple en terre pasolinienne », in *Le Monde des livres*, 27 octobre 1995.

⁶⁴ GAMBARO Fabio, « Le spectre du « poète assassiné » suscite toujours de vifs débats dans la péninsule », in *Le Monde des livres*, 27 octobre 1995.

en Italie le précède ; dans la seconde, l'auteur s'efface derrière le réalisateur et gagne en visibilité et en reconnaissance à travers ses films, qui lui permettent de donner au public francophone un accès direct à son univers sans être tributaire de la traduction; enfin, après l'assassinat, s'ouvre la troisième période, celle de la consécration, dans laquelle s'insèrent les *Histoires de la Cité de Dieu*. Le regard que le public pose sur l'auteur change en fonction de chacune des périodes, ce qui fait que l'horizon d'attente diffère pour chaque traduction, conditionnant à la fois le choix, par la maison d'édition, du traducteur et les choix de traduction de ce dernier – c'est ce que nous allons voir en analysant le traitement des particularités des récits romains par chacun des traducteurs.

2.1.2. Particularités des récits romains pasoliniens

Avant d'analyser les traductions, il convient d'identifier ce qui, pour nous, caractérise l'écriture de Pasolini, et plus particulièrement sa période romaine. Ce sera sur la base de cette analyse que nous examinerons ensuite les traductions.

- L'italianité

Même si cela peut sembler tautologique, les récits romains sont avant tout, pour le lecteur francophone, des récits italiens, ancrés dans une culture spécifique et étrangère, puisqu'italienne. Elle s'inscrit également dans un contexte socio-historique déterminé : les banlieues romaines de l'après-guerre. Ce contexte est contemporain aux deux premières traductions et historique pour la troisième.

[Pasolini] descrive un'Italia impresentabile al consenso europeo e mondiale, un'Italia povera e stracciona, di contro all'immagine che si voleva ufficialmente accreditare di un'Italia che aveva superato e cercava di dimenticare, nonché di fare dimenticare, i suoi recenti guai, la disastrosa avventura della guerra, le difficoltà della ricostruzione materiale e morale di una nazione sfasciata.⁶⁵

- Le choix de la mimésis

Avec ses récits romains, Pier Paolo Pasolini marque une rupture avec ses écrits du Frioul en refusant notamment de se poser en écrivain-narrateur (*scrittore-narrante*). Il va jusqu'à parler d'abdication, ce qui est à comprendre comme un renoncement de l'auteur à ses pouvoirs démiurgiques sur ses personnages, dont il n'est plus que le spectateur et qu'il ne fait dès lors que « montrer ». Rinaldo Rinaldi le résume très bien :

L'autore [...] si esclude in partenza dal testo, dall'interno del testo, si mette nella medesima (passiva e indifesa) posizione del destinatario, producendo una fascinazione a cui egli stesso vuole soggiacere insieme ad ogni lettore.⁶⁶

Voilà pourquoi Pasolini écrit à Garzanti en novembre 1954 : « *La mia poetica narrativa consiste nell'incatenare l'attenzione sui dati immediati [...]. Io come narratore non interferisco* ». L'auteur fait ainsi le choix de la mimésis. Gérard Genette définit la mimésis ainsi : « le poète s'efforce de donner l'illusion que ce n'est pas lui qui parle, mais tel personnage, il s'agit de paroles prononcées »⁶⁷. Pasolini ne parle donc pas en son nom, ou plutôt « nous fait croire que c'est un autre que lui qui parle » – ce que Platon assimile à de l'imitation.

⁶⁵ MAZZA, Antonio, *Fortuna critica e successo di Pier Paolo Pasolini*, Pise, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2002, p.38.

⁶⁶ RINALDI, Rinaldo, *Pier Paolo Pasolini*, Milan : Mursia, 1982, p.148.

⁶⁷ GENETTE, Gérard, *Figures III, Discours du récit, essai de méthode*, Paris, Seuil, 1972, p.75

- L'importanza du style indirect libre

Pour faire croire aux lecteurs que ce n'est pas lui mais les personnages qui parlent, ceux que Rinaldo Rinaldi appelle les « *macchine-da-parole* »⁶⁸, l'auteur a recours à la technique du discours indirect libre – ce qui peut sembler paradoxal pour une mimésis, puisque le récit passe par la subjectivité du personnage au sens où il est *médiatisé* par celui-ci. Dans son article, intitulé *Intervento sul discorso libero indiretto*, Pasolini s'explique sur ce souci d'objectivation :

Ci sono dei casi [...] in cui lo scrittore rinuncia fin da principio a essere scrittore-narrante, e s'immerge subito nel suo personaggio narrando *tutto* attraverso lui. Tale abdicazione è una tecnica: perciò, in sé, insignificante. Infatti, tale operazione uno scrittore può usarla per [...] cercare di rendere realmente oggettiva la narrazione di un mondo oggettivamente [...] diverso da quello dell'autore (lo scrivente in Tommaso Puzilli e Verga nei Malavoglia).⁶⁹

Ainsi, l'objectivité est à prendre comme « ce qui donne une représentation fidèle d'un objet », non comme l'absence totale de subjectivité. L'objectivation de Pasolini répond à un souci de détachement des origines, seule condition pour une immersion totale : l'auteur, petit-bourgeois, est conscient qu'il n'appartient pas à la même classe sociale que les jeunes des *borgate* (même s'il habitera un temps à leurs côtés) ; il sent donc le besoin de « se déclasser » en abandonnant ce que Vincenzo Cerami appelle, dans sa préface de *Ragazzi di vita*, une « *posizione super partes psicologica e morale* ». Le discours indirect libre permet donc à l'auteur de se déposséder du récit et de se mettre à la hauteur de ses personnages, voire de se mêler à eux en reprenant leur langage.

- La stratification des langues

Comme Pasolini ne peut « faire croire que c'est un autre que lui qui parle » et que cet autre vient des *borgate* sans marquer, ou *colorer*, pour reprendre la métaphore de l'auteur, son récit à travers l'usage du dialecte romain auquel vient s'ajouter l'argot des *ragazzi*, l'écriture des récits romains donne naissance à une « écriture expérimentale ». En effet, le « déclassement » de Pasolini, qui est assimilé à une régression, se manifeste à travers une écriture où koinè, dialecte et « langue contaminée » fusionnent et forment un ensemble complexe, difficile à saisir.

Pasolini, ora, imita, in discorso libero indiretto, l'esprimersi di un compare dei ragazzi [...]. La visuale è la loro, il tono è quello del "dritto", del "fijo de mignotta". Questo è in parte implicito proprio nel carattere mimetico del linguaggio, ma vi troviamo in più l'adesione, l'entusiasmo del neofitta. Come del resto, vi riscontra la traccia anche forte del linguaggio letterario: a volte, nella mascheratura dell'assunzione che ne farebbe un ragazzo di vita [...]; a

⁶⁸ RINALDI, Rinaldo, *op.cit.*, 1982, p.159.

⁶⁹ PASOLINI, Pier Paolo, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, «Intervento sul discorso libero indiretto», Milan, Mondadori, 1999, p.1347-1348.

volte come ingioiellatura, come terminologia specifica che agit chimiquement per contrasto.⁷⁰

- Des récits ni néoréalistes, ni véristes : une nouvelle poétique

Ce souci de vérité, qui s'exprime à travers le dialecte romain, mais également à travers la description « du sale, de l'abject, du décomposé et du trouble »⁷¹ n'est pas à rattacher aveuglément au cinéma néoréaliste, dont les récits romains sont contemporains. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle Pasolini, dans une lettre du 11 mai 1955, réagit violemment lorsque Livio Garzanti, effrayé par des termes qu'il juge trop argotiques ou trop vulgaires, lui demande de procéder à des coupes sur certains passages de *Ragazzi di vita* :

È un errore credere che il romanzo vada molto ridotto (oltre le ragionevoli riduzioni che vi ho apportato), perchè importa in modo determinante proprio la sua complessione massiccia e ossessiva (parlo dal punto di vista artistico): alleggerito, diventerebbe un prodotto neorealistico, "decotinizzato", come dice Gadda.⁷²

Ainsi, Pasolini refuse que les récits romains se réduisent à une trame sans couleur, pire qu'en demi-teinte : sans teinte aucune. Cette réaction est la preuve de l'importance du choix des mots empruntés au dialecte dans la narration. Certes, les récits romains partagent le même thème que les films néoréalistes puisque tous décrivent l'Italie de l'après-guerre, l'Italie postfasciste en proie à la misère et aux ruines. Toutefois, cette Italie est seulement la matière première, pour ne pas dire le décor, qu'utilise Pasolini pour écrire ses récits romains et renouveler la poétique de la littérature italienne.

Pour définir à quelle école appartient Pasolini, Rinaldo Rinaldi parle de « vérisme pasolinien », en référence au courant littéraire qui marqua la littérature italienne du XIX^{ème} siècle. Mais à peine collée, cette étiquette est aussitôt arrachée :

Il [...] verismo [di Pasolini] è falso, pura vernice ufficiale; nelle sue pagine la registrazione dialettale diventa una tecnica di ipnosi acustica, i fatti e gli oggetti e le vicende e le persone si sfaldano, mescolati, come colori, cromatismi instabili. Il verismo pasoliniano, confessa l'autore, è "un sogno di naturalismo e verismo".

La vocation de Pasolini-écrivain n'est pas uniquement de témoigner des conditions de vie déplorables du sous-prolétariat romain mais de montrer la *vitalité*, la beauté de ce « peuple primitif », qui obéit à ses propres lois et n'est pas encore corrompu par le capitalisme. Cette beauté, Pasolini l'exprime à travers le dialecte, qui n'est donc plus seulement un gage de réalisme mais également le mode d'expression d'une certaine poésie.

⁷⁰ DE BENEDICTIS, Maurizio, *Pasolini, la croce alla rovescia*, Anzio, De Rubeis, 1995, p. 23-24.

⁷¹ Expression utilisée par Carlo Salinari (un des principaux détracteurs communistes de Pasolini) à la sortie de *Ragazzi di vita* et reprise par Nico Naldini.

⁷² PASOLINI, Pier Paolo, *op.cit.*, 1988, p.65.

2.2. Analyse comparative des traductions

Comme nous l'avons vu dans notre ébauche d'analyse, l'écriture de Pasolini a ses spécificités. À travers ses récits romains, le parti-pris de « l'auteur inclassable » détonne du point de vue tant linguistique que littéraire. Dès lors, traduire ne peut se réduire au simple passage d'une langue à l'autre. Le traducteur doit choisir : convient-il de forcer les couleurs pour les rendre reconnaissables, de les mettre au goût du jour ou de les estomper pour les rendre acceptables ? Faut-il traduire l'histoire, le « dire » ou les deux ? Comme Ladmiral l'a développé, la traduction est toujours une décision du sujet traduisant, un sacrifice sur l'autel de ses propres priorités. En procédant par tâtonnements et en mettant le doigt sur les différentes « situations de crise » qui ont nécessité de la part des traducteurs une prise de position, nous tenterons de définir la stratégie traductive de chacun des traducteurs afin de voir si nous pouvons observer des irrégularités d'un ouvrage à l'autre.

2.2.1. Le traitement des éléments culturels

Les éléments propres à la culture de départ sont ceux que Javier Franco Aixelá appelle les CSIs, pour *culture-specific items*. Il s'agit, selon sa définition, des éléments « *whose function and connotations in a source text involve a translation problem in their transference to a target text, whenever this problem is a product of the nonexistence of the referred item or of its different intertextual status in the cultural system of the readers of the target-text.* »⁷³

Certes, on peut avancer que les différences culturelles entre deux pays tels que l'Italie et la France ne sont rien comparées à celles qui peuvent émerger entre deux peuples aussi antagonistes que les Inuits et les Touaregs. Cependant, et même si l'on ne peut parler de « gouffre culturel » entre les deux cultures qui nous occupent, certaines particularités résistent au transfert ou, du moins, posent des « problèmes de traduction » au sens où le traducteur ne peut traduire sans prendre position. Il s'agit principalement du traitement des noms propres (toponymes, noms et surnoms des protagonistes, surtout ceux qui véhiculent un sens) et des éléments ou expressions qui appartiennent à la culture d'arrivée (références notamment aux institutions, à l'histoire, aux opinions communes, etc.). Plusieurs solutions s'offrent au traducteur : choisir de conserver l'élément étranger (par répétition, transcription, traduction littérale, appel de note ou paraphrase) ou le substituer avec quelque chose de plus connu, voire de plus familier pour la culture d'arrivée (soit en ayant recours à un hyperonyme appartenant à la culture cible ou un synonyme appartenant à la

⁷³ AIXELÁ, Javier Franco, « Culture Specific Items in Translation », in *Translation, Power, Subversion*, Román Alvarez et M. Carmen-África Vidal (eds.), Clevedon, Multilingual Matters, Ltd, 1996, p. 58.

langue source plus connu des lecteurs cibles, soit en naturalisant ou en neutralisant l'élément, soit, enfin, par création discursive).

De toute évidence, le choix du traducteur dépendra du degré d'acceptabilité – tant idéologique que culturelle – de la culture cible. Comme le souligne Javier Franco Aixelá, les pays disposant d'une institution aussi normative que l'Académie française sont plus disposés à produire des traductions tendanciellement conservatrices, peu enclines à l'ouverture. De plus, il ne faut pas négliger le fait que l'ouverture d'un pays à l'Autre varie dans le temps, selon le contexte diplomatique, la conjoncture économique et les liens de dépendance qui en découlent. Autre paramètre qui détermine le mode de traitement des éléments culturels : les attentes des mandataires et du public ciblé. Une édition bilingue destinée à un public universitaire, dit également « averti » – on pense notamment aux *Histoires de la Cité de Dieu*, qui ont fait l'objet d'une édition bilingue chez Gallimard, quelques années après sa sortie – ne sera pas traduite de la même façon qu'une édition destinée à un large public, publiée très peu de temps après la sortie de l'original et sur laquelle des contraintes économiques peuvent peser. Dans le cas des *Ragazzi* et d'*Une vie violente*, il s'agira surtout de contraintes de temps puisqu'il s'agissait pour les éditeurs, du moins on le présume, de profiter de la vague d'intérêt pour la littérature italienne en France et de l'importance médiatique de Pasolini. Ce problème ne se pose pas pour les *Histoires de la Cité de Dieu* puisque la traduction de l'ouvrage posthume, sorti en Italie pour l'anniversaire de la mort de Pasolini, ne dépendait alors d'aucun calendrier. Enfin, il convient d'ajouter que le degré de « canonisation » de l'auteur traduit, au sein de la culture cible, influe sur le degré d'étrangeté de la traduction : plus l'auteur est respecté, plus on cherchera à maintenir intacte sa spécificité, quitte à fétichiser certaines de ses caractéristiques. La canonisation étant une affaire de temps, on peut imaginer que Claude Henry était plus libre de ses choix vis-à-vis de la réputation de l'auteur, alors peu connu, que René de Ceccatty devant l'auteur reconnu. Cette citation de Javier Franco Aixelá montre bien ce dualisme :

The non-canonized status of a text may cause, especially in very popular literature, a tendency to condensation (deletion of large portions of the source-text) due to constraints of the language source system) [...].On the contrary, 'the literary promotion' of the same text will automatically require a much 'more respectful' (source-oriented) retranslation.⁷⁴

Comme aucun changement n'a été apporté aux traductions originales des récits romains alors même que Pasolini a été traduit sur une période d'un demi-siècle, il est intéressant d'observer ce changement de stratégie de traduction non seulement vis-à-vis de l'auteur, mais aussi vis-à-vis de la culture dans laquelle est ancrée l'œuvre. Nous analyserons donc, dans cette partie consacrée aux données culturelles, le « degré d'italianité » de chacun des ouvrages traduits en étudiant tout d'abord, le traitement des noms propres

⁷⁴ Ibid., p. 67.

conventionnels (toponymes, noms) et des noms chargés de sens (surnoms des protagonistes, métonymies). Nous nous pencherons ensuite sur les éléments culturels à proprement parler (institutions, chansons, etc.). Enfin, nous mesurerons, au nombre de notes et d'emprunts laissés par le traducteur, le degré d'ouverture de chacune des traductions.

1. Les noms conventionnels (porteurs d'aucune signification)

▪ Les toponymes

Les toponymes subissent le même sort dans les trois récits romains à quelques exceptions près : ainsi, les noms connus de tous sont dans l'ensemble traduits (tels que le Tibre, l'église de la Divine Providence, Saint Paul, le Port, la gare d'Ostie, le Janicule, la Rotonde, le dôme de Saint Pierre, Rome, Naples, Salerne, la place d'Espagne), tandis que les noms de quartiers ou de lieux plus précis et moins connus des lecteurs francophones sont maintenus en italien (Tiburtina, Pietralata, Campo dei Fiori, etc.). René de Ceccatty diffère toutefois en ne transposant pas *Ferrobèdò* en « Ferro-bedon », à l'instar de Claude Henry et laissant « Trastevere » tel quel alors que le traducteur *des Ragazzi* parle de « Trastévère », et celui *d'Une vie violente*, de « Transtévère ». Ce nom propre montre à quel niveau d'exotisation (ou *foreignization*) chacun des traducteurs se situe : René de Ceccatty maintient l'élément étranger et l'insère dans le texte d'arrivée sans aucune modification ; Claude Henry y ajoute des accents afin d'accompagner un minimum le lecteur dans sa lecture : l'élément étranger l'est un peu moins, grâce à l'ajout de ces signes familiers. Enfin, Michel Breitman, tout en conservant le signifié, a recours à une traduction française du signifiant. Aucun n'a recours à l'adaptation, qui reste la solution la plus extrême en matière de naturalisation.

Il convient également de noter que les traducteurs appliquent des stratégies différentes surtout pour la première partie du toponyme lorsque celui-ci est composé : *sentieri, vicoli, calli, vie, viali, piazze, et piazzali* font partie de l'identité de Rome en tant que ville italienne. Si Claude Henry choisit de laisser en italien les mots « *via* », « *piazza* », « *Monte* » et « *Ponte* », il juge toutefois nécessaire de traduire « *vicolo* » par « impasse », « *viale* » par avenue et « *isola* » par « île », sans doute parce que ces mots lui semblent peu transparents pour les lecteurs moins avertis. Michel Breitman, en revanche, choisit de transposer tous ces mots à la réalité française, parlant de « rue de la Moisson dorée » ou de « rue Botteghe Oscure », de « route entre Pietralata et Montesacro », de ruelle, de « place Vittorio », de « place des Sept Églises » mais préfère parler de « piazza Giudia ». On remarquera également que ce traducteur ne semble pas avoir de stratégie à proprement parler pour la traduction de la seconde partie des toponymes, alternant entre sa conservation (ce qui donne parfois des syntagmes hybrides et doublement étranges comme « Pont roto ») et sa traduction littérale. René de Ceccatty, quant à lui, est le seul à faire un

choix véritablement radical en conservant des termes non-transparents tels que « le Vicolo del Bologna » directement dans le texte, sans italiques ni note explicative dans la première édition des *Histoires de la Cité de Dieu*. Dans l'édition bilingue, intitulée *Nouvelles romaines*, il change de stratégie, utilisant les notes pour fournir, notamment, des équivalents français au quartier du Trastevere (qu'il compare au Marais, à Paris) et situer de manière précise les rues romaines citées, sans doute pour aider le lecteur à suivre les pérégrinations des *ragazzi*. Ce changement est motivé par un souci d'adaptation aux besoins (et aux attentes) d'un public cible différent de la première édition.

- Les noms des protagonistes

Les traducteurs d'*Une vie violente* et *Les ragazzi* semblent opérer les mêmes choix de traduction pour les noms propres au sens où, dans les deux romans traduits, la plupart des prénoms et des noms italiens sont maintenus dans leur orthographe d'origine (c'est le cas notamment de Don Pizzuto, Marcello, Agnolo, Alvaro, Rocco, Antonio, Giggetto, Remo, Guiaone, Orazio, Nadia, M'ame Anita, le Zambua, Oderban pour les *Ragazzi* et de Lello, Zucabbo, Tommaso, Sergio, Aldo, Ugo, Coletta, Iacobacci, Di Fazio, Bernardini, Lorenzo, Boneschi, Triggiani, Taddei, Guglielmi pour *Une vie violente*), bien que, sans qu'il y ait d'explication à cela, Michel Breitman ait choisi de traduire « Clementina » et « Sor Armando », les naturalisant en « Clémentine » et « Monsieur Armand » alors que « Antonio » n'est pas devenu « Antoine », ni « Tommaso », « Thomas ». La stratégie traductive qui consiste à conserver les noms originaux n'est donc pas appliquée de façon constante, du moins chez Michel Breitman. Or, trouver des noms à consonance française, isolés dans un contexte italo-italien, peut conduire le lecteur à des interprétations erronées : alors même que ces personnages n'ont pas plus d'importance que les autres personnages secondaires d'*Une vie violente*, ils attirent indûment l'attention des lecteurs francophones.

En outre, par peur, peut-être, d'essuyer des reproches, nos deux premiers traducteurs ont modifié les noms, qui, proches du français, ont pourtant besoin d'un accent pour l'être véritablement et ne pas paraître erronés : c'est ainsi que, dans *les Ragazzi*, « Sor Celeste » devient « M'ame Céleste » et « Sor Adele », « M'ame Adèle » tandis que, dans *Une vie violente*, « Irene » devient « Irène » et « Maria Adelaide » prend un tiret et un tréma dans son passage de l'italien au français – devenant « Maria-Adelaïde ». Les formes apocopées des appellatifs que l'on trouve exclusivement dans les dialogues – comme « Tomà » pour « Tommaso », « Celè », pour « Celeste », « Irè » pour « Irene » ou « Lè » pour « Lello » – disparaissent, remplacés par des noms complets. Seul « Carlè » n'est pas remplacé par le prénom auquel il fait référence, mais par un diminutif typiquement français : « Charlot ». On peut mettre ce choix sur le compte des deux premières tendances déformantes que sont « la clarification » et « la rationalisation », sans compter que cela homogénéise le texte en atténuant les différences entre discours et récit. Quelques

diminutifs sont toutefois maintenus (Tommasino et Tommaso apparaissent notamment sur la même page).

René de Ceccatty, quant à lui, applique une toute autre méthode, puisque sa traduction conserve toute la spécificité des noms des personnages. Le choix du maintien de l'original, sans exception aucune, semble être en effet une règle que s'est fixée le traducteur. Même l'orthographe de noms comme « Chieti », pouvant poser des problèmes de prononciation pour le francophone non italianisant, qui pourrait lire le son [ʃ] au lieu du son [k], est maintenue ; les accents restent sur la voyelle finale de « Romolé », « Gustarè », « Fabbrí » et « Agnolè » ; les variations dont peuvent faire l'objet les noms propres italiens sont conservées : les diminutifs avec le suffixe -etto sont retranscrits et leur alternance, respectée. Par exemple, dans la nouvelle traduite sous le titre de *L'émissole*, Pasolini alterne le nom propre simple « Romolé » et sa version diminuée, « Romoletto » (p.22-23). Le traducteur respecte cette alternance, qui eût pu être gommée par souci de lisibilité et n'a pas non plus recours à l'explicitation, qui eût été possible avec « le petit Romolé ». Enfin, les noms apocopés des protagonistes, ainsi que l'alternance avec les appellatifs entiers se retrouvent également dans la traduction : « Gianni » pour « Giannino », (citer p.56 pour exemple), « Agnolè » pour « Agnolo », « Marcè » pour « Marcello » et même « Lucià » pour « Luciano » (l'ambiguïté de ce dernier, pour le lecteur francophone, est uniquement désamorcée dans l'édition bilingue par une note expliquant que Marcè et Lucià sont des diminutifs). Cela permet à René de Ceccatty de conserver un peu de la musicalité des dialogues.

2. Les noms porteurs de sens

▪ Les surnoms

La plupart des surnoms que Pasolini intègre à son récit ont trait soit aux caractéristiques physiques ou psychologiques, soit aux origines des personnages. Ils participent donc de leur caractérisation et devraient être traduits par un équivalent, ou tout au moins être accompagnés d'une explication si l'on tient à ce qu'ils conservent leur charge signifiante.

Dans *Les Ragazzi*, tous les surnoms sans exception ont été traduits ; en témoignent cet extrait de l'original et sa traduction, qui donnent à voir au lecteur une véritable cour des miracles :

[...] per primo partì il Monezza [...] e fece un carpìo con le sette bellezze : gli andarono dietro Remo, lo Spuderato, il Pecetto, il Ciccione, Pallante, ma pure i più piccoletti, che non si smagravano per niente e anzi, Ercoletto del vicolo dei Cinque, era forse il meglio di tutti [...]
(p.22)

[...] le Lordure [...] s'élança le premier en un saut carapé, je ne vous dis que ça! Remo le suivit, puis l'Exhibitionniste, le Poisseux, le gros Saucisson, sans parler des momichards qui n'auraient pas calé pour un empire ; même que le petit Ercole de l'impasse des Cinque, était le plus costaud de tous ! (p. 25)

Dans la majorité des cas, Claude Henry laisse de côté le signifiant pour traduire le signifié : ainsi, Riccetto, devient le petit Frisé, puis le Frisé, Monezza, qui vient de Mondezza, devient, par création discursive, « le Lordure » (dérivé de l'ordure) ce qui rend à fois la déformation et le sens. De la même façon, Cacciotta, qui désigne un fromage d'Italie du sud, devient « Fromegi » (on perd malheureusement l'image du *terrone*). « *Il Nicchiola* », mot composé à partir de *nicchio*, donne « le Boscot », archaïsme qui signifie bossu, « *il Pallante* » devient le Ballot, « *il Bassotto* », le Nabot, « *il Begalone* », le Bigle, etc. On comprend pourquoi René de Ceccatty, parle d'« une traduction différente, plus libre »⁷⁵, dans une note des *Histoires de la Cité de Dieu* se référant à la traduction de Claude Henry. En dépit de cette liberté, le premier traducteur reste proche de l'esprit des surnoms de ce groupe de jeunes garçons qui semblent avoir tous les défauts physiques du monde.

Le traducteur d'*Une vie violente*, quant à lui, opère de façon moins systématique et donc plus déroutante : si des surnoms récurrents comme Le Dingue, Le Merdeux, le Bouddha, le Gris, le Nazaréen ou le Chacal et d'autres, n'apparaissent qu'une seule fois, tels que le Salopard, Carlo le Sourd, Marianne-au-gros-pif, le Bœuf, fofolle, la Femme du Peuple, le Pois chiche, le Desséché (160), l'Américain (p.183), la Banane (p.277), le Véronais, le Grand Moustachu, Bitte impériale (p.284), la Vieille Mégère, le Grand Phoque (Foca) et le grand Cinglé sont limpides pour le lecteur francophone, ils contrastent avec d'autres surnoms, dont l'italien a été conservé alors même qu'il s'agit de personnages secondaires aussi importants que le Salopard ou Carlo le Sourd (pour ne pas les renommer tous) : c'est le cas notamment de Shangaino, (p.183), sans doute originaire du Quartier de la « Piccola Shangai », de Cianetto (dérivé de *ciana*, femme du peuple), de Capinera (du nom d'un oiseau), de Tintura, etc. Ce manque de constance est assez désarçonnant, si bien qu'il est difficile de parler de « stratégie » et que la cour des miracles se scinde indûment en deux camps.

René de Ceccatty ne traduit ni Riccetto, ni Morbidone, alors même qu'en italien, ce dernier adjectif qualifie une personne « qui aime la vie facile ou se déplace, se comporte comme un fainéant ». Ce surnom, qui fait partie intégrante de la caractérisation du personnage au même titre de Riccetto, aurait pu être traduit par « Mollasson » ou par bien d'autres épithètes encore, le traducteur ne fait pas face à un intraduisible. On pourrait donc déduire qu'il s'agit d'un choix assumé visant à conserver une « couleur italienne » en maintenant les épithètes originaux. Cependant, comme le traducteur ne suit pas cette

⁷⁵ Note de René de Ceccatty, *Histoires de la cité de Dieu*, 1998, p.84.

logique pour Malpelo, qu'il traduit par « Mauvais Poil » (p.35), ni pour Nicchiola, qu'il traduit par « Ras-du sol » (p.36) – et qu'il ne s'en explique pas, le lecteur est assez désarçonné. Cette inconsistance, que nous avons reproché à Michel Breitman pour la traduction du deuxième récit romain de Pasolini peut s'expliquer par la structure du troisième ouvrage traduit par René de Ceccatty: étant composé de plusieurs nouvelles, d'articles et de scénarii, il est possible que ce dernier ait préféré traiter la question des surnoms au cas par cas, en fonction des nouvelles dans lesquelles ils s'insèrent et de la tonalité de chacune. Malheureusement pour notre étude, il ne s'en est pas expliqué. Toujours est-il que ce manque de cohérence est moins problématique pour des nouvelles que pour un roman.

- Les métonymies

Montemario, Porta Portese, Regina Coeli sont autant de lieux, à Rome, qui risquent de ne pas être perçus par le lecteur francophone pour ce qu'ils sont dans la « Cité de Dieu ». Par métonymie, ces noms évoquent respectivement dans l'esprit des Romains : l'hôpital psychiatrique, la prison pour mineurs et, enfin, la prison principale de la capitale italienne. Étant chargés de sens (et d'une certaine dimension tragique pour les *ragazzi*), ces noms nécessitent un traitement spécifique.

Claude Henry a choisi de maintenir les métonymies en faisant en sorte que le contexte, clairement défini, laisse le lecteur deviner la nature du lieu qui est sous-entendu. Ainsi, ce dialogue (que nous avons reconstitué) entre Amerigo et Riccetto:

[Amerigo] “Magari me faccio pure dieci anni di Reggina Celi, ma stanotte io devo da giocà.”
[Riccetto:] “Che n’ho già fatti pochi de anni a bottega!” (p.91)

[Amerigo] Y’a pas, faut que j’retourne au flambe ce soir. Tant pis si j’trinque de six berges à Regina Coeli. [...]
[Le petit Frisé]- Après tout, j’en ai déjà tiré quelques-unes, de berges en tôle, j’en suis pas mort. (p.105)

Le nom de la prison, qui est déformé par la prononciation d'Amerigo, a été corrigé par le traducteur, lequel a choisi de conserver le nom italien en s'appuyant sur le contexte. On remarque, en effet, que le verbe qui introduit le complément « *dieci anni a Regina Coeli* » est beaucoup plus marqué en français qu'en italien, puisque l'on passe de « *fare* », neutre, à « *trinquer* », qui introduit un élément négatif. La suite de la conversation ne laisse plus aucun doute sur la signification du syntagme puisqu'il y est question de « berges [passées] en tôle ». Claude Henry aurait pu remplacer le particulier par le général, gommant l'italianité du lieu et remplaçant le nom de la principale prison de Rome par “prison”, mais il ne l'a pas fait, laissant intacte l'ancrage à Rome en pensant que le contexte le permettait.

Tout comme Claude Henry, Michel Breitman, choisit de maintenir « Regina Coeli », sans explicitation, ni note, en comptant également sur le contexte et la collaboration du

lecteur. Malheureusement, il nous semble que cela ne suffise pas pour comprendre cette métonymie. Jugeons plutôt :

Poi come furono davanti al portone di Regina Coeli, e fecero per imboccarlo, salendo lo scalino, per far veder che gli avevano cagato il c..., facile facile si mise a cantare a tutta gola [...]. (p.145)

Puis, dès qu'ils furent devant la porte de Regina Coeli, au moment d'entrer, en montant la marche, pour bien montrer qu'il s'en foutait royalement, il se mit à chanter tranquillement, à gorge déployée[...]. (p.153)

Des policiers viennent arrêter Ugo et le portent d'abord à la préfecture, puis à Regina Coeli : ce personnage fait partie de ceux qui ont été « cueillis comme des cerises », comme il est dit plus tôt, à la page 151 et dont on retrace l'arrestation. Le récit de l'arrestation d'Ugo suit celle de Salvatore que l'on emprisonne en prétextant une « formalité » en préfecture, ainsi que celle du Dingue, qui échappera à la police mais pas à la mort. Peut-être Michel Breitman a-t-il jugé que les informations données par un tel contexte étaient suffisantes pour ne pas expliciter la métonymie ? C'est fort possible puisque l'extrait suivant, qui concerne l'hôpital psychiatrique de Rome, montre que Michel Breitman n'est pas avare de note lorsque rien ne permet au lecteur francophone de deviner ce qui se cache derrière le nom d'un lieu :

Ce n'era uno tosato quasi a zero, e i capelli dritti sulla collotola, con una faccia da ricoverato di Monte Mario che metteva paura solo a guardarlo [...] (p.281)

L'un deux avait la tête presque complètement rasée et une gueule de pensionnaire de Montemario¹ à donner des frissons.
[en note: « 1. Montemario: asile de fous. (N.d.T.) »] (p.288)

René de Ceccatty se heurte également à Regina Coeli dans les *Histoires de la Cité de Dieu*. À la différence de l'extrait précédent, le contexte ne suffit pas à reconnaître dans Regina Coeli la prison tant redoutée par les *ragazzi* puisque Pasolini désigne ces derniers comme des « numéros potentiels » de cet établissement, sans plus de précision, ce qui pourrait tout autant l'apparenter à la société, à l'administration judiciaire, à un hôpital, à la morgue, voire au principal cimetière de Rome :

Tutti questi potenziali numeri di Regina Coeli, grigi come la stoffa a duemila lire il metro, e belli come soli, tengono in tasca il loro album della Morte a fumetti, giallo e rosso. (p.22)

Rien n'indique, dans l'original, qu'il s'agit d'une prison : ce fragment de signifiant est apporté par le lecteur italien, qui collabore à la formation du sens grâce à son bagage cognitif. On peut avancer qu'une note eût alourdi ce que Pasolini aborde de manière insidieuse, à travers une simple allusion, c'est pourquoi René de Ceccatty choisit ici

d'introduire l'élément signifiant dans le texte (ce qui n'est pas son habitude) afin que le lecteur reconnaisse, dans Regina Coeli, une prison – ce qui donne :

Tous ces numéros potentiels de la prison de Regina Coeli, gris comme le tissu à deux mille lires le mètre, et beaux comme des soleils, ont en poche leur album de la *Mort* en bande dessinée, jaune et rouge. (p.32)

- Sigles et abbréviations

La traduction des sigles diverge chez nos trois traducteurs. Claude Henry les insère sans explication aucune : par exemple, l'acronyme "*gli Apai*" (première occurrence en p.10 de l'édition originale) devient les A.P.A.I (en p.12 de l'édition française) sans qu'aucune note ne vienne apporter d'éclaircissement alors même que Pasolini l'explique dans son glossaire à destination des lecteurs italophones (il s'agit de la *Polizia Africa Italia*). Trois hypothèses permettraient d'expliquer ce choix : soit cette réalité était connue des lecteurs francophones à l'époque de la sortie de la traduction, puisque celle-ci est très proche de la sortie de la version originale – mais on peut en douter étant donné que ce terme est expliqué aux italophones eux-mêmes – soit le traducteur avait pour consigne de ne faire aucune note, soit il n'avait pas le temps de s'attarder sur ce terme.

Michel Breitman, quant à lui, conserve les sigles, dont la première occurrence est à chaque fois accompagnée d'une note. Nous pouvons donner l'exemple de ce "villaggio dell'INA Case", p.114, qui devient, en p.122 de l'édition française, "le village de l'I.N.A.¹", dont l'appel de note renvoie à la définition: "Institut National d'Assistance (N.d.T.)". Michel Breitman applique également cette stratégie aux sigles de partis politiques (le Mis, p.48) et aux groupes syndicaux (l'U.L.T, p.263). Le deuxième traducteur semble donc avoir plus de marges de manœuvre que le premier.

René de Ceccatty, quant à lui, ne fait face qu'à une seule « énigme » (pour l'esprit des lecteurs francophones) : celle des « Bataillons M. », que l'on retrouve à la page 57 de l'ouvrage que nous étudions et à la page 135 de l'édition bilingue. De nouveau, Ceccatty change de stratégie en fonction de l'édition. La première ne donne aucune information aux lecteurs, la deuxième est accompagnée d'une note de bas de page, décrivant les « Bataillons M » comme étant « les Bataillons Mussolini, à savoir les casernes où ils logeaient. »

3. Autres éléments dénotant l'italianité :

- La piotta

L'argent – ou du moins, le manque, le vol et le gaspillage dont il fait l'objet – apparaît comme un élément fondamental dans les récits romains puisqu'il en motive généralement l'action : c'est en effet son manque qui pousse les protagonistes à agir, son vol

qui change la trajectoire des *ragazzi*, son gaspillage qui pousse alors au manque et donc au vol, entraînant les protagonistes dans un cercle vicieux qui en trompe un autre : celui de l'ennui. Rinaldo Rinaldi, notamment, décrit très bien ce mouvement dans son analyse marxiste de *Ragazzi di vita*. Ainsi, *piotte*, *lombi*, *mazzo*, et autre *mezzo sacco* constituent la version sonnante et trébuchante d'une seule et même réalité italienne : la lire.

Comme on peu en juger au tableau ci-dessous, Claude Henry, Michel Breitman et René de Ceccatty ont adopté la même stratégie : ils n'ont pas recours à l'adaptation, restent centrés sur la culture source et conservent la lire lorsque celle-ci constitue explicitement l'unité de traduction d'origine. En revanche, lorsque Pasolini a recours à des expressions telles que « *piotte* », « *lombi* », « *mazzo* », ou « *mezzo sacco* » pour suggérer la monnaie échangée, nos traducteurs trouvent généralement des solutions qui vont dans le sens de la culture d'arrivée. Tous choisissent d'utiliser le mot « balles », à la place de lires quand les locuteurs emploient « *piotte* ».

Ragazzi di vita	[...] si misero a contare i soldi sotto un lampione : c'era quasi mezzo sacco. (p17)	[...] ils comptèrent l'oseille sous un lampadaire : il y avait à peu près cinq cent balles. (p.19)
	« Quanto costa'na barca ? » gli chiese a bruciapelo. « Na piotta e mezza, »rispose il Guaione senza alzare gli occhi.» (p.23)	Combien c'est, une barque ? lui demanda-t-il à brûle-pourpoint. Cent cinquante balles, répondit Guaione sans lever les yeux. P.27
	« Il compare invece gioca : punta mille, duemila, secondo, come gli pare a lui [...].Quando il gaggio ha già perso parecchio, il compare rigioca e punta mettiamo mille [...] Tutto questo lo faceva per guadagnare mezzo sacco. (p.32-33)	Alors un de mes copains aligne mille, deux mille balles, c'qu'y veut. [...] Quand l'gonze a déjà perdu bézeffe, mon copain remet l'enjeu, une supposition, mille balles. [...] Et tout cela pour un demi-sac ! (p.39-40)
	« Sì, du piotte ! » disse vibrando tutto il Riccetto. « Tengo cinquanta sacchi, » disse dopo un po'. « Cin-quant-a sac-chi ! » ripeté, abbassando la voce e mettendosi una mano a imbuto sull'orlo della bocca. [...] Andarono dietro a un angolo, e il Riccetto gli mostrò i cinquanta bigliettoni. (p.41)	Parfaitement, dit le Frisé, tout vibrant. Cinquante sacs que j'ai, ajouta-t-il au bout d'un temps. Cin-quant-e sac-ques, répéta-t-il en baissant la voix. [...] Ils tournèrent l'angle de l'immeuble et le Frisé lui montra les cinquante gros billets. (p.48)
	Si portarono presso l'apparecchio con aria ufficiale : Alvaro fece il numero, e Rocco, cacciate le quindici lire, seguì la telefonata, pieno di partecipazione. (p.42)	Ils se dirigèrent vers l'appareil, l'air crâneur : Alvaro fit le numéro et Rocco, qui avait tiré les quinze lires, suivait la conversation, acquiesçant de toutes ses forces. (p.49)

Una vita violenta	« Damme un cartoccio da cento » [...] « Guarda... » fece affabile, « damme cento lire d'olive. » (p.46)	Donne-moi un cornet à cent balles ! [...] Écoute, donne-moi pour cent liras d'olives. (p.52)
	Il vecchio offriva venticinque mila ; i due compari volevano almeno una cinquantina di lombi. (p.58)	Le vieux offrait vingt mille : les deux compères demandaient au moins cinquante sacs. (p.64)
	« Quanto avete rimediato? » fece con una smorfia Tommaso. [...] Erano una trentina di mila lire. (p.61)	Combien avez-vous levé ? demanda Tommaso avec une grimace. [...] Il y avait environ trente mille liras. (p.68)
	« Ma perchè te credi che t'ho pagato er cinema ? So' tre piote, sa', e dico poco ! » (p.105)	« Pourquoi crois-tu que je t'ai payé le cinéma ? Ça fait trois cent balles, t'sais, et c'est pas tout !... » (p.113)
	« E che ce fai co'na piota ? » disse. [...] « Ma che vvoi ? » riprese ancora il froscio [...] « mo' te n'ho date due, de piote : me pare che basta ! Che, ar Vittorio, se dà più de due piotte ? » (p.307)	Et qu'est-ce que j'en fais, de cent balles ? [...] Mais enfin qu'est-ce que tu veux ? reprit l'autre. Est-ce que je ne t'ai pas refileé deux cent balles ? Il me semble que ça suffit ! Au cinéma Vittorio il faudrait donner plus de deux cent balles maintenant ? (p.311)
Storie della città di dio...	Quanto costa ? Quattrocento lire, l'ho pagata, tre anni fa. (p.20)	Ça coûte combien ? Quatre cent liras, je l'ai acheté il y a trois ans.(p.17)
	lo tengo cento lire – disse al bagnino, che me posso comprà ? (p.12)	Moi, j'ai cent liras, dit-il au maître nageur. Qu'est-ce que je peux me payer ? (p.19)
	E come mai oggi avevi una <i>piota</i> in tasca ? (p.10)	Et comment ça se fait que tu aies eu cent balles dans ta poche aujourd'hui ? (p.17)
	Erano due bei merluzzi, di due chili e mezzo, e Romolé ci rimediò 1200 lire.(p.16)	C'étaient deux belles morues, de deux kilos et demi, et Romolé en tira 1200 liras. (p.23)
	Alora annamo a smucinà per le saccocce, e ce trovassimo quaranta mila lire, e n'orologio d'oro, e poi c'era pure du pacchetti di sigarette...(p.60)	« Alors on s'est mis à fouiller dans les poches et on a trouvé quarante mille liras, une montre en or et même deux paquets de clopes... » (p.81)

- La zecchinetta

Dans *Les ragazzi*, la *zecchinetta* est un jeu de cartes récurrent, qui s'insère dans la dialectique « guadagno-perdita » que Francesco Muzzioli décrit dans son ouvrage *Come leggere Ragazzi di vita di Pier Paolo Pasolini*. Ce jeu de hasard populaire, et exclusivement italien, est d'abord conservé et inséré entre guillemets dans le texte français par Claude Henry, puis automatiquement remplacé par le syntagme ambigu « jouer à la passe », voire réduit plus loin au simple « jeu ». Chez Claude Henry, l'élément italien est donc d'abord présenté, puis neutralisé, le seul élément du signifiant qui soit conservé étant son caractère générique (le jeu). On notera que Michel Breitman, quant à lui, conserve le signifiant « zecchinetta » mais assume mieux l'italianité du terme en la signalant par des italiques. De cette façon, le mot est inséré directement dans le texte, sans guillemets, laissant l'élément étranger apparaître plus comme un enrichissement du texte français que comme un élément gênant. On peut toutefois regretter qu'aucune note de Michel Breitman ne vienne désambiguïser le terme. Malheureusement pour notre étude, René de Ceccatty n'est pas confronté au problème.

Ragazzi di vita	Così si fermarono a giocare coi grossi a zecchinetta . (p.18)	[...]tous trois s'arrêtèrent pour faire une partie de « zecchinetta » avec les grands. (p.21)
	Se ne veniva ciondolando con le mani in saccoccia dai cortiletti dei Grattacieli dov'era stato a giocare a zecchinetta con dei ragazzi di nove anni [...] (p.47)	Roulant les épaules et les mains dans les fouilles, il traînait ses lattes dans les cours des Gratte-Ciel où il avait essayé de tuer le temps à jouer à la passe avec des gamins de huit ou neuf ans. (p55)
	Sei o sette giocavano a zecchinetta ; glia altri contro le pareti o il secchiaio pieno di piatti ancora sporchi, stavano a giocare. (p.86)	Six ou sept individus jouaient à la passe ; les autres, serrés contre les murs ou contre l'évier plein d'assiettes sales, suivaient le jeu . (p.100)
Una vita...	Dentro nel cucinone dello Sciacalo stavano a giocare bene bene alla zecchinetta , quando da fuori si sentì chiamare : « A Cagoneee ! (p123)	Dans la maison du Chacal on jouait tranquillement à la zecchinetta , quand du dehors quelqu'un appela : - Hé le merdeux ! (p.132)

▪ Le Nazionali et autres marques de cigarettes

Les marques de cigarettes fumées par les *ragazzi* nous offrent l'occasion d'étudier le traitement de l'indigène et de l'exotique dans les traductions des récits romains de Pasolini. Il convient tout d'abord de faire une distinction entre, d'une part, la traduction d'un élément inséré dans la culture source et inconnu de la culture cible et, d'autre part, la traduction d'un élément « exotique » dans la culture source mais qui l'est beaucoup moins dans la culture cible. La marque de cigarettes *Nazionale*, qui apparaît à la fois dans *Ragazzi di vita* et *Una vita violenta*, appartient à la première catégorie. Claude Henry et Michel Breitman affrontent cette difficulté de façon différente : le premier a recours à la substitution, remplaçant la marque par le nom générique du produit auquel celle-ci se réfère ainsi que par des synonymes (la sèche, par exemple); le second préfère conserver l'élément étranger, qu'il intègre au texte tout en le distinguant par des italiques.

Ragazzi di vita	Al Riccetto erano rimasti giusto un pò di spicci per comprarsi due nazionali e per prender il tram. (p.52)	Au Frisé, il était juste resté un peu de monnaie pour s'acheter deux ou trois cigarettes et pour prendre le tram. (p.60)
	Così si mise a aspirare beatamente quei due centimetri di nazionale che teneva tra le dita, mentre intorno a lui, in cima al ponte, il traffico dei pedoni e delle macchine con l'avanzare del mezzogiorno aumentava. (p.62)	Il aspire avec béatitude les deux centimètres de sèche qu'il tient entre ses doigts, à la gentleman, tandis qu'autour de lui, au faite du pont, le trafic s'intensifie à mesure qu'on approche de midi. (p.72)
Una vita violenta	Invece, una sigaretta, una nazionale , era attaccata con un chiuodo contro un muro, dove l'aveva messa un compagno dello Sciacallo quando aveva giurato di non fumare più. (p.122)	Par contre, une cigarette, une Nazionale , était clouée au mur, là où l'avait mise un copain du Chacal quand celui-ci avait juré de ne plus fumer. (p.131)
	« Famme comprà du' nazzionali , va !, che me sto a sfiatà de fumà ! (p.149)	« Je vais m'acheter deux Nazionali , tiens ! Je crève d'envie de fumer (p.157)

René de Ceccatty, quant à lui, nous permet de faire le chemin inverse, puisque celui-ci a affaire à la deuxième catégorie d'« étranger », à savoir celui qui est ressenti comme

exotique dès le départ dans le texte source et peut ne pas être perçu comme tel par la culture cible : c'est le cas pour la marque *Camel* dont les guillemets qui l'enserrent sont gommées. Quant aux cigarettes *Chesterfield*, rien ne bouge entre le texte de départ et le texte d'arrivée, l'objet n'étant plus exotique pour aucune des cultures.

Storie della Città di Dio	[...] il tempo si volatilizza a un tenue soffio : senti un « okay , una molecola di « Camel », della carta gialla mulinante a uno sporco venticello rionale [...]	[...] le temps se volatilise dans un souffle tenu : on entend un « O.K. , on sent une particule de Camel , du papier jaune qui tourne sous un vent sale [...]
	E del resto erano stati fortunati perché lì Marcè era riuscito a guadagnarsi un mezzo sacco e un pacchetto quasi intero di Chesterfield .	Et du reste, ils avaient été bien inspirés parce que là Marcè avait réussi à se faire un demi-sac et un paquet presque entier de Chesterfield .

▪ Les références culturelles : la question des chansons

Les chansons sont omniprésentes dans les deux premiers récits romains de Pasolini que sont *Ragazzi di Vita* et *Una vita violenta*. La fonction narrative de cette musique diégétique, dont la source peut être un personnage central, un inconnu ou une radio, varie : un chant politique (*le cantate dei legionari, Bandiera rossa, La marcia reale*) permet de situer le contexte politique italien, voire l'obédience d'un personnage, tandis que les chansons populaires (les dernières chansons de Claudio Villa ou celles de la *mala vita*) donnent la couleur d'une époque tout en soulignant parfois l'ironie d'une situation.

Leur traduction est justifiée pour les chansons populaires qui se mêlent au récit original – au sens où les personnages en discutent (« *i' songo carcerato e mamma more* », p221-22) ou reprennent certaines des paroles dans leur discussion : c'est le cas, par exemple de *Vola, vola, vola*, de Claudio Villa (1950). Entonnée par un mendiant dans le tram, elle est reprise par Il Begalone (le Bigle) trois fois. Cet exemple est intéressant car il montre comment un traducteur peut « enrichir » un texte. Cela va en effet à l'encontre de l'idée reçue qui veut que la traduction ne puisse être qu'un appauvrissement du texte original. Alors que le verbe *volare* ne comporte aucune ambiguïté, voler, dans la bouche des *ragazzi di vita* sonne double : à la fois *volare* et *derubare*...

<i>Ragazzi di vita</i> p.213-124	<i>Les ragazzi</i> , 242-243
« Vola ! vola ! vola, cantava : il Begalone e Alduccio smicciavano con la coda dell'occhio il loro collega al lavoro. [...] « Mo si nun te sbrighi a vvola', 'auto parte, e te saluto Gesucrì, disse Begalone, tanto per rompere il ghiaccio [...]	- <i>Vole ! vole ! vole !</i> , chantait-il. Du coin de l'œil, le Bigle et Alduccio lorgnaient leur collègue en plein boulot. [...] - Si tu t'dépêches pas d'voler, l'autobus va s'en aller et t'es fait comme un rat ! fit le Bigle, histoire de rompre la glace [...].

<i>Ragazzi di vita, suite4</i>	<i>Les ragazzi, suite</i>
<p>« Vola, vola, gli fece dietro benché ormai quello non lo sentisse, « vola li mortacci tua. Poi si piegò con la faccia gialla sotto il naso d’Alduccio : « Vola, vola, ripeté. [...] In quel momento l’autista lemme lemme salì sull’autobus, ma invece di mettersi al volante s’allungò sul sedile con un’espressionne d’inedia in quella faccia da Giuda [...]. « A moro, ma che stamo a ffà la buca qua ? Ma quello niente. « E vola, vola, vola, commento forte il Begalo.</p>	<p>- <i>Vole. Vole</i>, lui lança-t-il dans le dos, bien que le même ne put guère entendre, t’as pus qu’à t’envoler maintenant p’tit salaud. Puis il pencha sa figure jaunâtre sous le nez d’Alduccio</p> <p>- <i>Vole ! vole !</i> répétait-il. [...]</p> <p>À ce moment là le conducteur monta sans se biler dans la cabine et, au lieu de se mettre au volant, s’allongea sur le siège avec un air je m’en foutiste, je ne vous dis que ça ! sur sa sale gueule olivâtre de Judas.[...]</p> <p>- Dis donc ! on prend racine ici, des fois ? Mais l’autre ce qu’il s’en fichait.</p> <p>- <i>Vole ! vole ! vole !</i> commenta le Bigle d’une voix de trombone.</p>

On peut également comprendre que Claude Henry traduise les chansons qui communiquent au lecteur l’ironie de Pasolini. Ainsi, parmi les chansons qui prennent le contre-pied du récit, nous pouvons citer cette chanson d’amour de Luciano Taioli (1951) entonnée p.192 par un « Bigle » sentimental au caleçon trempé à l’attention de jeunes filles, et qui contraste avec les propos que ce dernier leur adresse :

<i>Ragazzi di vita p.192</i>	<i>Les ragazzi, 219</i>
<p>Come ogni volta che si stava a rivestire dopo il bagno, il Bègalo fu preso da un’ondata di sentimentalismo : « <i>Mai e poi mai – t’ho amata così tanto in vita mia...</i> cantava, con le mutandine zuppe al collo, infilandosi i pedalini. Ma mentre piano, piano, sbragati , quelli si stavano a rivestire, le due colombe tagliarono. [...] Il Begalone venne a mettersi sugli scalini dov’erano state sedute, ancora mezzo ignudo e reggendosi i calzoni con una mano.</p> <p>« Quanto siete bbòne gridò.</p>	<p>Comme chaque fois, une vague de romantisme saisissait le Bigle après son bain.</p> <p><i>Jamais au grand jamais Je t’ai aimée autant.</i></p> <p>chantait-il enfilant ses chaussettes, son caleçon trempé encore autour du cou. Mais pendant que, peinarads, ils se rhabillaient, les deux colombes levèrent l’ancre et mirent le cap vers le quai du Tibre, un livre à la main, leurs amples jupes plissées ondulant à la lumière. Le Bigle, encore à moitié nu, alla s’asseoir à leur place sur les marches son pantalon à la main.</p> <p>- Tu parles des châssis ! cria-t-il.</p>

L’expression de cet élan de romantisme est en effet tournée en ridicule par la mise en scène qu’en fait Pasolini, que l’on retrouve également dans la traduction. On peut toutefois opposer à la solution de Claude Henry le fait que la chanson italienne soit transparente au lecteur francophone « *Mai e poi mai – t’ho amata così tanto in vita mia...* » étant facilement compréhensible, même pour un lecteur ne connaissant pas l’italien.

Par une simple chanson, l’auteur met également en évidence le lien entre Rome et la seule source de bonheur qu’y trouvent les *ragazzi*, à savoir l’argent. Ne pas traduire cet

élément pourrait induire une perte, bien qu'une nouvelle fois, on puisse imaginer que le lecteur francophone comprenne intuitivement la teneur de la chanson.

<i>Ragazzi di vita</i> p.78	<i>Les ragazzi</i> , 90-91
<p>Il Riccetto cantava: <i>Quanto sei bella Roma, quanto sei bella Roma a prima sera</i> a squarciagola, completamente riconciliato con la vita, tutto pieno di bei programmi per il prossimo futuro, e palposi in tasca la grana, che è la fonte di ogni piacere e ogni soddisfazione in questo zozzo mondo.</p>	<p>Complètement réconcilié avec la vie, gonflé à bloc par tant de beaux projets immédiats ou à venir, le Frisé chantait maintenant à gorge déployée en palpant le fric dans sa poche, le fric, source de tout plaisir, de toute consolation dans cette putain de vie : <i>O, Rome que tu es donc jolie, O, Rome que tu es donc jolie, Quand la nuit tombe</i></p>

Ainsi, mis à part « *Zoccoletti, Zoccoletti* » et la chanson de l'ivrogne du chapitre VI, que nous analyserons plus avant, dans la dernière partie, en raison de la fonction particulière qu'elles occupent dans le récit, Claude Henry choisit de traduire toutes les chansons qui rythment le récit de *Ragazzi di vita*, même si celles-ci pourraient facilement être comprises par des non-italophones. Cette démarche quasi systématique pousse même le traducteur à faire passer *Bandiera rossa* pour *l'Internationale*, jugée peut-être plus connue (p.99). L'effort de domestication est donc important pour ce traducteur.

De toute évidence, Claude Henry et Michel Breitman ont la même stratégie face aux chansons puisque les chants, omniprésents dans *Una vita violenta*, sont tous traduits, que ce soient les sérénades (*l'Ultima serenata*, p.78, *Scapricciatiello mio*, p.145, *Nina si voi dormite*, p.147, p.171, *Cancello tra le rose*, p.172, 334, *Usignolo*, p.173, *Madonna amore*, p.174, *Corde della mia chitarra*, p.176, 333, *Non devi fà soffrire er core amante*, p.316, 321, *Onda marina* et *Romanina del Bajon*, p.334) ou les chants fascistes *La cantata dei legionari*, p.62 et *I bataglioni « M »*, p.76.

Dans ce deuxième volet des récits romains, les chants semblent avoir une fonction documentaire plus importante, puisqu'elles ancrent le récit dans un contexte historique bien défini. Les sérénades sont d'époque, la plupart sont d'ailleurs de Claudio Villa, chanteur à succès d'origine napolitaine, certaines ont même été entonnées par Anna Magnani, notamment *Scapricciatiello mio* dans le film *Selvaggio è il vento* (*Wild is the wind*) de George Cukor (1957). Même si elles ne font pas écho au récit, comme nous l'avons vu dans *Ragazzi di vita*, cette immersion est choisie par l'auteur qui, par petites touches, construit une fresque de l'époque. La question d'une note mentionnant l'importance de ces chansons, la date de leur sortie, etc. ne serait donc pas superflue, même si, dans l'économie du texte, ces explications sont inutiles pour la compréhension de l'histoire et ne comptent que si l'on s'attache au « dire ». Cette remarque vaut d'autant plus pour les hymnes fascistes qu'entonnent les protagonistes (voir tableau ci-dessous), car, si le second, qui mentionne

Mussolini, ne laisse planer aucun doute sur sa couleur politique, le premier, quant à lui, n'est pas ouvertement fasciste pour un non-italophone, même si, dans l'original, on retrouve la devise emblématique du Duce : « Me ne frego ».

<i>Una vita violenta</i> p.62	<i>Une vie violente</i> , p.69
Tommaso tacque, col naso sulla bocca, poi per tutta risposta si mise a cantare: <i>Ce ne fregmamo un dì de la galeraaa Ce ne fregammo de la brutta morte...</i>	Tommaso se tût, le nez pincé, puis en guise de réponse, se mit à chanter: <i>Un jour on s'es foutu de la taule. On s'est foutu de la mort...</i>
<i>Una vita violenta</i> p.76	<i>Une vie violente</i> , p.84
Poi cominciò a cantare col gargarozzo che gli andava su e giù, rivolto al cielo: <i>Per vincere ci vogliono i leooni Di Mussolini armati di valor...</i>	Puis il se mit à chanter, sa pomme d'Adam montant et descendant, le visage levé au ciel : <i>Pour vaincre, il nous faut les lions De Mussolini, armés de leur vigueur...</i>

Même l'accent anglais est adapté: on note ainsi avec amusement la chanson *Oh Susanna !* retranscrite en anglais approximatif (p.181 f) et dont l'accent italien devient français... L'exotique est donc maintenu, seule sa teinte est changée.

<i>Una vita violenta</i> p.174	<i>Une vie violente</i> , p.181
<i>Ai cheim from Alabama uith e bengio on mai cniì, going bech tu Alabama, mai trz lov for sii...</i>	<i>Aille quème from Alabama Ouize ay baynjo on maille cniie, Going bèque tou Alabama Maille trou love for siie...</i>

Quant à René de Ceccatty, à nouveau difficilement comparable, celui-ci est confronté une seule fois à une chanson italienne : « *Che mele, che mele !* » qui est traduite, de la même façon que les deux traducteurs précédents.

<i>Storie della Città di Dio</i> p.15	<i>Histoires de la Cité de Dieu</i> , p.23
Che mele, che mele!, fischiettava, ma pensava con batticuore ad uscire dai Mercati senza tessera, come era entrato.	Quelles pommes, quelles pommes ! sifflait-il, mais il avait le cœur qui battait quand il pensait comment sortir du marché sans carte, comme il était entré.

4. Emprunts et notes du traducteur

Le degré d'italianité concédé au texte est proportionnel au nombre de notes de bas de page et d'emprunts qui soulignent l'Autre. Plus ils sont présents, plus on peut en effet s'imaginer que le traducteur, pour revenir à Schleiermacher, « laisse l'écrivain le plus tranquille possible » faisant en sorte que ce soit le lecteur qui aille « à sa rencontre » en demandant à ce dernier un effort supplémentaire, mais non obligatoire : celui de lire les informations apportées par le traducteur en marge du texte, celui de tenter de comprendre un emprunt. Si, au contraire, les notes se font rares, voire inexistantes, on peut s'imaginer que la traduction du texte original, et a fortiori, son passage d'une langue à une autre, autrement dit l'introduction de l'écrivain dans le monde du lecteur, ne présentaient aucune difficulté – à moins que le texte ait été simplifié, et la difficulté (pour ne pas dire l'originalité) neutralisée « dans le texte ».

Souvent, il est clairement demandé au traducteur de ne pas faire de notes, de ne rien laisser d'étranger sous prétexte qu'il ne s'agit pas d'« une publication universitaire » et rares sont les heureux élus à pouvoir s'expliquer dans une préface sur quelque ambiguïté ou néologisme – ce privilège étant réservé aux traducteurs ayant déjà gagné une certaine visibilité. La note ou toute autre intervention du traducteur qui déroge à la règle (le recours à l'emprunt, notamment) dans le cotexte est souvent dénoncée comme un abus d'autorité venant du traducteur auquel nul n'a demandé de « commenter le texte » ou d' « étaler son savoir ». Or, s'il est vrai que les notes et les emprunts sont plus facilement détectables, les retouches, les améliorations, les omissions ou les ajouts du traducteur sur le texte sont d'autant plus dangereux pour l'œuvre originale que le lecteur francophone ne les remarque pas, ce qui conduit les traducteurs vulnérables à opter pour la deuxième stratégie.

Lorsqu'on examine les récits romains, on s'aperçoit que le nombre d'emprunts et de notes s'accroît à mesure que l'auteur gagne en autorité : inexistantes dans *Les Ragazzi*, les notes apparaissent discrètement dans *Une vie violente* pour clarifier certains éléments obscurs dans les esprits des lecteurs, que ce soit pour présenter un personnage célèbre auquel il est fait allusion (un chanteur p.16, un footballeur p.19, un célèbre hors-la-loi, un poète p.259, un homme politique, p.302), donner des informations géographiques permettant de localiser l'action, donner des explications sur le contexte politique, les institutions citées et les sigles qu'utilise l'auteur (le M.I.S., l'I.N.A p.122, l'U.L.T p.263) ou expliciter des sous-entendus (le pensionnaire de Montemario). Parallèlement à cela, le lecteur est confronté à quelques emprunts : la seule couleur italienne des *Ragazzi* transparissait dans une chanson, dans *Une vie violente*, on voit apparaître des « *Ciao* » (p.57 et 238) qui paraissent anodins pour le lecteur contemporain mais exotiques pour le lecteur francophone de l'époque. Les noms des cinémas, des journaux, des cigarettes, le jeu

de la *zecchinetta* sont mis en évidence, à travers l'italique – ce qui nous amènent à penser que l'étrangeté du texte original est plus assumée que dans la première traduction.

Avec la troisième traduction, nous passons de l'étrangeté anecdotique à l'étrangeté assumée, voire affichée, en témoigne l'emprunt en vedette, mis en titre de nouvelle : « *La passion du fusajaro* », ou *Terracina*, dans laquelle René de Ceccatty préfère maintenir certains mots dialectaux à l'intérieur même du texte français et les expliciter par une note, c'est le cas notamment de « *falanghe ; ajate ; fraulini ; palametri ; fuzzi ; paranze ; paranzelle* », etc. Ainsi, alors que la plupart des notes du deuxième volet des récits romains servent à faciliter la compréhension du lecteur francophone, les notes de René de Ceccatty permettent de conserver le jeu sur les sonorités que fait Pasolini. Elles mettent en exergue la fonction poétique du mot, du son et permettent au traducteur de trouver un consensus entre la traduction du « dire » et la traduction de « ce qui est dit » : les priorités changent d'une traduction à l'autre.

5. Bilan quant au traitement des éléments culturels et au degré d'ouverture

Au vu de tout cela, nous pouvons conclure qu'il n'y a pas de politique de traduction commune aux trois traducteurs en ce qui concerne le traitement des éléments culturels. On observe toutefois une certaine évolution. Les trois stratégies que nous avons constatées suivent en effet le même mouvement : dans un premier temps, nous avons une traduction fortement orientée vers la culture cible (tous les éléments culturels sont traduits, aucune note ne souligne la présence d'éléments étrangers au public cible, ceux-ci sont gommés et passent presque inaperçus) ; dans un deuxième temps, nous avons une traduction mitigée, qui manque de constance mais où les notes apportent des compléments d'explication sur les éléments étrangers ; enfin, dans un troisième temps, nous avons une traduction, qui au contraire assume totalement le caractère étranger du texte, allant jusqu'à truffier les nouvelles d'emprunts. On constate donc qu'avec le temps, la traduction des récits romains gagne en préciosité et en étrangeté : l'auteur se distancie du lecteur cible alors qu'il gagne en autorité. Ce changement de stratégie face aux éléments culturels s'explique par une ouverture croissante à la culture italienne, pour *Une vie violente*, et à Pasolini, pour les *Histoires de la Cité de Dieu*. Lorsqu'on lit les trois traductions à la suite, on sent que les stratégies changent en fonction du degré d'ouverture du public : *Les ragazzi* ont été publiés en pleine vague polar, *Une vie violente*, en pleine ouverture à la culture italienne et les *Histoires de la Cité de Dieu*, au moment où le public français redécouvrait les écrits de Pasolini. Le public francophone n'avait donc pas les mêmes attentes face aux traductions et leur intérêt pour la chose italienne et pour Pasolini semble être né avec *Une vie violente*.

2.2.2. Analyse d'un élément stylistique : la divergence des voix

La traduction du style, et partant de la partie la plus « représentative » de l'écriture de l'auteur, est un élément crucial dans la problématique de l'invisibilité du traducteur. Si l'on s'en tient à la définition de Scavée et Intravaia, le style d'un auteur est « la marque d'une parole » ou, plus précisément, l'utilisation personnelle qui est faite des « moyens d'expression affective que la langue met à [sa] disposition ». Selon ces comparatistes, le traducteur est censé mesurer le caractère spécifique du style de l'auteur à l'aune du « style collectif » pour pouvoir transmettre l'originalité de celui-ci. Ainsi, « le problème de traduction [est] à chaque fois un cas d'espèce posé par une parole singulière qui est l'expression originale d'une pensée et d'intentions strictement individuelles mais [...] l'évaluation de ce style personnel ne peut se faire qu'à partir d'un paramètre ou étalon qui est la mode collective»⁷⁶, que ce soit en termes de rupture, de distanciation ou d'exagération.

Si l'on considère le « style personnel » de Pasolini, on voit qu'il se détache des récits habituels, où une seule langue prévaut. L'auteur prend ses racines autant chez Verga que chez Gadda et cela s'entend. Ses récits ne parlent pas d'une seule voix : l'effacement du narrateur derrière les locuteurs produit un ensemble inédit de plurivocalité. Bakhtine, dans son *Esthétique et théorie du roman*, a déjà démontré en quoi un roman renferme plusieurs paroles singulières et s'oriente parmi le polylinguisme pour y trouver son propre langage, lequel se définit par rapport aux autres:

La conscience linguistique socio-idéologique concrète, en devenant activement créatrice, c'est-à-dire littérairement active, se découvre par avance environnée de plurilinguisme et nullement par un langage unique indiscutable et péremptoire. Toujours et partout, à tous les âges de la littérature historiquement connus, la conscience littérairement active découvre des langages et non un langage. Elle se trouve devant la nécessité du choix d'un langage. Dans chacune de ses manifestations littéraires verbales, elle s'oriente activement parmi le plurilinguisme, y occupe une position, choisit un " langage ".⁷⁷

Le langage qu'a choisi Pasolini, nous l'avons vu dans la partie consacrée aux particularités de ses récits romains, est constitué de plusieurs voix, lesquelles doivent être étudiées, non seulement par rapport à un style collectif mais également les unes par rapport aux autres. Le choix d'un « langage composite », Pasolini l'a fait, et l'a même théorisé dans un essai intitulé *I parlanti*⁷⁸, où il schématise la plurivocalité des récits romains par la triade,

⁷⁶ SCAVÉE Pierre, INTRAIVAIA, Pietro, *Traité de stylistique comparée, analyse comparative de l'italien et du Français*, Bruxelles, Didier, 1979, p. 17.

⁷⁷ BAKHTINE, Mikhail, *Esthétique et théorie du roman* (Moscou, 1975), traduit du russe par Daria Olivier, Paris, NRF Gallimard, 1978, p.116.

⁷⁸ Cet essai figure dans une traduction de Gérard-Georges Lemaire, sous le titre *Les locuteurs*, en appendice de l'édition étudiée des *ragazzi*, p.282.

allant du plus « neutre » au plus « marqué » : soit de la koinè, à savoir l'italien comme langue de base, commune, au dialecte romain, à travers lequel s'expriment les différents locuteurs des récits romains, en passant par la langue contaminée, création de l'auteur, qui mélange les deux premières. À cette triade, s'ajoutent sporadiquement les différentes sonorités qui résonnent à Rome durant l'occupation et l'après-guerre, avec des accents napolitains, ruraux, des injonctions allemandes, des chansons américaines entonnées avec l'accent italien, etc. Ce mélange correspond, pour Bakhtine, au postulat de la « véritable prose romanesque », qui consiste en « la stratification interne du langage, la diversité des langages sociaux et la divergence des voix individuelles qui y résonnent »⁷⁹.

Si nous avons choisi de faire figurer cette plurivocalité dans les particularités stylistiques, c'est avant tout parce que cette stratification interne de l'italien constitue un élément clé du style de Pasolini et ce, bien qu'elle pose un problème d'ordre culturel puisque cette stratification est identifiable pour tout lecteur italoophone, mais difficile à reconnaître pour le lecteur de traduction, étant donné que c'est souvent dans « un langage unique, indiscutable et péremptoire », qu'une œuvre originale lui est transmise, du fait, entre autres, de l'« effacement des superpositions de langues » et de la « destruction des réseaux vernaculaires et leur exotisation ». Certes, le traducteur peut tenter de reconstituer les réseaux en ayant recours à ce qu'il jugera être des adaptations, faisant parler, par exemple, les jeunes Romains en « Titi parigots ». Néanmoins, cette possibilité qu'offrent les méthodes de traduction dites annexionnistes n'est pas sans risque : on pense notamment à la solution apportée par Coindreau, traducteur de *The Sound and the Fury* de Faulkner, qui a sciemment traduit les propos des Noirs américains dans le patois vendéen des domestiques de son enfance, gommant ainsi toute la *négritude* dont Faulkner avait teinté les paroles et qui constituait, pour Bernard Vidal, une clé de compréhension de l'œuvre.

Devant un choix aussi marqué, révélateur de l'apport de la subjectivité et partant, de la visibilité du traducteur, il convient de s'interroger sur les stratégies mises en place par nos traducteurs face à la divergence des voix individuelles et au problème du vernaculaire. Pasolini était conscient de la difficulté posée par la traduction de ce dernier élément puisque, dans une lettre à Livio Garzanti datée du 12 juin 1956, il parle d'*Una vita violenta* comme d'un roman « plus traduisible »⁸⁰ que *Ragazzi di vita*, en raison de la moindre importance du dialecte (qui reste toutefois imposant, si l'on en juge la longueur du glossaire qui se trouve en fin de roman). Afin d'évaluer les choix stylistiques de chacun des traducteurs, il convient donc d'examiner, pour chacun des récits romains, si « l'écart relatif de la parole individuelle par rapport à l'usage ou à la mode qu'est le style collectif » a été

⁷⁹ BAKHTINE, Mikhail, op.cit. p.90.

⁸⁰ PASOLINI, op.cit. 1988, p.206: «*Il romanzo che sto ora scrivendo (e che procede regolarmente), sarà più traducibile, penso: perché il gergo e il dialetto – seppure ancora abbastanza abbondanti – hanno meno importanza.* »

conservé fidèlement laissant ainsi le lecteur deviner la plurivocalité des textes pasoliniens recherchée par l’auteur, ou si tout écart a été neutralisé, noyant la parole de l’auteur dans le style collectif de la langue d’arrivée, effaçant la divergence des voix individuelles et détruisant les réseaux vernaculaires. Pour ce faire, nous examinerons, dans un premier temps, les choix lexicologiques de chacun des traducteurs, l’expression « pure » des locuteurs de la mimésis verbale, que l’on trouve dans le discours direct, puis nous examinerons la stratification des langues.

1. Les choix lexicologiques

Les ragazzi

Claude Henry fait le choix de rendre la « coloration » des récits romains par l’argot que l’on retrouve dans les romans policiers qui lui sont contemporains, ce qui fait que beaucoup de ses « bons mots » semblent tout droit sortis d’un polar d’Albert Simonin. Pour illustrer notre propos, nous avons relevé, dans les deux premiers chapitres des *Ragazzi*, l’un relatant l’enfance sous l’occupation du Ricetto et l’autre ayant trait à son initiation (premier véritable gain d’argent par le « travail », première expérience sexuelle avec une prostituée, première trahison et deuil), les termes « les plus colorés » et les plus assimilables à « l’argot de vieilles dames » dont s’était plaint Pasolini auprès de son éditeur. Ce tableau n’est certes pas exhaustif : sa seule ambition est de donner le ton de la traduction de Claude Henry et de se faire une idée de l’univers dans lequel le lecteur est immergé avant d’étudier de plus près le discours des locuteurs.

Note concernant la lecture du tableau : les mots ou expressions provenant du discours direct sont indiqués entre guillemets, ceux provenant du discours indirect libre sont indiqués en italique et ceux issus de la narration sont en caractères normaux. Les astérisques désignent les termes figurant dans le dictionnaire d’Albert Simonin.

	<i>Ragazzi di vita</i>		<i>Les ragazzi</i>
p.7	Calzoni	p.7	falzar*
	«tengo fame »	p.8	« j’la saute »*
p.8	tavolino	p.9	table, carante*
p.9	un Tedesco	p.9	un Fridolin (répété p.11)
p.11	milizia	p.13	les bourres*
p.12	farsi due chiacchiere	p.14	tailler la bavette
p.16	guardarsi indietro		jeter un coup de châsse*
p.19	i panni	p.22	les frusques
p.21	« tenghi paura »	p.24	« t’as la frousse »
p.23	urlare infuriato	p.26	renauder sec*
	girellare	p.27	baguenauder*
	« pagare »	p.28	« douiller »*
p.28	« moro »	p.33	« moricaud »
p.31	le carte	p.36	les brêmes*
	saccoccia		profonde
p.32	« il treppio »	p.37	« le trèpe »*
	« un passante »		« un gonze »*
	« cambiare »		« chanstiquer »*

	andò avanti per un pezzo a spiegare		continua son baratin*
	« (perdere) parecchio »		« (perdre) bézeffe »
	non capirci una madonna		piger que dalle
	chiacchierare	p.38	jacter*
	capire		entraver*
p.33	morto di fame		crevard
	<i>un tipo fesso</i>		<i>un ballot</i>
	sgobbo		turbin*
p.34	tutti felici	p.40	tout joisses*
	osteriuccia		caboulot
	Mezzo litro		une chopine
	si era rotto il c..., e non gli andava più di		cela rasait le Frisé qui en avait marre de...
	gli Americani		les Amerloques
	dei dritti		des durs
p.35	confessare una cosa		affranchir*
p.37	« zoccole »	p.43	tapins*
			gonzesses*
			poufiasses
	« marvagi »		« salauds »
	« pija li sordi »		« chercher le pognon »
	chiacchierare		jaspiner*
	tropea		cuite
p.38	Capoccia	p.45	caboche
p.39	sgranati		dans la mouise
	acchitata	p.46	fringué
	granosa		plein de pognon
p.40	rivoltella		flingue
	« ammazzare »		buter
	paesello		patelin
	brache	p.47	grimpants
	gambacce		quilles*
p.41	« fatte na pelle »	p.48	« en calecer une »*
p.42	gente	p.49	gniards*
p.43	bella grossa	p.50	grosse dondon
	zinne		nichons
	stufarsi di...		en avoir sa claque de...
	avere le madonne		se raser ferme
p.44	« libidinosa »	51	« bandeuse »*
p.47	creature	55	mioches
	saccocia		fouille*
	se ne veniva ciondolando		Il trainait ses lattes*
	morire di noia		s'embêter à cent sous de l'heure
p.48	stuffata	p.56	en rogne
p.49	piano piano		peinard
	non vedere	p.58	avoir la berlue
p.54	ubriacco	p.63	Pompette
p.56	chirichetto di vino	p.65	canon de pinard
p.58	bicicletta	p.68	bécane

Bien que certaines des expressions figurant dans le tableau ci-dessus ont survécu aux ravages du temps, la plupart sont tombées dans la désuétude et viennent « crypter » la traduction, que l'esprit du lecteur francophone associe alors aux seuls romans tenant ce langage dans le contexte littéraire francophone, à savoir les polars. Parmi les termes

rassemblés figurent d'ailleurs des tournures – signalées d'un astérisque – spécifiques à Albert Simonin, que l'on trouve dans son dictionnaire d'usage, lequel rassemble les termes glanés par l'auteur tout au long de sa vie (depuis « 1912 dans le préau de l'école communale de la rue de Torcy »)⁸¹ et utilisés dans des romans tels que *Touchez pas au grisbi* (1953), *Le cave se rebiffe* (1954) ou *Grisbi or not Grisbi* (1955), parus dans la collection Série Noire de Gallimard et donc antérieurs à la traduction de *Ragazzi di vita*. Ces dates peuvent nous donner un élément d'explication quant à la plainte de Pasolini : l'argot utilisé par les jeunes romains de *Ragazzi* sont ceux d'un truand qui pourrait être leur père.

Cependant, on peut comprendre que Claude Henry ait cherché un moyen intelligible de dépeindre le monde parallèle qu'est celui de la périphérie de Rome. On peut même aller jusqu'à rapprocher les deux écrivains, si différents soient-ils, dans leur recherche vernaculaire que tous deux disent avoir effectuée sur le terrain et en présence des premiers intéressés. Albert Simonin semble en effet avoir appliqué une technique similaire à celle de Pasolini, qui « annotait sur un morceau de papier des expressions idiomatiques, des points expressifs et/ou vifs, lexiques argotiques de première main prononcés par les jeunes Romains »⁸², puisque celui-ci déclare dans l'avant-propos de son dictionnaire d'argot avoir tenu « le rôle du scribe, restituant la chose entendue, et le sens qui lui était donné »⁸³ et s'être limité « à un ensemble de mots quotidiennement employés par les gens des classes dangereuses, tels [qu'il a] entendu ceux-ci les prononcer »⁸⁴. Simple coïncidence ? Difficile de trancher compte tenu de l'absence de commentaires du traducteur...

Il convient toutefois de souligner que Claude Henry utilise des termes hauts en couleur (marqués) pour traduire des mots ou expressions que Pasolini avait laissé neutres (non marqués). Il ne traduit donc pas nécessairement le vernaculaire par l'argot, puisqu'il colore principalement les mots ou expressions venant du narrateur, ce qui gomme la différence entre discours direct et narration, koinè et dialecte ne s'opposant plus aussi radicalement. Cette homogénéisation gomme l'effet de divergences des voix et donne l'impression au lecteur d'un roman beaucoup moins écrit que celui que le lecteur italoophone tient entre les mains.

Une vie violente

Dans *Une vie violente*, les choix lexicologiques apparaissent beaucoup moins marqués alors même que le langage original des *ragazzi* gagne en technicité et « s'éloigne » de la poésie. C'est du moins ce que constate Maurizio Benedictis, qui déclare :

⁸¹ SIMONIN, Albert, *Petit Simonin par l'exemple*, Paris, Gallimard, 1968, p.8.

⁸² PASOLINI, PIER PAOLO, *Les locuteurs*, in *Les ragazzi*, p.278.

⁸³ SIMONIN, Albert, op.cit., p.8.

⁸⁴ Ibid, p.10.

Il dialetto [...] si allontana dal tono belliano, e ne assume uno da appartenenza a un clan esclusivo, malandrino. Mentre in *Ragazzi di vita* c'era l'adesione a uno spirito genericamente popolare e sottoproletariato romano ora Pasolini sposta l'inventiva particolaristica, neologizzante di un gruppo che usa il proprio linguaggio, o piuttosto gergo, per precludere la comunicazione agli estranei.⁸⁵

Devant cette citation, on ne peut que s'étonner devant la traduction de Michel Breitman, qui va non pas dans le sens d'un langage toujours plus spécifique aux locuteurs – qui exclurait le lecteur ou, du moins, lui ferait ressentir cette exclusion – mais qui, au contraire, s'ouvre à lui, en adoptant ce que Scavée et Intravaia ont nommé le « style collectif ». Non seulement le lecteur ne retrouve aucun des termes utilisés de façon récurrente dans la traduction du premier volet des récits romains, mais il est amené à penser que l'évolution stylistique de Pasolini va, non pas vers un registre plus technique, mais vers quelque chose de relativement plus standard. Même si le lecteur n'a pas accès à l'italien, il est en mesure de s'apercevoir qu'il y a une différence sur le plan lexicologique entre les deux premiers récits romains. Ceci dit, qu'il mette cette différence sur le compte du traducteur ou de l'auteur, ce jugement relèvera de l'arbitraire. Pour illustrer nos propos, nous avons comparé le champ lexical consacré aux forces de l'ordre dans *Une vie violente* et dans *Ragazzi di vita* ainsi que dans chacune des traductions⁸⁶. Jugeons plutôt :

<i>Ragazzi di vita</i>	poliziotti; polizzia, Apai; milizia; guardia; guardie; commissariato; carubba; madama; brigadiere; carabinieri; gli Americani, i Tedeschi “stare a bottega”; “fà a spia a quarcheduno”; “fermati o sparo”; “Fuggi ci stanno gli Tedeschi”
<i>Una vita violenta</i>	sorvegliante; carubba ; pantera; guardie; schieramento di polizia; brigadiere; tenente; le millenove “avvisà ‘a polizzia”; “le madame!”; “le giuste!”; “c’avemo madame de dietro”; « Fermi o ve sparamo ! »; “Ve portemo tutti dentro!”
<i>Les ragazzi</i>	A.P.A.I ; flic ; bourres ; prison ; poulets ; carabinieri ; les Amerloques ; les Amerlots ; les Fridolins « faire le mouchard pour un zèbre » ; « Gare! Les Fridolins » ; « trinquer de trois berges » ; « garder en tête » ; « V'là la poularde !
<i>Une vie violente</i>	carabinier ; agents ; flics ; gendarmes ; policiers ; lieutenant ; voiture de police ; patrouille « les flics ! » ; « on vous fourre tous en taule ! » ; « Arrêtez, ou on vous tire dessus ! »

Au vu de ce tableau, nous pouvons faire deux remarques. Tout d'abord, le constat de Maurizio Benedictis se vérifie puisque *Una vita violenta* emploie des expressions plus diversifiées et moins intelligibles, qui font appel à la collaboration du lecteur. *La pantera, la millenove, le giuste* sont autant de mots nouveaux pour désigner la police par analogie (les deux premiers désignent les véhicules des policiers). Il y a donc un enrichissement lexical, certes minime si l'on s'en tient aux forces de l'ordre, mais important si l'on part du principe

⁸⁵ DE BENEDICTIS Maurizio, *Pasolini, La croce alla rovescia*, 1995, p.26-27.

⁸⁶ Ce tableau n'est pas exhaustif, notre objectif étant de donner une vision globale de chacune des versions.

que cet enrichissement touche aux autres thèmes des récits romains. Pourtant, si l'on examine les traductions, on constate que la version française ne suit pas la même évolution que le texte italien puisque l'on assiste à un appauvrissement de ce champ lexical. Michel Breitman choisit en effet d'alterner « flics » et « policiers » : nous sommes loin de la richesse offerte par l'original des analogies, des *carubba*, des *giuste* et autres *pantere*. Notons également que cette traduction apparaît d'autant plus terne que celle de Claude Henry était plus colorée que l'original. Le lecteur francophone ne perçoit donc pas la même évolution dans l'écriture de Pasolini.

Histoires de la Cité de Dieu

Les choix lexicologiques du troisième traducteur étudié varient en fonction des nouvelles. Si bien qu'il est difficile de déterminer une véritable « ligne de conduite ». Toujours est-il que les mots utilisés apparaissent beaucoup plus naturels au lecteur (en particulier les mots relevant du registre familier) pour la simple raison que quarante années séparent la première traduction de Claude Henry de celle de René de Ceccatty. Il suffit, pour constater cela, d'analyser comment les *ragazzi* s'adressent les uns aux autres en 1958, en 1961 puis en 1998...

Ragazzi di vita

- Aòh, a moro, - gli gridò il Riccetto puntandogli contro la mano, - chi t'ha detto de remà ? (p.23);	« Oh ! Oh! l'moricaud, lui cria le petit Frisé, un doigt pointé contre lui, on t'a p't'être dit de t'remettre à ramer ? » (p.33)
- Aòh, a moro, bada ch'io nun t'ho capito, sa ! (p.27)	- Dis donc l'moricaud ! j'y entrave que dalle dans ta combine. (p.38)
- A moro, - disse a voce bassa e ancor calma, persuasiva, - già te'ho detto , si è che venghi co' me, poi me devi da ringrazià... (p.81)	- Dis donc l'beau brun, dit-il d'une voix basse et encore posée qui se coulait en douce dans les esgourdes du Frisé, faut venir avec moi; tu verras, t'auras plus qu'à m'dire merci. (p.98)
- Lassateme, lassateme, a moretti, che nun je fo' niente. (p.148)	- Laissez-moi donc tranquille, les potes ! Je vais pas l'estourbir. (p.169)
- Che, me'i presti te, du scudi, a morè? (p.214)	« Dis donc, vieux, t'aurais pas un peu de fric à m'refiler ? » (p.240)

Una vita violenta

"Quindici litri, a morè" (p.60)	« Quinze litres, beau brun.» (p.67)
« A moretto », fece il capoccia calmo calmo e conciliante, "l'assece perde, c'avemo sonno!" (p.74)	Écoute, beau blond, fit le chef, calme et conciliant, laisse tomber: on a sommeil! (p.81)
"A morèeee..."fece come dicesse: "Essi bono, nun lo vedi che nun stà?" (p.74)	« Écoute, beau blond... » fit-il, comme s'il disait: Reste tranquille, tu ne vois pas qu'il n'y a rien à faire? (p.82)
« A moro », [...], « manna n'altra canzona" (p.176)	« Dis, beau gosse, chante encore ! » (p.184)
"Come te chiami, a morè?" (248)	« Comment t'appelles-tu, petit mâle? » (p.255)
"A moro, a moro!" (p.248)	« Eh, le brun, petit brun... » (p.255)

Storie della città di dio

« A moro... » (p.7)	« Ho, mec » (p.14)
- A maschi, guardate come vado alto ! » (p.9)	“Hé, les mecs, regardez un peu comme je vais haut!” (p.15)
- Moro, - disse – mi dai ‘na spintarella ? (p.9)	« Mec, dit-il, tu peux pas me donner un coup de piston ? » (p.16)
« A moro, a moro, me fai montà ? » (p.11)	« Hé, mec, hé, mec, tu me laisses monter ? » (p.18)
- A maschio ! – gridò poi, a un ragazzino, perché questi rilanciasse loro il pallone rotolato al di là del recinto. » (p.27)	“Hé, mec!, cria-t-il alors à un gamin pour qu’il leur renvoie le ballon qui avait roulé derrière la clôture » (p.38)
- A maschié – gridò Santino – me ce porti?” (p.35)	« Hé, mec, cria Santino, tu m’emmènes ? » (p.47)
« Daje, a maschié, che annamo in mezz’ar mare » (p.36)	« Hé, mec, on va en plein mer, hein. » (p.49)

En examinant ces trois tableaux, on s’aperçoit que Claude Henry et Michel Breitman appartiennent à la même époque ; tous deux utilisent d’ailleurs « beau brun », qui apparaît comme daté. De nouveau, on remarque que la traduction de Claude Henry est plus riche que celle de Michel Breitman, avec notamment le terme désuet « moricaud », nom familier qui désigne une personne au teint brun ou basané. Michel Breitman mise sur l’ironie, avec « beau brun », « beau blond » et l’étrange « petit mâle », qui ne semble pas être la meilleure équivalence qui existe... Même s’ils appartiennent à la même époque, les deux premiers traducteurs n’immergent pas le lecteur dans le même univers : l’un est viril, agressif, l’autre semble ironique et emprunte un ton faussement galant.

René de Ceccatty, avec son « Hé, mec ! », qui revient comme un leitmotiv, se détache des deux premiers traducteurs. Le texte qu’il a produit apparaît beaucoup plus moderne. Il n’a pas peur de la répétition, ne cherche pas la fantaisie, ni la boursoufflure. Il se détache du signifiant direct (mâle pour *maschio*, brun ou moricaud pour *moro*) pour rendre simplement la fonction appellative de ces termes. Ce faisant, il procède à une modernisation du texte, « mec » étant un terme qui appartient encore à l’époque du lecteur actuel, mais qui a le mérite de figurer déjà dans le dictionnaire de l’argot du *Petit Simonin*, ce qui veut dire qu’en 1968, année de sortie de ce dictionnaire, ce terme appartenait à la langue verte et n’était pas encore entré dans l’usage. Par cette solution, il réunit les deux époques sans introduire de distance entre l’univers du lecteur et celui de l’auteur.

Ce sentiment de modernité s’appuie également sur des expressions isolées, dans lesquelles on reconnaît l’argot des rues de notre époque ; on notera notamment :

« A stronzo – gli rispondeva Marcè – mica è er mare, hai voja. » (p.40) ;	« Hé, con! lui répondait Marcè. C’est pas la mer, tu peux toujours courir »(p.54)
« io sono completamente al verde » (p.10)	« moi je suis dans une dèche totale » (p.16)
« era in forma, sentiva in cuore che quella mattina non avrebbe svagato » (p.14)	« Il était en forme, quelque chose lui disait que ce matin, il ne glanderait pas » (p.21)

« Ammazalo, - mormorava tra sè il Morbidone – c’ha proprio le sette bellezze » (p.18)	« Putain, murmurait-il entre ses dents, c’est une des sept merveilles ! » (p.26)
« si stancò di stare fermo » (17)	« il en eut marre de rester planté là » (p.25)

Si l’on compare ce tableau aux choix lexicologiques de Claude Henry, le décalage est évident. Paradoxalement, la modernité de ces solutions pose la question du vieillissement des traductions antérieures: puisque les mots choisis par René de Ceccatty montrent que ceux des autres traducteurs ont vieilli, c’est bien parce que toute traduction est influencée par l’époque et le contexte dans lequel elle s’insère. Aurait-il fallu faire retraduire les récits romains par René de Ceccatty pour que le tout soit homogène et que le « présent de traduction » soit le même pour les trois traductions ou René de Ceccatty aurait-il plutôt dû traduire à la façon du premier traducteur, alors même qu’il juge la traduction de ce dernier « fautive » ? Parce qu’il est impossible de traduire sans laisser la couleur du temps se poser sur les mots, la retraduction d’œuvres anciennes ou l’homogénéisation de traductions sont communes mesures, notamment lorsqu’il s’agit de canoniser l’écrivain en le rééditant dans la collection de la Pléiade (ce qui a permis, entre autres, à Kafka d’être retraduit). On ne peut que s’interroger lorsque l’on voit que Pasolini n’a pas droit à de tels égards, que les traductions fautives, vieilles avant l’heure, restent les seules traductions de *Ragazzi di vita* et d’*Una vita violenta* et qu’elles coexistent avec celles, beaucoup plus modernes de René de Ceccatty.

Synthèse

Nous constatons donc deux ruptures sur le plan lexicologique entre les trois traducteurs. La première est formelle et se fait entre Claude Henry et Michel Breitman, qui semblent suivre deux stratégies et, partant, des tendances déformantes différentes : l’ennoblissement et la vulgarisation pour Claude Henry, et l’appauvrissement quantitatif, l’homogénéisation pour Michel Breitman. Ainsi, entre le premier et le deuxième roman, nous nous éloignons du ton du polar alors même que Pasolini semble s’en rapprocher par certains passages (notamment l’épisode du braquage de la station essence). Le texte perd de sa couleur en français alors même qu’il semble en gagner en italien et le lecteur s’y perd, au sens où les *ragazzi* semblent avoir « mué ». La seconde est temporelle, puisque ce sont plusieurs dizaines d’années qui séparent René de Ceccatty des deux premiers traducteurs. Ces deux ruptures, visibles sur le plan lexicologique dans chacun des ouvrages, n’aident pas le lecteur à identifier une même unité dans les choix lexicologiques des trois récits romains.

2. L’expression des locuteurs dans le style direct

Par souci d’authenticité, le discours des *ragazzi* est marqué, comme on l’a vu, par la prédominance du dialecte romain, qui brille par sa vivacité et ses boutades :

A Roma tutto il dialetto tende a essere gergale. Non è concepibile per un parlante romano, specialmente se giovane, non dire una battuta, ma un intero discorso [...] che non sia composto di “punte espressive”, che non sia interamente costituito da “parole vivaci”.⁸⁷

L’usage du dialecte étant beaucoup moins répandu en France, les traducteurs n’ont d’autres choix que de prêter aux *ragazzi* un langage populaire plus ou moins marqué. Pour Françoise Gadet, les auteurs choisissent d’emprunter le discours populaire soit pour *représenter*, soit pour *connoter*. Dans le cas de Pasolini, si l’on en juge par son souci de documentation auprès de sources directes et sa fascination pour la *nature* de ce discours, son objectif n’était pas de *connoter* – la connotation étant ancrée dans la culture et donc codée, sans vitalité – mais de donner à voir directement cette nature. Or, les traducteurs, qui doivent justement « réencoder » l’écriture de Pasolini sortent difficilement de la *connotation*, étant donné qu’ils doivent laisser des traces suffisamment identifiables, déjà validées par la culture d’arrivée et, de fait, ancrées dans les esprits, pour que le lecteur les reconnaisse. La liberté, en traduction, est donc limitée à la représentation que se fait le lecteur, représentation nourrie par toute une littérature. Françoise Gadet résume en quelques traits à quels clichés un lecteur francophone reconnaît le langage de la rue :

On ne peut que souligner la fréquente monotonie de la représentation [du français populaire] effectuée dans des transcriptions orthographiques approximatives : quelques modifications graphiques pour la phonologie, toujours les mêmes, quelques traits syntaxiques, toujours les mêmes. Mais le plus grave est qu’elles s’imposent à nous : elles nous habituent à une reproduction sommaire des formes populaires, où sont exhibés des phénomènes comme la chute des *ne*, la chute des *e* muets parfois remplacés par des apostrophes, les fautes de liaisons, quelques disparitions de sons, la graphie *y* pour *il*, des interrogations, des relatives, quelques vocables du registre populaire dans les récits ; en fait peu de traits indéfiniment répétés notés souvent de façon fantaisiste par rapport à la réalité orale.⁸⁸

Une deuxième difficulté vient compliquer la tâche des traducteurs : le discours ne doit pas seulement *dénoter* le caractère populaire des locuteurs, il doit également *montrer* leur appartenance à la *mala vita*, leur *malandrinismo*, qui s’exprime par la façon de mener la discussion, usant de procédés stylistiques dignes des meilleurs conteurs pour subjuguier son public. Pour Pasolini, Marlon Brando interprète de façon exemplaire cette façon de parler :

Malgrado l’estrema elezione, il discorso recitato da Marlon Brando è il discorso di un dritto, e vi predomina la figura più amata del malandrinismo, la reticenza, l’allusione; l’arte del dire e non dire, dell’ammiccare; e il fine è poi di “metter in mezzo” qualcuno e d’“addormire” qualcun altro.⁸⁹

⁸⁷ PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, «Il gergo a Roma», Milan, Mondadori, 1999, p.695

⁸⁸ GADET, Françoise, *Le français populaire*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p.13.

⁸⁹ PASOLINI, op.cit. 1999, p.695.

Ainsi, à la difficulté formelle que représentent la retranscription du discours oral et le rendu du vernaculaire s'ajoute une difficulté beaucoup plus subtile, qui touche à la rhétorique, l'art du discours.

Les Ragazzi

Si l'on considère l'extrait de la traduction de Claude Henry⁹⁰, qui va nous servir de base pour comparer le traitement du discours direct des différents traducteurs, on constate que Claude Henry se maintient dans un genre, la description que donne Françoise Gadet du discours populaire correspondant pratiquement point par point aux méthodes que le traducteur a utilisées pour rendre le discours des locuteurs.

Le lecteur francophone y reconnaît en effet un grand nombre de traits morphologiques et syntaxiques propres à ce que la linguiste définit comme « le français populaire ». Les modifications les plus évidentes se manifestent dans la prononciation. Au niveau de la prosodie, tout d'abord, l'énoncé regorge d'« appuis du discours » : « *tu t'appelles ; v'là que ; qu'elle nous dit ; alors* (dont on trouve quatre occurrences); *Et pis ; Là-dessus ; quoi !, ma foi* » qui rythment les récits du Frisé et de Fromegi. Ensuite, la chute du *e* muet est représentée par une apostrophe : « *D'braves types ; y m'fichaient ; qu'j'étais ; on s'grouille d'filer ; d'la grotte ; s'chamailler ; on s'débine ; l'premier ; y'l'dévisse ; y'l'débouche ; y'l'verse ; C'marchand ; qu'vous ; m'chercher ; l'lapin ; qui l'zigouille ; l'jardin ; l'boss ; m'fiche ; m'retombez, tu t'appelles ; s'tabasser* ». On observe également chez le locuteur une tendance à la troncation de voyelles non accentuées : « *P't'être* » au lieu de « *peut-être* », de semi-voyelles après consonnes : « *pis* » au lieu de « *puis* », voire de portions de mots : « *v'là* » au lieu de « *voilà* ». La disparition de la consonne liquide [l] dans le pronom sujet « *il* », lequel est remplacé par « *y* », constitue également un trait caractéristique du français populaire : « *y m'fichaient ; y'l'dévisse ; y'l'débouche ; y'l'verse ; y leur lancent ; comme y faut ; qu'y dit ; même qu'y a fallu* ». La liquide [r] dans « *livre de pain* » disparaît également.

Sur le plan de la morphologie verbale, on constate la présence de l'erreur, typique à l'oral, du choix de l'auxiliaire « *on est été cherché ; on y est été tous les deux ; on est été à Pietralata* » mais celle-ci n'est pas récurrente, puisqu'elle alterne avec des formes correctes, comme dans cette explication du Frisé et de Fromegi : « *y aller un tout seul, on avait la frousse, c'est pour ça qu'on y est été tous les deux!* » et qu'elle n'apparaît pas dans l'extrait consacré aux soldats polonais. La double négation, quant à elle, tombe : « [le lapin] *y était plus ; vous pouviez pas... ; m'retombez pas* ».

⁹⁰ Les extraits sur lesquels s'appuie cette analyse se trouvent en annexes.

Au niveau syntaxique, on note des « cas d'insistance » sur les sujets à travers une certaine redondance, qui se manifeste soit par l'emploi d'un double pronom : « *nous, on applique ; nous, on s'en foutait ; nous, on s'débine ; nous, qu'on les avait entendues ; Ernesto et moi, on ...* », soit par un nom, repris par un pronom personnel sujet « *C'marchand de pastèques, il... ; le boss, y nous dit ; l'lapin, y'était plus ; l'boss, furibard, il...* ».

Enfin, pour répondre à la deuxième contrainte, qui porte sur la rhétorique, Claude Henry use d'une ponctuation subjective plus importante que dans l'original et ajoute des questions oratoires telles que : « On s'grouille d'filer et qu'est-ce qu'on voit ? Deux tapins... » tandis que Pasolini dénoue le fil de son récit de façon plus linéaire : « *semo iti là vicino, erano due zoccole...* ». Le locuteur sait ménager le public et semble se prendre à son récit : « Là-dessus, v'là le marchand qu'arrive, le boss quoi ! ». À cela s'ajoute un effort au niveau de la prosodie, avec un rythme enlevé, proche de l'original : « la v'là qu'attrape l'lapin / qui l'zigouille / qui l'fait cuire / (et) qui l'bouffe », « y'l'dévisse/ y'l'débouche/ (pis) y'l'verse », des énoncés binaires, tels que : « D'braves types / les Amerlos », « les Polonais/bande de salauds » ou la conservation d'un chiasme : « on va au pas de course voir l'lapin/l'lapin il était fauché ». Les *punte espressive* des *ragazzi* sont également rendues par des choix lexicologiques dignes de Queneau : « approche tes esgourdes !; le marchand radine », qui montrent que le traducteur cherche à donner de la couleur au texte.

Dans tout récit, la chute occupe une place primordiale et le locuteur qui tient à subjuguier son public se doit de la soigner. Malheureusement pour Claude Henry, dans le premier extrait le locuteur se perd dans une phrase sinueuse qui s'essouffle : « Le second frotte une allumette et fiche le feu ; nous, qu'on les avait entendues hurler, on s'est précipités mais on a eu juste le temps de voir les deux gonzesses qui grillaient en plein dans les flammes » alors que Pasolini termine sur une phrase rythmée, dont on imagine le découpage suivant « *Noi sentimo urlà / urlà / annamo li / e vedemo ste due zoccole/ tutte / annà a foco* ». La phrase ainsi découpée permet de ménager le suspense, ce qui n'apparaît pas dans la version française alors que celui-ci aurait pu être rendu, entre autres, par la répétition du verbe « hurler », qui aurait permis de faire monter la tension du lecteur.

Une vie violente

Le constat que nous avons fait concernant les choix lexicologiques de Michel Breitman se vérifie également dans le traitement du discours direct. Bien que riches en appuis du discours (« *Merde alors ; Et puis, bien sûr, voilà ; Dites donc ; dis donc ; Bon, comme je vous l'avais dit ; tu parles ! ; enfin ; Bref ; tu ne me croiras pas ; Et comment !* »), les énoncés des protagonistes d'*Une vie violente* ne présentent ni apocopes ni synopes : le « Titi parigot » apparaît beaucoup plus effacé, pour ne pas dire neutralisé. Du français populaire décrit par Françoise Gadet, on ne trouve plus que « quelques vocables du registre populaire insérés dans le récit ». Nous passons ainsi d'un « français populaire » à un français

plus standardisé bien qu'appartenant toujours à un registre oral, d'ailleurs plus vulgaire si l'on en juge le choix de certains mots comme « *Merde, bouffé, trou du cul, nom de dieu, fils de pute* », etc. Comme le montrent ces morceaux choisis, l'oralité réside principalement dans les choix lexicaux et les appuis du discours, dont la fonction est essentiellement phatique, notamment le « *Merde alors !* » cité plus haut, et des exclamations oratoires, inutiles dans l'économie du message, telles que « *mais la faim, nom de dieu, c'est la faim !* »

Du point de vue morphologique, le discours du protagoniste ne subit aucune modification : aucun *e* muet ne tombe (sauf un, cas isolé, dans le premier extrait : *j'lui fais*) et même la double négation est maintenue. Pour illustrer la différence entre les deux premiers traducteurs, ce que Michel Breitman traduit par : « *un jour, moi aussi, j'avais une de ces faims que je n'arrivais même pas à monter sur le trottoir* », aurait donné, avec Claude Henry : « *Un jour, moi aussi, j'avais une d'ces faims qu'j'arrivais même pas à monter su'l trottoir* », voire, plus vraisemblablement : « *Un jour, moi aussi, j'la sautais tellement qu'j'arrivais même pas à monter su'l trottoir.* »

Certaines phrases apparaissent plus construites, si on les compare à celles de Claude Henry, qui elles, procèdent par simple juxtaposition (sauf la phrase finale que nous avons étudiée) : on trouve ainsi, dans les extraits étudiés : une forme gérondive en antéposition « *en me le remettant le curé avait l'air...* », une locution prépositive : « *je cours..., de peur d'arriver* », un parallélisme « *l'un avec un bidon d'essence, l'autre une boîte de conserve, un autre une casserole, un autre encore un seau* », une inversion du pronom sujet pour présenter les discours rapportés « *disait-il* », alors que, chez Claude Henry, ce sont les formes directes telles que : « *on lui dit ; y nous dit ; qu'y dit, ou qu'elle nous dit* », qui prévalent.

Ce choix de constructions plus élaborées s'accompagne de temps plus complexes avec des formes surcomposées que le locuteur n'a aucune difficulté à manier. Il s'agit du conditionnel passé « *il se serait fait arracher le bras* », « *je me serais cru aux abattoirs* » ; « *je suis allé sonner les cloches* », du futur antérieur « *on aura terminé* » et du subjonctif présent : « *qu'on y mette* ». Ces temps viennent s'ajouter au présent de narration et au futur, temps que l'on trouve également chez Claude Henry.

De par cette complexification, les discours des locuteurs n'ont pas la même vivacité que ceux de la première traduction même si, comme on l'a vu plus haut, Michel Breitman n'est pas avare de points d'exclamation. Sans doute parce que le traducteur utilise exclusivement ce moyen pour montrer la vivacité du discours, les exclamations ne sont pas toujours opportunes, voire rendent le tout artificiel – en témoigne cet exemple : « *Tu parles, on était tout transparents: même notre ténia était mort de faim! Bref, ils nous ouvrent les veines! On nous met ces petites boules dans la main!* ». Dans cette phrase, si la première exclamation est justifiée, les deux dernières, quant à elles, nous semblent desservir le

discours. L'original se portait pourtant bien à l'éloquence. Enfin, l'anaphore de chi « *chi c'aveva 'na latta de benzina, chi un barotoletto chi 'na conculina, chi 'na cofana, chi un fusto* » est rendue par une structure plus recherchée: "l'un..., l'autre..., un autre..., un autre..., un autre...", qui semble beaucoup plus écrite. On ne retrouve pas non plus le même ton enlevé, ni la même gradation dans le mépris exprimé par le locuteur lorsque « *in mezz'a tutti sti vecchietti, vecchiette...In mezzo a tutti 'sti bavosi* » est traduit par une relative qui s'accroche directement à l'anaphore précédemment citée : « Au milieu de tous ces vieux et de ces petites vieilles qui bavaient, l'un avec..., l'autre, etc.», ce qui gomme l'expression marquée de « *bavosi* » et rend le discours moins spontané, plus écrit.

Histoires de la Cité de Dieu

Dans le traitement du discours direct, le troisième traducteur met l'accent sur la fonction phatique et, partant, sur l'art rhétorique des discours des locuteurs. Par ce choix, il se positionne entre les deux stratégies des traducteurs précédents. Le français est correct, ne présente pas de faute de conjugaison ni de syntaxe (à la différence des *Ragazzi*) ; les structures ne sont pas alambiquées et restent fidèles à la linéarité du récit d'origine (à la différence de Michel Breitman) et les expressions choisies ne sont pas vulgaires (à l'exception de l'utilisation de « baisait ») tout en appartenant au registre populaire : « mioches ; mecs ; faire enrager ; gamin ; trucs ; pique ; moitié-moitié ; sous ; me barre ; les gnons, les baffes, les coups de ceinture, etc. »

Comme dans la traduction de Claude Henry, on trouve inmanquablement la graphie *y*, pour il : « *Y a un camion ; y a plus que le blouson ; y en avaient deux autres ; y avait un gamin, etc.* » et la redondance pronominale, dans « *Moi je* », notamment, et une surdétermination du sujet : « *Agnolo, un copain, il me dit* ». En outre, la ponctuation subjective est présente, mais sans commune mesure avec Claude Henry. Nous restons dans le discours, que l'on reconnaît par ses spécificités, sans pour autant basculer dans la surenchère. C'est principalement en cela que René de Ceccatty se situe entre les deux traducteurs, trouvant pour ainsi dire « un juste milieu ».

La dimension phatique se retrouve dans les répétitions d'appuis du discours, à commencer par « Écoute un peu celle-là », qui fait écho à « Écoute moi un peu ça » de Claude Henry, « Alors », qui ponctue les phrases et relance à chaque fois l'action (« Alors je fais ; Alors, j'enlève ; Alors il dit ; Alors on s'est mis à fouiller ») et l'introduction en incise du « non » (« Un jour, non, commença-t-il ; y en avaient deux autres déjà là, non ; ils étaient un d'un côté, l'autre de l'autre, non ») ou du « Tu sais », qui rend plus interactif le dialogue. On retrouve la binarité et le parallélisme du discours original : « Les Américains étaient des mecs ! Moi, y me faisaient enrager, mais y m'arrangeaient ! Mais les Polonais, les salauds, ils étaient mauvais, mais vraiment mauvais, tu sais », qui ne va pas sans emphase. Le « y l'dévisse ; y l'débouche ; y l'verse » de Claude Henry se retrouve dans « y m'a rattrapé, y

m'a attaché [...], y m'a battu ». On sent là une certaine filiation sur le plan rythmique entre le premier et le dernier traducteur.

Synthèse

La divergence des voix, entre le discours direct et la narration est perceptible car les trois traducteurs se sont attachés à connoter, notamment, par les signes graphiques, les apocopes ou les exclamations, le discours des locuteurs. À nouveau, toutefois, nous percevons des divergences entre les trois traducteurs : ainsi, les locuteurs de Michel Breitman parlent de façon moins naturelle que ceux de René de Ceccatty ou de Claude Henry mais leur vulgarité ne laisse aucun doute quant au caractère oral du discours et à l'extraction sociale du locuteur (même si les *ragazzi* de Michel Breitman semblent mieux nés que ceux de Claude Henry à en juger la qualité de leur expression, l'absence d'erreurs de conjugaison, etc.). Une nouvelle fois, Michel Breitman et Claude Henry s'opposent sur le plan de l'oralité, le premier optant pour un discours plus construit, plus écrit que l'autre. René de Ceccatty se situe entre les deux traducteurs, puisqu'il revient aux choix du premier sans pour autant tomber dans des choix lexicologiques d'un autre âge, ni dans la surenchère. Sur le plan de la rhétorique, nous conviendrons que les discours des *ragazzi* sont plus vifs chez René de Ceccatty et chez Claude Henry que chez Michel Breitman. Ces récits enchâssés, qui émanent des locuteurs, viennent d'une autre voix narrative qui efface celle du narrateur. Michel Breitman semble avoir une certaine difficulté à émanciper son récit de l'instance narrative puisque ses discours restent trop écrits et l'effort pour les rendre plus « oraux » est contreproductif (surenchère de vulgarité et de points d'exclamations impromptus). Il n'y a donc pas une seule façon de traduire les discours des *ragazzi*.

3. La stratification

Afin de mettre en évidence les différentes voix qui se superposent, nous avons choisi des passages du texte original présentant les différents types de discours qui coexistent dans l'œuvre de Pasolini, à savoir : la langue vernaculaire (le dialecte romain) que l'on retrouve dans le discours direct des locuteurs, la langue contaminée du narrateur, qui mélange koinè et dialecte et, enfin, ce qui reste de la koinè « pure ». Nous n'avons malheureusement pas pu trouver des extraits présentant la même répartition entre les différentes langues : alors que *Ragazzi di Vita* et *Una vita violenta* comportent un grand nombre de passages de stratification et de contamination, notamment à travers le discours indirect libre, les *Storie della città di dio* privilégient le discours direct qui s'entremêle avec une narration peu « contaminée » ; nous avons toutefois trouvé un exemple discret de stratification qui nous permettra de comparer le traitement de cette technique d'écriture dans les trois traductions.

Les ragazzi

Outre les phrases prononcées en discours direct et donc en dialecte, par les locuteurs, Pasolini glisse des mots d'origine dialectale dans le discours indirect libre (*magnà, magnava, dormì, non la poteva vedere, mamco, imbriacone*) et dans la narration (*principale, ghignante, cicca*). Le lecteur constate que la teneur en dialecte des énoncés décroît à mesure que l'on s'éloigne des locuteurs et, de fait, que l'on se rapproche du narrateur. Nous avons ainsi trois strates : 1) l'expression pure des locuteurs : le style direct; 2) la langue contaminée : le style indirect libre, qui mélange la voix des locuteurs à celle du narrateur ; 3) le discours littéraire, où quelque rare mot de dialecte se trouve isolé.

1) Expression pure des locuteurs	<p>“Ce vorrebbe che mo nun trovassimo da venne sta mercanzia,” fece il Caciotta con falso pessimismo, mentre in realtà camminava spedito e pieno di speranza. “Trovamo trovamo,” ribatté ghignante il Riccetto tirando fuori dalla saccoccia un pezzo di sigaretta. “Quanto dici che ce rimediamo a Riccè?” chiese ingenuo il Caciotta. “Che famo poco poco na trentina de sacchi,” rispose l’altro. “E chi ce torna ppiù a casa,” aggiunse poi tirando allegramente le ultime boccate della cicca.</p>	<p>- Y faudrait voir qu’on n’trouve pas à refiler la camelote, fit le Fromegi avec un faux-semblant de pessimisme alors que, gonflé à bloc, il marchait d’un pas allègre.</p> <p>- Bien sûr que si qu’on trouvera !_réplica en ricanant le Frisé qui tira un bout de cigarette de sa poche.</p> <p>- Combien tu crois qu’on en dégotera ? demanda le Fromegi, naïf.</p> <p>- Oh ! une trentaine de sacs, au bas mot. En tout cas, y m’reverront pas d’si tôt dans la carrée, ajouta-t-il en tirant les dernières bouffées de son mégot.</p>
2) Contamination	<p>Tanto la sua era una casa per modo di dire: andarci o non andarci era la stessa cosa, magnà non se magnava, dormì, su una panchina dei giardini pubblici era uguale. Che era una casa pure quella? Intanto la zia il Riccetto non la poteva vedere: e manco Alduccio, del resto, ch’era figlio suo. Lo zio era un imbriacone che rompeva il c... a tutti l’intera giornata.</p>	<p>Une carrée ? Façon de parler. Crécher ou rester dehors, c’était du pareil au même. Croûter, par exemple, la croûte était jamais prête et pour se pager, autant un banc dans un jardin public. Une carrée, ça ? Du reste, sa tante, le Frisé pouvait pas la blairer, pas plus qu’Alduccio, son garçon... L’oncle, lui, c’était un poivrot qui vous emm... du matin au soir.</p>
3) Koïné	<p>Da lì a Porta Portese non c’erano di sicuro meno di quattro cinque chilometri di strada da fare. Era un sabato mattina, e il sole d’agosto ubriacava. Il Riccetto e il Caciotta, in più dovevano farsi un bel giro per non passare per San Lorenzo, dov’era la bottega del principale che li aveva mandati di buon mattino a consegnare le poltrone a Casal Bertone.</p>	<p>C’était un samedi matin du mois d’août. Le soleil aurait fait éclater les pierres. De cet endroit à la Porta Portese, il y avait bien au moins quatre à cinq kilomètres. Sans ajouter que s’ils voulaient éviter Saint-Laurent-hors-Murs et la boutique du boss qui les avait envoyés de bon matin livrer les fauteuils à Casal Bertone, le Frisé et le Fromegi devaient par-dessus le marché s’offrir une trotte qui se posait un peu là !</p>

<p>E poi come fanno due famiglie complete, con quattro figli una e sei l'altra, a stare tutte in due sole camere, strette, piccole, e senza nemmeno il gabinetto, ch'era giù abbasso in mezzo al cortile del lotto? In questo sistema di vita, da più d'un anno a quella parte, s'era trovato il Ricchetto dopo la disgrazia delle Scuole, da quando era andato a abitare a Tiburtino, lì dai parenti suoi.</p>	<p>Jugez un peu : comment deux familles au grand complet, la première de quatre enfants et l'autre de six, peuvent-elles vivre dans deux petites pièces étroites, sans cabinets, vu qu'ils étaient dans la cour du guichet de la loterie ? Voilà la vie de chien que le Frisé supportait à son corps défendant depuis plus d'un an, depuis la catastrophe du groupe scolaire, quand il était allé habiter chez ses parents à Tiburtino</p>
--	--

Note concernant le tableau : Pour faciliter la lecture du texte, les propositions en incise qui permettent au narrateur de préciser qui parle, restent accolées aux propos des locuteurs bien qu'il s'agisse de cas de contamination et non de discours direct pur.

Si l'on examine la traduction, dont nous avons mis en évidence les éléments qui nous semblait appartenir au discours populaire, on constate que la différence de concentration des éléments populaires en fonction des strates suit la même dynamique dans la traduction, ce qui nous amène à penser que le lecteur francophone, lui aussi, reconnaît une divergence de voix entre le style direct, le style indirect libre mélangé à la narration (la contamination) et la voix du narrateur qui utilise principalement la koinè.

Ceci dit, si la dynamique est la même, l'amplitude diffère entre le texte source et le texte cible car le dialecte est simplement rendu par des tournures syntaxiques et morphologiques dites « populaires » agrémentées de quelques mots d'argot, ce qui conduit à une réduction des différences dans le passage du discours des locuteurs à celui du narrateur. D'autant que l'on observe, chez Claude Henry, une tendance à la surenchère dans l'oralité, notamment de la part du narrateur (introduction d'exclamations, adresse au lecteur, vulgarisation du texte). Le constat est le même que pour les choix lexicologiques : le fait que le narrateur utilise des expressions plus orales et que les locuteurs parlent « plus correctement » (puisqu'ils parlent en argot, langage dont la première ambition est d'exclure mais qui appartient pourtant au français et non à un dialecte) rend moins évidente la stratification initialement constatée. Ainsi, nous ne retrouvons pas les mêmes extrêmes et le passage de l'un à l'autre étonne beaucoup moins, le lecteur ne faisant plus le grand écart entre dialecte et koinè et restant à l'intérieur d'une seule et même langue. Même si l'on perçoit l'hétérogénéité du texte dans la traduction, celle-ci est beaucoup moins forte que l'original. Son effet s'en trouve donc atténué.

Une vie violente

Dans le cas d'*Une vie violente*, le passage du style direct à la koinè est encore plus ténu. Sans doute parce que le style indirect libre qu'utilise Pasolini est plus populaire que dialectal : « *de 'sti ladroni, de 'ste anime perse, de 'sti sacrileghi e de qua e de là...* », ce qui rend le contraste moins frappant. Le dialecte apparaît toutefois de façon anecdotique et se glisse dans des expressions telles que « *non gli si faceva giorno ; andava di prescia* », ainsi

que des mots isolés : « *baretto ; tinticarello, spanzata* » et des articulations : « *e manco* ». La dynamique reste la même que pour le premier extrait étant donné que la concentration dans les énoncés d'éléments dialectaux décroît à mesure que le narrateur prend le pas sur le locuteur. Comme on peut le voir dans le tableau figurant à la page suivante, plusieurs niveaux de langue coexistent.

1) Expression pure	<p>“Aòh, a Toma,” fece il Zucabbo, “lo senti?” Semo peggio der Tinea, semo! “Aòh!,” disse Tommaso, “volemo annà a messa a senti?” “E’namoce!” fece entusiasta il Zucabbo. “Daje,” disse Tommaso al Zimmìo, “ariviecce pure te!”</p>	<p>- Dis donc! Tommaso, fit Zucabbo, tu l’entends ? On est pire que Tinea ! - Alors, dit Tommaso, on va à la messe écouter le curé ? Zucabbo s’enthousiasma : - On y va ! - Allez, Zimmìo ! retournes-y avec nous !</p>
2) Forte contamination	<p>Il prete parlava sempre di loro, de ‘sti ladroni, de ‘ste anime perse, de ‘sti sacrileghi e de qua e de là... Si fecero per davvero una spanzata di messe, che del resto erano almeno dieci anni che non entravano in chiesa, da quando avevano fatto la prima comunione, e manco si ricordavano più chi aveva creato il mondo.</p>	<p>Le curé parlait toujours d’eux, de ces larrons, de ces âmes perdues, de ces sacrilèges, de ceci, de cela... Ils eurent vraiment une indigestion de messes... mais ça faisait bien dix ans qu’ils n’étaient pas entrés dans une église (depuis leur première communion) et ils ne se rappelaient même pas qui avait créé le monde.</p>
	<p>Il Zimmìo offrì il cappuccino con un maritozzo, a un baretto di Via Selmi, pieno di giovanotti coi vestiti buoni, tutti in grazia di Dio. Ma Tommasino era impaziente, andava di prescia: c’aveva da fare, lui, mica come quei due nullafacenti senza speranza del Zucabbo e del Zimmìo, buoni solo d’andare a bilancino, che se non rubavano o non facevano qualche impiccio, non gli si faceva giorno.</p>	<p>Zimmìo offrì café au lait et brioches dans un petit bar de la rue Selmi, bondé de jeunes gens endimanchés. Mais Tommasino se sentait impatient, pressé : il avait à faire, lui ! pas comme ces incurables fainéants de Zucabbo et de Zimmìo qui n’étaient bons qu’à monter des escroqueries ; qui, s’ils ne volaient ou ne trafiquaient pas, n’étaient pas satisfaits...</p>
3) Koinè très légèrement contaminée	<p>A Tommaso e al Zucabbo brillavano gli occhi per la gioia che a messa avessero parlato di loro, davanti a tutta quella gente.</p>	<p>Les yeux de Tommaso et de Zucabbo brillaient de joie à l’idée qu’on avait parlé d’eux, à la messe, devant tous ces gens.</p>
	<p>Così andarono a pedagna a Ponte Mammolo, e non s’accontentarono d’ascoltare la predica della seconda messa, ma pure dell’ultima, quella di mezzogiorno.</p>	<p>Ainsi retournèrent-ils au Pont Mammolo : et ils ne se contentèrent pas d’écouter le sermon de la seconde messe, mais aussi celui de la dernière, celle de midi.</p>
	<p>Poi tutti soddisfatti, spesarono sotto il bel solicello che aveva sbaragliato le nuvole e brillava allegro sulle casette bianche della borgata sparse sulla campagna lavata.</p>	<p>Ensuite, satisfaits, ils se promènèrent sous le beau soleil qui, après avoir chassé les nuages, brillait sur les maisonnettes blanches de la bourgade.</p>
	<p>Lui si sentiva dentro tutta una calma, una contentezza, che gli faceva tinticarello allo stomaco, al pensiero di quello che c’aveva da fare Così alla svelta alla svelta, salutò, disse bona Pasqua, bona Pasqua, e prese l’auto della borgata, per andare alla Garbante, alla puntata con Irene, tutto amore e spicchio d’ajo.</p>	<p>Son estomac le chatouillait à la pensée de ce qu’il avait à faire. Il les salua en hâte, dit « Joyeuses Pâques ! et prit l’autobus pour aller à la Garbatella, au rendez-vous d’Irène, débordant d’amour et de sève.</p>

Si l’on regarde la colonne de droite, consacrée au texte cible, on constate que les éléments dialectaux ou populaires ont disparu dans la traduction. Les réseaux vernaculaires ont été détruits. L’écart du style collectif de Pasolini ne transparaît plus. Le lecteur ne perçoit

plus de stratification. Il n'y a plus de voix singulières, seulement un narrateur qui parle « en bon français ». Cette conclusion s'accorde avec celle à laquelle nous étions arrivés en analysant les choix lexicologiques puis le traitement du discours direct chez Michel Breitman : une des caractéristiques du style de Pasolini est neutralisée du fait de l'homogénéisation du texte.

Histoires de la Cité de Dieu

Comme nous le disions dans l'introduction et comme l'extrait du troisième récit romain que nous avons choisi le montre, les strates koinè/contamination/dialecte sont réparties de manière très inégales, au point qu'il conviendrait mieux de parler de coexistence que de stratification...Toujours est-il que le lecteur italoophone perçoit trois niveaux : un italien soutenu, un italien parlé et des termes dialectaux qui s'insèrent dans la narration ou se retrouvent dans le style indirect libre (contamination).

<p>Lucià e Marcè erano entrati nel bar e subito tutti gli altri si erano voltati verso di loro, e con gli sguardi parevano invitarli a far parte della loro compagnia. Poi uno di quelli si decise a staccarsi, timidamente, dal gruppo e venne vicino a Marcè: –Volete bere con noi?– disse. Lucià e Marcè accettarono, dandosi un po' d'importanza: ma dopo bevuta la foietta Marcè cominciò a chiacchierare; era tutto infuocato e pieno di cordialità: – Trastevere – diceva agli amici – avessi da vede! Le donne che ce stanno, certe sorche che non finiscono mai... - Così cominciò a raccontare di Roma, la domenica mattina, da Donna Olimpia giù a Trastevere, sempre piena di incontri, con uomini e donne, e della festa de noantri, e delle notti d'estate per i lungoteveri, e dei bagni sul fiume o a Ostia, dei ricatti, delle rapine, delle amicizie, delle malandrinate. Raccontò della manfrina, quando l'avevano incontrata, lei e la sua amica, di cui era gelosa fradicia, la Nadia, che abitava dietro piazza Mastai: le avevano trovate verso le due in fondo a Via della Lungaretta, in un posto così scuro che non ci passava mai nessuno. La Nadia si era gettata sui maschi, ma gridando: – Per carità, non lo dite a lei se no mi ammazza. – Ma la pagava? – chiesero quelli di Terracina. – E come no – rispose ghignando Lucià – è na signora –. Il fatto non era proprio accaduto a lui e a Lucià: essi quella notte se n'erano rimasti in disparte fuori dal portone: e là dentro sentivano i loro amici di Trastevere più anziani che ridevano soffocati con Nadia, mentre la manfrina se ne stava fuori ubriaca fradicia a chiacchierare con gli altri. Quelli di Trastevere erano tutti bellanti, scarponi e tacchegiatori: i più dritti del rione.</p>	<p>Lucià et Marcè étaient entrés dans le bar et aussitôt tous les autres s'étaient tournés vers eux et, de leurs regards, paraissaient les inviter à se joindre à eux. Ensuite, l'un d'eux se décida à se détacher timidement du groupe et s'approcha de Marcè :</p> <p>- Vous voulez prendre un pot avec nous ? demanda-t-il.</p> <p>Lucià et Marcè acceptèrent, en se donnant un peu d'importance : mais après avoir bu sa foietta, Marcè commença à bavarder ; il était tout enflammé et plein de jovialité :</p> <p>- Le Trastevere, disait-il à ses amis, si vous voyiez ça ! Les femmes qu'il y là-bas, des cramouilles à n'en plus savoir que faire...</p> <p>Il commençai ainsi à raconter Rome, le dimanche matin, de Donna Olimpia au Trastevere, toujours plein de rencontres, avec des hommes, des femmes, et la fête de Noantri, et les nuits d'été sur les quais du Tibre, et les baignades dans le fleuve ou à Ostie, les chantages, les vols, les amitiés, les saloperies. Il parla de la Manfrina, quand ils les avaient rencontrées, elle et son amie, qui la rendait verte de jalousie, la Nadia, qui habitait derrière la piazza Mastai : ils les avaient rencontrées vers deux heures, au bout de la via della Lungaretta, dans un endroit si sûr qu'il n'y passait jamais personne. La Nadia s'était jetée sur les garçons, mais en criant :</p> <p>- Je vous en supplie, ne le lui dites pas, sinon elle me tue.</p> <p>- Mais elle la payait ? demandèrent les garçons de Terracina.</p> <p>- Évidemment, répondit Lucià en ricanant. C'est une dame.</p> <p>L'histoire ne leur était pas vraiment arrivée, à Lucià et à lui : cette nuit-là, ils étaient restés à l'écart, devant la porte de l'immeuble : à l'intérieur, ils entendaient leurs amis de Trastevere, plus âgés, qui crevaient de rire avec Nadia, pendant que la Manfrina restait dehors, ivre morte, à bavarder avec les autres. Ceux du Trastevere, leurs amis, étaient tous des maquereaux, des escrocs et des voleurs : les plus réglos du quartier.</p>
--	---

Note concernant le tableau précédent: la séparation n'étant pas nette entre les trois « strates, nous préférons maintenir, dans le tableau, l'extrait tel qu'il apparaît aux lecteurs italophones et francophones. Les expressions ou constructions populaires ou vernaculaires sont mises en évidence en caractères gras.

Avec René de Ceccatty, on observe quelque chose que nous n'avions pas remarqué chez les deux premiers traducteurs : on assiste au maintien d'un ton (celui du mauvais garçon qui apparaît à travers des expressions telles que : « tous des maquereaux, des escrocs et des voleurs : les plus réglos du quartier ; crevaient de rire ; ivre morte ; verte de jalousie ; cramouille ; prendre un pot ») sans pour autant que le texte en son entier soit vulgarisé puisque ces expressions coexistent avec des expressions plus recherchées. Les éléments populaires sont rendus en français par des équivalents (voir mots en caractères gras dans le tableau). Il n'y a pas de surenchère, ni d'appauvrissement. On voit que René de Ceccatty reste près du texte. Ainsi, de la même façon, la structure que l'on retrouve dans le discours direct des récits des *ragazzi* se retrouve telle quelle dans le discours indirect libre : anaphore, accumulation de propositions liées par une simple conjonction « et » tandis qu'elle cohabite avec des structures plus recherchées (il suffit de regarder la première phase de cet extrait : « Lucià et Marcè étaient entrés dans le bar et aussitôt tous les autres s'étaient tournés vers eux et, de leurs regards, paraissaient les inviter à se joindre à eux », où l'on retrouve un passé antérieur, une incise qui semble retranscrire le jeu de regard de va et vient entre les *ragazzi* et les jeunes de Terracina.). On sent en lisant le texte français que ce sont justement les passages (ou traits) populaires de certaines phrases qui font ressortir la noblesse de la koinè. C'est en cela que l'on reconnaît une stratification : le maintien des couches n'est en rien dérangé.

Synthèse

La stratification apparaît surtout chez René de Ceccatty, qui est le seul à ne pas faire d'homogénéisation unilatérale. Les deux autres traducteurs ont en effet tendance à homogénéiser le texte, en l'ennoblissant, dans le cas de Michel Breitman ou en le vulgarisant, dans le cas de Claude Henry. Les deux traducteurs perdent de vue l'écart qui existe entre les différentes voix qui résonnent dans les récits romains et tendent à en faire prévaloir une seule. René de Ceccatty fait un choix courageux en maintenant les réseaux entre les différentes voix.

4. Bilan

La stratégie la plus engagée en faveur du « dire », sur le plan de la divergence des voix, est celle de René de Ceccatty, puisqu'il n'hésite pas à mélanger les registres, ce qui rend le mieux la stratification. Dans leur homogénéisation, Claude Henry semble rester dans un genre tandis que Michel Breitman tente de ne pas faire tâche et de rendre quelque chose

de bien écrit. Cela vient peut être du fait que les deux premiers traducteurs ne traduisent pas Pasolini : le premier semble donner à un public francophone un produit attendu comme il s'en vend beaucoup à l'époque, le deuxième raconte une histoire italienne à travers la langue française. Le « dire » n'est véritablement traduit que par René de Ceccatty.

2.2.3. Des erreurs petites et grosses

Notre intention, dans cette partie, n'est pas de faire un bêtisier, ni de dresser une liste exhaustive de toutes les erreurs de traduction que nous avons pu rencontrer au cours de nos lectures. L'idée est plutôt de montrer en quoi la marge de manœuvre qui est laissée au traducteur diffère en fonction de l'autorité de l'auteur. Il s'agit ici d'étudier l'influence de la reconnaissance d'une identité auctoriale sur le processus de traduction et, en l'occurrence, sur la visibilité du traducteur. Nous relèverons, pour chacun des traducteurs, ce qui nous a semblé aller au-delà de la simple traduction, révélant ainsi l'apport personnel du traducteur au texte et, partant, sa visibilité. Ce n'est pas un hasard si les parties qui suivent semblent déséquilibrées puisque, plus un auteur est connu, moins la marge de manœuvre du traducteur est grande. Nous passons donc d'un traducteur qui semble avoir tous les pouvoirs à un traducteur entouré, surveillé, dont le moindre mot de trop est critiqué et toute erreur interprétée comme une mauvaise connaissance de la langue...

Claude Henry

C'est Claude Henry qui apparaît pour nous comme le plus « manipulateur » et partant, le plus visible (pour ceux qui ont accès à l'original). Nous l'avions déjà constaté à travers ses choix lexicologiques et sa surenchère dans la vulgarisation du texte qui conduisait à une homogénéisation vers le bas du texte de Pasolini. Nous avons en outre constaté des erreurs, plus graves encore, qui changent la position narrative par un passage de la mimésis à la diégésis et par l'intrusion d'un narrateur bavard, qui « commente » et s'exclame d'une voix ironique devant les péripéties des *ragazzi*. Sans oublier que le traducteur grève également le texte pasolinien de mots tendanciellement racistes qui dérangent tout lecteur connaissant l'engagement politique de Pasolini, mais induisent en erreur celui qui ignore tout des activités politiques de l'auteur. Claude Henry semble également insister sur la dimension homosexuelle de l'œuvre, au point de réduire l'œuvre à cet aspect alors que Pasolini traite la question beaucoup plus subtilement.. Avec ce traducteur, nous frôlons la traduction ontologique.

- Le passage de la mimésis à la diégésis

Ainsi, on observe chez Claude Henry un passage de la mimésis à la diégésis, au sens où les paroles que Pasolini rapporte directement sont intégrées dans le récit et ne se détachent pas du narrateur. Ce changement, sur le plan narratologique, s'accompagne d'une « destruction de réseaux signifiants sous-jacents ». Nous avons trouvé un exemple frappant à travers cette chanson de Claudio Villa de 1950, dont le refrain, « *Zoccoletti, zoccoletti* » qu'entonne les *ragazzi*, revient huit fois dans l'extrait retenu (aux pages 167-168, 186, 190 et 211 de l'édition italienne) comme un leitmotiv, alors qu'il n'apparaît explicitement que trois fois dans l'extrait correspondant de la version française. Simple bravade de Lenzetta à

l'annonce de la mort d'un des leurs à la page 103, ce petit refrain prend un tout autre sens des pages 167 à 186. En effet, tout laisse penser qu'il s'agit pour Pasolini d'une astuce narratologique pour montrer le passage d'une poche (et d'un chanteur) à l'autre de l'argent volé : le chant de Caciotta (Fromegi dans la traduction française) s'interrompt en effet lorsque le protagoniste s'aperçoit qu'il a vraisemblablement été volé par un des *ragazzi* avec lesquels il s'est baigné – un voleur qui s'approprie également sa chanson et qui n'est autre que l'interlocuteur de Fromegi à la scène précédente : le Begalone (le Bigle). On l'apprend en effet à la page 217, quand Alduccio s'enquiert de l'argent que le Bigle a en poche. Le lien entre la chanson et l'argent devient explicite lorsque le Bigle demande à Alduccio : *“Ha’vvisto, disse interrompendosi, la faccia ch’ha fatto er Caciotta?”*, question qui vient s'insérer entre les deux refrains de la chanson. « *Zoccoletti, zoccoletti* » montre le jeu de pouvoir qui s'exerce entre chacun des personnages : d'abord entre Caciotta et le Begalone, puis l'inverse, et enfin entre le Begalone et Alduccio, voire la ville entière puisque le dernier personnage entonne ce refrain alors qu'il traverse la ville accroché à un tram. Même si ce personnage n'a cette fois-là plus d'argent en poche, il se joue de son partenaire de vol, qui a tout gaspillé avec une prostituée, si vite, qu'il en a été la risée...

Afin de mieux cerner l'astuce narratologique dont nous parlons, nous avons reconstitué l'échange à l'aide du tableau ci-dessous qui continue à la page suivante (c'est nous qui soulignons). Pour faciliter la lecture, nous avons coupé certains passages dans le texte source et la traduction leur correspondant. Il convient toutefois de souligner que la perte de la chanson incombe à Claude Henry et non à nos manipulations.

<p>(p.167-168) Il Caciotta cominciò con l'infilarsi i pedalini e le scarpe, e intanto cantava: “Zoccoletti, zoccoletti...,” “Claudio Villa, “ disse il Begalone, “nun è nissuno appetto a tte, a Caciò.” “Ce lo so,” disse il Caciotta, interrompendo il canto e riprendendolo subito. “Arriconzolete a cantà,” disse Alduccio. “M’arroonzolo sì...” disse il Caciotta. “Zoccoletti, zoccoletti...,” che, nun me dovrebbe d’arriconzolà? che, je devo da chieder er permesso a quarcheduno pe cantamme na canzona?... “Zoccoletti, zoccoletti...” [...]</p> <p>Il Caciotta si rimise a cantare: “Zoccoletti, zoc...”, tacque di botto. Stette così un poco zitto , poi venne avanti coi panni in mano, bianco in faccia come un morto. “Chi mi ha rubato i soldi che tenevo in saccoccia?” disse. [...]</p>	<p>(p.192) Le Fromegi commença à enfiler ses chaussettes et ses souliers tout en chantant. - Claudio Villa, tu l'enfonces, et comment ! observa le Bigle. - Tu m'apprends rien, dit le Fromegi en s'interrompant puis reprenant aussitôt sa chanson. - C'est pour oublier tes emmerdements qu'tu chantes, hein? observa Alduccio. - J't'l'fais pas dire, fit le Fromegi. Pourquoi qu'j'oublierais pas mes emmerdements ? Des fois qu'y faudrait que j'te demande la permission d'en pousser une ? [...]</p> <p>Le Fromegi se remettait à chanter quand il se tut, pile. Il resta un instant puis il approcha en tenant ses frusques à la main, blême comme un mort. - Lequel qu'a fauché les sous que j'avais dans ma poche ? [...]</p>
---	--

<p>(p.181)“A Begalò!” chiamò Alduccio. “Tu quanto tenghi?” gli chiese subito il Begalone. “Trenta lire,” fece Alduccio. “Giusto pe l’autobus,” disse il Begalone, “pure io!” “ Come, e quell’artri?” chiese insospettito Alduccio. “Stanno qqua! Stanno qqua!” disse il Begalone, battendo con la mano sulla saccoccia di dietro dove teneva la piotta e mezza fregata al Caciotta.</p>	<p>(p.207)-Eh ! l’Bigle ! appela Alduccio. - Combien qu’t’as d’fric? Lui demanda l’autre aussitôt. - Trente balles, fit Alduccio. - Comme moi, juste pour l’autobus ! - Comment ça et le reste ? demanda Alduccio, soudain soupçonneux. - J’l’ai là, j’l’ai là, répondit le Bigle en battant sa poche de derrière où il gardait les cent cinquante balles fauchées au Fromegi. [...]</p>
<p>(p.186) “Zoccoletti, zoccoletti...,” Cantava il Begalone. “Ha’vvisto,” disse interrompendosi, la faccia ch’ha fatto er Caciotta?” “Zoccoletti, zoccoletti...,” Riprese, a voce più alta [...].</p>	<p>(p.213)Zoccoletti, Zoccoletti, chantait le Bigle. - T’as vu la gueule qu’il faisait le Fromegi? Dit-il en s’interrompant avant de reprendre plus haut sa chanson [...]</p>
<p>(p.190)“Guarda che fusto che so” fece il Begalone gonfiando il petto. “Hu sei lo sciassì de na macchina,”fece l’altro [Alduccio]. “Zoccoletti, zoccoletti...,”cantò poi il Bègalo, raccogliendo li panni ch’avevano sparso qua e là per fare i malandri [...]</p>	<p>(p.217)- Zieute si j’suis costaud, faisait le Bigle en bombant le torse. - Comme châssis, t’es un peu là ! fit l’autre [Alduccio] Zoccoletti, Zoccoletti...fredonnait le Bigle en ramassant les frusques qu’ils avaient éparpillées ça et là pour faire les mariolles. [...]</p>
<p>(p.211) Il Begalone era allegro. Attacato al respingente, s’era messo a cantare alla strapazzosa: “Zoccoletti, zoccoletti!”</p>	<p>(p.240) Il était tout joisse maintenant, le Bigle. Cramponné au tampon, il s’était mis à chanter à bouche que veux-tu : Zoccoletti, Zoccoletti.</p>

La chanson entonnée successivement par Cacciotta, Alduccio et le Begalone en italien n’est plus que celle du Bigle, dans la version française. L’idée de passage, de jeu de pouvoir entre les *ragazzi* ne transparaît pas. Même si cette interprétation, qui est la nôtre (et s’appuie sur l’italien) peut-être erronée, nous voulons ainsi montrer que le lecteur francophone n’a pas les mêmes armes que le lecteur italoophone pour étudier et analyser le texte. Le lecteur n’a donc pas la possibilité de tirer de telles conclusions, fussent-elles erronées. Le champ d’interprétation, le domaine des possibles est différent, lecteurs italophones et francophones n’ayant pas le même texte de départ à partir duquel tirer des conclusions.

On observe le même problème aux chapitres six et huit de *Ragazzi di vita*. À nouveau, d’après notre interprétation, les deux chapitres se font écho puisqu’ils mettent en scène Genesio et ses deux frères, qui observent les « grands », de l’autre côté de la rive du Tibre – rive que Genesio tentera de traverser au péril de sa vie dans le chapitre final, intitulé *La comare secca*. Pier Paolo Pasolini souligne ce parallèle par la présence d’un ivrogne, dont le chant semble revêtir une fonction tragique puisqu’il relie les deux scènes, comme une bande-son reliant deux plans cinématographiques. Une fois de plus, la concision de Claude Henry gomme cette mise en parallèle, ou du moins l’atténue. Le chant de l’ivrogne n’apparaît que dans les didascalies, se trouvant ainsi relégué au rang d’information

contextuelle. Passée sous silence, la musique intradiégétique est comme réduite aux intertitres qui sont insérés entre les séquences des films muets, de la même façon que le refrain « *Zoccoletti, zoccoletti* »:

<p>(p.154-155) Era un momento di calma, e si sentiva solo la voce di un vecchio ubbriaco che s'era venuto a sbragare nel sudiciume, e cantava sotto le volte del ponte. Ma quelli ch'erano andati sull'altra sponda adesso se ne tornavano e solcando insieme la corrente gridavano, cantavano. [...]</p> <p>« E traversa fiume, » disse Armandino, che intanto s'era spogliato, ma come il Caciotta teneva un paro di mutandine ch'aveva rimediato chissà in che modo.</p> <p>Lasseme puntà solo la puntaaaa...</p> <p>Cantava il vecchio ubbriaco da sotto il ponte. [...]</p> <p>« Pe' traversallo 'o traverserebbe, » ammise il Caciotta, « ma me fa impressione li mortacci sua ! »</p> <p>Genesio aveva levato dalla saccoccia dei calzoncini una mezza sigaretta e se la stava a fumare guardando la caciara ; lui e i due fratelli erano gli unici di Ponte Mammolo, e se ne stavano per conto loro.</p>	<p>(p.176-177) Dans le calme qui s'établit un instant, on entendait uniquement un vieux poivrot qui chantait, allongé dans le dépotoir d'ordures sous les arches du pont. Cependant les gars qui étaient passés de l'autre côté de la rivière revenaient déjà et, creusant de conserve un sillon dans le courant, criaient et chantaient. [...]</p> <p>- Passe un peu de l'autre côté, pour voir, dit Armandino qui s'était déshabillé entre temps et qui, comme le Fromegi, avait un slip qu'il s'était fabriqué qui sait comment et avec quoi.</p> <p>Sous le pont, le vieux poivrot chantait toujours. [...]</p> <p>- Pour la traverser, j'la traverserais bien, admit le Fromegi, mais avec ses salauds de morts, elle m'impressionne !</p> <p>Gégène avait pris dans sa poche un bout de cigarette qu'il fumait, peinard, en regardant tout ce ramdam. Ses deux frères étaient les seuls du quartier du pont Mammolo et ne frayaient pas avec les autres.</p>
<p>(p.220-223) Come il giorno prima il vecchio ubbriacone, tutto solo, cantava :</p> <p>« Lasseme puntà solo la puntaaaa... »</p> <p>da sotto la volta del ponte, ch'era un posto a cui doveva essere affezionato.</p> <p>[...] « Ma li mortacci sua , » mormorò Genesio, accigliato a mezza voce, come tra di sé, standosene accoccolato poco più sopra sull'orlo slabbrato della scesa. Mariuccio e Borgo Antico lo guardarono fissi. Era la prima volta che diceva tutta per intera quella parolaccia. « Si te sentiva mamma, » fece piano piano Mariuccio, come con un sospiro, guardando impensierito il fratello, « che te faceva ? » Genesio gli lanciò una delle sue occhiate inespressive, e tornò a immergersi nella contemplazione dei malandri di Tiburtino. [...]</p> <p>Alla fine, riconsegnati i panni legati al fratello, annunciò secco, come se il fatto non fosse suo : « Oggi traverso fiume.»</p>	<p>(p.250) Comme la veille, le vieux pochard chantait tout seul sous l'arche du pont, endroit qui lui plaisait apparemment. [...]</p> <p>Tes salauds de morts ! murmura Gégène, à mi-voix, comme à part soi, les sourcils froncés, accroupi un peu plus haut sur le rebord effrité du raidillon.</p> <p>Si la maman t'entendait ! fit tout bas Mariuccio dans un soupir en le regardant d'un air soucieux, tu verrais c'que tu prendrais !</p> <p>Gégène lui lança un de ses coups d'œil vides et retomba dans la contemplation des voyous de Tiburtino. [...]</p> <p>À la fin, il rendit ses vêtements à son frère et il ajouta, tout sec, comme si cela ne le concernait pas : J'vais traverser la rivière aujourd'hui.</p>

- Un narrateur qui en dit trop

Dans la mimésis, le narrateur, en général, s'efface. Comme le dit Rinaldo Rinaldi, dans le cas de Pasolini: «*Proprio quest'autore anonimo, assente, tra parentesi, in trance, ci mostra che il destinatario è il problema centrale della nuova narrativa pasoliniana.*»⁹¹. Or, dans notre étude, nous avons remarqué que Claude Henry dénaturait la position de l'auteur face à ses personnages. Il n'est plus « entre parenthèses » mais omniprésent. Il ne se contente pas de raconter au lieu de montrer, en passant de la mimésis à la diégésis, il commente et prend à partie le lecteur comme si narrateur, lecteur et personnages étaient dans la confidence ; il multiplie les adresses au lecteur, les incises ironiques, les exclamations sans que celles-ci n'apparaissent véritablement dans le texte source.

Ainsi, dans le tableau ci-dessous, l'instance narrative apparaît au lecteur à travers la première personne du singulier – un « je » qu'aucun Italien n'a pu lire dans la version originale. Ce narrateur prend le lecteur à partie, en lui adressant des questions oratoires ou en lui donnant son avis sur la situation des personnages à travers des exclamations chargées d'ironie. Pour illustrer nos propos, nous en avons relevé quelques unes :

20	Due dozzine di ragazzini stavano radunati intorno al trampolino. Cominciarono i primi caposotti, i pennelli, i caprioli. Il trampolino non era alto che un metro e mezzo, poco più, e ce la facevano a tuffarsi pure i ragazzini di sei anni.	23	Une vingtaine de gamins s'étaient attroupés autour du plongeur et les premiers plongeurs s'amorcèrent : les carpés puis les pirouettes et les sauts périlleux. Ce plongeur d'un mètre et demi à peine, je vous le demande ! un gosse de six ans était capable de s'y jeter !
55	Marcello non ci si trovava male. Passava le giornate specialmente aspettando l'ora dei pasti [...].	64	Ma foi, Marcello ne se trouvait pas si mal que ça ! Le plus clair de ses journées passait à attendre l'heure des repas [...].
84	« E nnamoce , fece il Cacciotta alla malandrina ; tanto non c'era altro da fare, e lui ormai la prendeva come un divertimento. Il Ricetto invece se ne stava indietro con gli occhi storti. Come furono all'imbocco di Tiburtino III disse: « Ve saluto, a moretti, io speso.	97	D'accord ! Allons ! admit le Fromegi sur un ton canaille. D'ailleurs, que faire d'autre ? Mieux valait prendre l'affaire à la rigolade. Le Frisé, lui, se tenait derrière eux en les regardant de travers. Arrivés à l'entrée de Tiburtino III, il fit : Salut les mecs. J'me trisse !
97	« Ce stava la Elina no, fece il Ricetto paragulo. Lì a venir avanti erano tutte donne vecchie e spampanate, con qualche vecchietto qua e là e qualche ragazzino: tutte reggevano in mano un imbuto di cartone con dentro una candela perché il vento notturno non la spegnesse.	114	Y avait la Elina, au moins, fit le Frisé l'air canaille. Ici, par contre, qu'est-ce qu'il y avait ? Des croulantes, de vieux gonzes et, par-ci par-là, un gosse. Et tous ces gens-là tenaient un entonnoir de carton avec une bougie dedans pour l'abriter contre le vent de la nuit.

⁹¹ RINALDI, Rinaldo, 1982, p.149.

119	[...] il Ricchetto non sapeva a chi andar dietro. Il ciccione che non si immaginava di sicuro che il Lenzetta gli correva dietro per fargli le sue scuse e per raccomandarsi, si mise a scappare come uno scellerato lungo le mura di Porta Metronia.	137	[...] le Frisé se tâtait pour suivre l'un ou l'autre. Comment la tête de lard aurait-elle pu s'imaginer que le Futfutte lui courait après pour lui faire des excuses et la supplier de ne pas moucharder ? Le gars se sauvait donc à toutes jambes le long des murs de la Porta Metronia.
-----	---	-----	--

Dans le tableau suivant, le narrateur « s'excuse », comme s'il parlait à la place des locuteurs ou tentait de justifier les actions des personnages ou, pire, comme s'il n'assumait pas son récit... Ce « pardon ! », qui n'apparaît, lui non plus, nulle part dans le texte original est ajouté par le traducteur ; il constitue un abus de sa part puisque il modifie à la fois le rapport que l'auteur souhaite instituer entre l'instance narrative et les lecteurs (rapport qui est réfléchi et qu'il a même théorisé) et le regard qui est porté sur les personnages.

9	Al ritorno dal quinto viaggio il Ricchetto e il giovanotto videro presso al recinto, tra due casette, un cavallo col carro. S'accostarono per vedere se si poteva tentare il colpaccio. Nel frattempo il Ricchetto aveva scoperto in una casetta un deposito di armi e s'era messo una mitra a tracolla e due pistole alla cintola.	9	De retour de leur cinquième voyage, le Petit Frisé et le gars repérèrent près de la clôture entre deux maisonnettes, un cheval attelé à une charrette. Oh ! là ! là ! pardon ! Un drôle de coup à faire ! Ils s'approchèrent. Entre-temps, dans une des petites maisons, le petit Frisé était tombé sur un dépôt d'armes, s'était passé un flingue en bandoulière et deux pétards à la ceinture.
14	[...] si fermarono camminando a pecorone tra i tavolini dei bar, presso il giornalaio e le bancarelle o tra le passerelle della biglietteria a raccogliere un po' di mozzoni. Ma già s'erano stufati ; il caldo faceva mancare il respiro e guai se non ci fosse stato quel po' d'arietta che veniva dal mare.	16	[...] ils se fauilèrent la tête baissée entre les petites tables des bars, dans les parages du marchand de journaux et des petites voitures de quatre-saisons ou entre les rampes des guichets de billets pour ramasser des mégots. Mais ils en avaient déjà leur claque, la chaleur vous coupait le souffle ! Et pardon ! qu'est-ce qu'on aurait dégusté si ce n'avait été cette légère brise qui venait de la mer !
70	Dopo pochi passi si rifermò tentennando dentro la camicia che gli pendeva larga sopra i calzoni e cominciò una lunga sparata, tutta piena di complicazioni, masticandosi le parole insieme alla gomma, e sputando tocchi di saliva.	82	À quelque pas, il stoppa non sans flageoler dans sa chemise flottant par-dessus son pantalon et il se lança dans un baratin bourré de contradictions, mâchonnant ses mots en même temps que son chewing-gum et, pardon ! en envoyant de ces postillons...

Enfin, on constate que Claude Henry interprète certains passages en faisant intervenir en incise la voix d'un *ragazzi* qui semble s'adresser directement au lecteur. Bien que cette interprétation se fonde sur un mot ou une situation que l'on trouve dans le texte source, elle constitue également un abus, car elle fait intervenir les *ragazzi* dans la narration par leur pensée, ce qui est rare dans les récits romains, où les personnages interviennent le plus souvent à travers le discours (direct ou indirect libre). De plus, cette technique revient à placer le lecteur au rang de complice auquel on donne des éléments d'explications : le

lecteur n'est donc plus ce spectateur subjugué que décrivait Rinaldo Rinaldi et le lecteur francophone en sait plus que le lecteur italoophone !

94	«Me fai accende, a morè?» Fece a un giovanotto che fumava decadente appoggiato a un palo. Senza dire niente quello gli tese la sigaretta accesa, il Riccetto ringraziò con un cenno guappo del capo , s'infilò le mani in saccoccia, e andò cantando su per la viuzza livida per dove girava il tram.	109	Eh! L'gars, tu permets? Fit-il à un jeune homme qui fumait, à moitié affalé contre un pilier. Sans ouvrir la bouche, celui-ci tendit sa cigarette et le Frisé remercia d'un signe de tête – entre truands, pas vrai ? – , enfonça les mains dans ses fouilles et s'en alla en chantant le long de la ruelle sordide où virait le tram.
66	Ma una madama veniva proprio diretta verso di loro, e allora, loro, taja ! , partirono di corsa, tutti allegri su verso Villa Borghese, che fra tutti i posti dove ci stavano panchine per dormire, era quello dove uno se la poteva divertire di meglio	76	Mais une bourre arrivait droit sur eux. C'était plutôt le moment de les mettre, hein ? et, tout en chahutant, ils rallièrent la Villa Borghese, un endroit pépère entre tous pour rigoler, sans parler des bancs pour se coucher !
84	Amerigo gli si avvicinò, guardandolo con gli occhi che parevano insanguinati, come ridendo ; rideva per la ragione che non era possibile fare qualche cosa contro quello che lui decideva.	97	Amerigo s'avança vers lui avec de drôles d'yeux qui paraissaient striés de sang et qui pourtant rigolaient encore. Ça, alors un type qui se mêlait de le contrer, c'était vraiment marrant !
90	Amerigo lo guardò impaziente, e pareva che stesse per scuotere la testa e fare con le labbra uno schiocco per significare che non solo lui, ma nessun altro al posto suo, sarebbe stato tanto micco da accettare quella conclusione.	105	Amerigo darda sur lui un coup de châsse impatienté. Il secouait déjà la tête avec un claquement de lèvres ; il le prenait pour un ballot décidément ! Et personne ne l'aurait été assez pour accepter la conclusion du Frisé. Y charrait un peu le gars !
142	Ma poté lo stesso saltare dall'altra parte, e il Riccetto gli corse incontro per aiutarlo: gli altri due o tre che gli erano corsi dietro, vedendo che se era fatto male, lo lasciarono perdere, per avere niente che fare.	162	Cela ne l'empêcha pas de sauter de l'autre côté. Le Frisé se précipita à sa rencontre pour le soutenir. Les deux ou trois individus qui lui couraient après, voyant qu'il s'était fait mal, laissèrent tomber : pas de complications, surtout !
74-75	Il Riccetto e il Caciotta se ne andarono senza dir niente e senza nemmeno guardar gli altri, che facevano i tonti, dando un'aria preoccupata e innocente alle loro facce losche, che tanto, nessuno poteva azzardarsi a dir niente di loro.	87	Le Frisé et le Fromegi s'en allèrent sans un mot, sans même jeter un coup d'œil sur les autres qui essayaient de plaquer un air innocent et soucieux sur leurs gueules louches, de faire les ballots quoi !

- Une traduction lourde de préjugés

Enfin, au-delà du simple parti-pris lexicologique ou des questions d'ordre narratologique, on se rend compte que Claude Henry impose au texte pasolinien un biais idéologique marqué où l'expression d'un racisme sous-jacent, sans doute lié au contexte de l'époque (les colonies françaises), se mêle à une fascination pour l'homosexualité, qui montre que le traducteur cherche « à exploiter le filon », quitte à faire dire ce que Pasolini a

choisi de taire. Ce parti-pris scandalise si l'on connaît la position de l'auteur par rapport aux questions raciales et sexuelles. Cependant, si le lecteur ignore le combat qu'a mené Pasolini pour le sous-prolétariat du monde entier et pour la reconnaissance de l'homosexualité, il est difficile de faire la part du feu entre les choix lexicologiques, racistes ou homophobes, du traducteur et ceux de l'auteur, dont il ignore la langue. Ainsi, que penser de cette traduction, où l'Indien pris dans les sables mouvants devient « un bicot » et surtout, que penser du fait que la traduction n'ait jamais été revue depuis 1958?

10	Marcello invece uscì dall'officina meccanica e si trovò solo in mezzo alla baraonda, davanti alla buca del catrame. Stava per caderci dentro, e affogarci come un indiano nelle sabbie mobili , quando fu fermato da uno strillo [...].	11	Mais Marcello était déjà ressorti et se retrouvait seul, au milieu de cette pagaïe, devant la fosse au goudron. Il allait se flanquer dedans et s'y noyer comme un bicot dans les sables mouvants du désert , quand un cri l'arrêta [...].
----	--	----	---

Nous avons également trouvé une erreur d'interprétation très curieuse, où le personnage – un soldat noir-américain- se retrouve « furibard » à « grigner des dents » et finira par « se cabrer comme une bête fauve » alors même que le texte source mentionne une prostituée verte de rage à ses côtés, qui est éludée complètement. Le texte français intrigue car le Petit Frisé semble s'adresser au soldat comme s'il s'agissait d'une femme (or, dans le texte source, le Riccetto s'adresse à la prostituée) et le narrateur désigne le premier personnage par le terme « pédoque », alors que cette idée n'apparaît nulle part dans le texte original. Cet extrait montre à la fois une volonté de la part du traducteur d'exploiter le stéréotype du « nègre » sauvage qui montre ses dents et réagit de façon animale et le besoin de mêler l'homosexualité à cet épisode, alors même que le texte source fait état d'une relation hétérosexuelle entre une prostituée et un soldat.

15-16	<p>Ma d'un tratto sentirono un grido, come se qualcuno li chiamasse. Si voltarono e nell'aria già un pò scura, poco lontano videro un negro in ginocchioni sull'erba. Il Riccetto e Marcello, che avevano subito capito la situazione, tagliarono, ma appena che furono a una certa distanza, presero un'altra manciata di ghiaia e la gettarono verso quei cespugli.</p> <p>Allora con le zinne mezze fuori, incazzata nera, si alzò in piedi la mignotta, e si mise a urlare contro di loro. "E state zittta," gridò sardonico il Riccetto con le mani a imbuto, "che perdi come le papere, a brutta zozzona!"</p> <p>Ma il negro in quel momento s'alzò come una bestia, e reggendosi con una mano i calzoni e con l'altra un coltello, si mise a corrergli dietro.</p>	18	<p>Brusquement, ils entendirent un cri comme si quelqu'un les appelait. Ils se retournèrent et, dans le jour qui s'assombrissait, ils aperçurent à quelque distance un nègre à genoux dans l'herbe. Le petit Frisé et Marcello qui avaient pigé illico la situation se trissèrent mais, un peu plus loin, ils jetèrent une poignée de galets dans la direction des buissons.</p> <p>Furibard et grignant des dents, le pédoque se dressa et se mit à déblatérer. - Ta gueule ! cria d'une voix sardonique le petit Frisé en mettant les mains en entonnoir devant sa bouche, tu foires comme les oies, dégueulasse !</p> <p>Mais à ce moment, le nègre se cabra comme une bête fauve et, tenant son pantalon d'une main et un couteau de l'autre, il se mit à courir derrière eux.</p>
-------	---	----	---

Cette façon de faire dire à Pasolini ce qu'il n'a pas dit, nous la trouvons également dans l'incipit, quand Riccetto se rend à sa première communion. Alors que le narrateur d'origine mentionne simplement qu'il est habillé comme «*un pischello quando se ne va accittato pei i lungoteveri a rimorchiare* », Claude Henry va au-delà du texte de départ en traduisant par « il avait l'allure d'un de ces titis qui s'en vont sur leur trente et un lever un type le long du Tibre » (*Les ragazzi*, p.7). Cette traduction dépasse la simple explicitation : il s'agit d'un véritable parti-pris. Comme dans le passage précédent, le texte d'arrivée se trouve imprégné des préjugés du traducteur. Même si ici, on ne peut pas véritablement parler de l'expression d'un racisme, on sent que la perception que le traducteur a de l'œuvre, de l'auteur et des personnages influe sur le texte de départ. Il semblerait que le traducteur cherche à appuyer cette dimension (l'homosexualité) de Pasolini alors même que l'auteur ne la met pas plus en avant que le reste. Cela est d'autant plus grave que ce passage s'insère dans l'incipit : le lecteur n'a pas encore de préjugés à l'égard des personnages. Ce que Claude Henry rajoute pèse donc lourd dans la caractérisation du personnage puisque cette phrase-là conditionne le regard du lecteur sur le Frisé pour tout le reste du roman.

Michel Breitman

Chez Michel Breitman, nous n'avons pas trouvé autant de manipulations que chez Claude Henry : le traducteur apparaît plus respectueux du texte, qu'il rend généralement à la lettre (on se souvient notamment d'un appellatif, dans un dialogue qui était traduit par « petit mâle »). Outre l'homogénéisation du texte et la perte des réseaux vernaculaires, dont nous avons parlé précédemment et qui traduisent un souci de plaire à la culture réceptrice, nous avons constaté une tendance à raccourcir les descriptions. L'exemple le plus surprenant est la description suivante, où Michel Breitman nous offre une véritable traduction-résumé :

<i>Una vita violenta</i> p.325-326	<i>Une vie violente</i> p.323
<p>L'unica campana nei dintorni era quella, piccoletta, di Tiburtino. Quando questa cominciò a fare tutta una canizza per annunciare il mezzogiorno, il sole ormai non c'era più. Le nuvole che s'erano compresse e rannicchiate in fondo al cielo avevano ricominciato a gonfiarsi: bianche come la panna, erano scivolote lassù, in alto, s'erano riammassate, distaccate, riammassate ancora, leggere che parevano spose in abito da nozze, o scure e scorticate come mucchi d'immondezza scossi dalla giannetta. Avevano finito per riotturare tutto il cielo, una sopra, una sotto, una piccoletta, una grossa, una grigia, una scura, una bianca e tutte impiastricciate, zozze, ghiacce. In un pezzo di cielo continuava a brillare il sole, che ormai era fatto, pareva dimenticato da Cristo, perché un fumo che non era nebbia e non era nuvole,</p>	<p>Une cloche, la seule du quartier, se mit à sonner pour annoncer qu'il était midi. Le soleil avait disparu. Les nuages qui étaient entassés au fond du ciel avaient recommencé à se gonfler et, sombres et glacés, occupaient maintenant tout l'horizon. Pourtant le soleil persistait encore dans un coin de ciel, mais il n'en avait sûrement plus pour longtemps. Puis, au-dessus de Rome, une masse de ces nuages devint d'un gris uniforme : couleur de la terre. Le coup de tonnerre partit de là, assourdissant. Désormais la mer, au milieu de laquelle surgissait le quartier Tiburtina, et qui s'étendait au-dessus des campagnes, était devenue noire : seules les petites vagues qui scintillaient confusément laissaient deviner que c'était de l'eau.</p>

<p>correva sotto quella crosta che copriva il cielo, a ondate, nero come l'anima. Poi una parte di tutto quel mucchio di nuvolosi, di nuvolette, di fumo, diventò tutta grigia uguale, dalla parte di Roma. Era color della terra, e come terra sfregolata si stendeva a picco sopra la città: da lì venne un primo tuono che intronò fino dentro l'ossa.</p> <p>Ormai il mare su cui sorgeva Tiburtina, e si stendeva tutt'intorno sopra le campagne, era color nero: si distingueva ch'era acqua solo per il luccicare confuso delle cresse.</p>	
--	--

Même si une telle concision peut s'expliquer de plusieurs façons, nous ne pensons pas qu'il puisse être mis sur le compte de l'inattention : le résumé de Michel Breitman est tel qu'il a véritablement synthétisé la description. Il s'agit d'un résumé, non d'un oubli. Si nous ne sommes pas en mesure d'apporter une réponse à cela, nous pensons toutefois que l'argument économique apparaît comme dénominateur commun à toutes les hypothèses possibles. Le traducteur peut disposer d'un nombre de pages limité pour « rendre » la traduction (au-delà d'un certain nombre de pages, le tirage est trop onéreux pour l'éditeur et les acheteurs peuvent se détourner du livre ou hésiter à l'acheter) à moins que, sous-payé, celui-ci ait eu très peu de temps pour traduire l'ouvrage en parallèle avec d'autres traductions alimentaires. À moins que l'éditeur, par souci d'économie, ait préféré ne pas faire relire le texte... Nous ne disposons malheureusement pas des éléments pour trancher. Toujours est-il que l'éditeur, s'il avait pris les mesures nécessaires, aurait pu éviter un tel raccourci. Ce souci de concision montre quelles sont les priorités de cette traduction : le dit passe avant le dire, l'action avant la narration.

René de Ceccatty

Chez René de Ceccatty, nous n'avons trouvé qu'une erreur, ridicule à côté de celles de Claude Henry, puisqu'elle porte sur un seul mot. « La madama », qui désigne un agent de police devient la « gardienne » du marché de poissons. Cette erreur n'est en effet rien à côté des manipulations que s'est permis Claude Henry, dans une traduction que René de Ceccatty juge lui-même « libre ». Cela nous montre à quel point le traitement d'un auteur étranger peut varier en fonction de sa réputation : plus il est connu, plus le traducteur doit s'effacer. Dans une lettre que *Le Journal de Genève* publie le 19 mai 1984, René de Ceccatty répond à un critique (Christian Viredaz) qui l'a accusé de tomber dans des contresens, sans les nommer. Le traducteur, qui reconnaît qu'une traduction est toujours « une approximation » et qu'elle n'est jamais « inattaquable », insiste sur le fait qu'il n'est pas seul à traduire :

Un traducteur opère des choix, transforme un texte, le force, le fausse parfois en fonction de ses goûts, de son tempérament. Je vous concèderais tout cela. Mais de là à parler de contresens et à me comparer à un lycéen tombant « dans le panneau des faux-amis », il me semble qu'il y a un pas. Un pas vers la diffamation... C'est moi qui ai proposé aux Éditions

Denoël la traduction de ce livre, parce que je l'ai lu avec enthousiasme. Traduisant ce journal de voyage [...], j'avais pour seule intention d'enrichir la connaissance que les Français ont déjà de Pasolini. Sans cette traduction, vous n'auriez pas écrit votre article. Quant aux récits posthumes de Pasolini, *Actes impurs* et *Amado mio*, ce sont les éditions Gallimard qui m'en ont demandé la traduction, relue par les ayant-droit de Pasolini et bien entendu par les services littéraires de Garzanti et de Gallimard. Il semble que vous en sachiez plus que nous tous réunis.

C'est là sans doute la grande différence avec Claude Henry et, dans une moindre mesure, avec Michel Breitman : entouré par toute une équipe, il ne peut guère faire d'écarts par rapport au texte original, tant l'image de l'auteur s'est cristallisée. C'est sans doute la raison pour laquelle on ne trouve pratiquement rien à redire à son travail lorsqu'il s'agit d'y trouver des écarts.

Conclusion

Devant la complexité de la question de l'identité auctoriale, nous avons préféré nous limiter à des éléments directement reconnaissables par « le lecteur moyen », l'idée étant de déterminer si oui ou non ce dernier réussissait à reconnaître l'écriture de Pasolini quel que soit le traducteur « qui porte la plume ». L'érotisation de la langue, la caractérisation des personnages et le caractère onirique de certaines descriptions sont autant de questions fascinantes qui n'ont pas pu être abordées par pragmatisme (un mémoire de maîtrise est limité) mais aussi par sagesse.

Aborder le problème de la traduction des éléments culturels des récits romains nous a permis de mesurer à quel point le degré d'ouverture d'un pays à la culture d'un autre conditionne le résultat d'une traduction. Plus une culture étrangère est connue, moins le traducteur sent le besoin d'en cacher les différences. Même chose pour le style de l'auteur : en analysant la divergence des voix, nous avons vu à quel point la familiarité du public avec l'œuvre d'un auteur pouvait permettre au traducteur d'aller à l'encontre du style collectif. Cette affirmation progressive de l'identité auctoriale et, partant, d'une poétique, se double d'un renoncement du traducteur face aux éléments étrangers résistants, qu'il préfère conserver dans la traduction plutôt que les gommer. Ce choix, qui surprend de la part du traducteur puisque, ce faisant, il souligne la secondarité du texte, est une intervention pourtant moins lourde que les écarts, invisibles, qu'ont fait Claude Henry et, dans une moindre mesure, Michel Breitman, pour gommer les difficultés ou affirmer un tout autre style en conformant leur traduction aux attentes. Paradoxe de l'invisibilité du traducteur, le texte qui semblait le moins être une traduction s'est avéré être le texte sur lequel le traducteur était le plus intervenu, ce qui vérifie la thèse que nous avons développée dans la première partie.

Ce travail nous a également permis de montrer qu'il n'est pas facile pour un auteur de se faire une plume à l'étranger : si Pasolini n'avait pas fait de films, que seraient devenus ses récits romains ? Le public aurait-il fait l'effort de dépasser les traductions de Claude Henry et de Michel Breitman ? Toute traduction est conditionnée par son époque, par l'opinion que le public a de l'auteur et les aspirations des éditeurs — autrement dit par des paramètres extrêmement variables. D'une certaine façon, la traduction « cristallise » une époque, met « au goût du jour » et d'un pays une écriture, ce qui fait que ces traductions ont valeur de documents historiques au même titre que des œuvres originales. Cependant, devant le caractère arbitraire d'une traduction, qui est toujours une interprétation, on ne peut que s'interroger sur le fait que le lecteur ne puisse se baser que sur des traductions datant de 1958 et de 1961 et reconnues comme « erronées » pour découvrir le romancier qu'était Pasolini.

Bibliographie

Œuvres étudiées

PASOLINI, Pier Paolo, *Ragazzi di vita*, Milan («Nuova biblioteca»), 2005.

PASOLINI, Pier Paolo, *Una vita violenta*, Milan, Garzanti («Nuova biblioteca»), 2005.

PASOLINI, Pier Paolo, *Storie della città di Dio, racconti e cronache romane 1950-1966*, Turin, Giulio Einaudi, 1995.

Traductions

PASOLINI, Pier Paolo, *Les ragazzi*, traduit de l'italien par Claude Henry, Paris, 10/18 (« Domaine étranger »), 1998, [traduction de 1958, Éditions Buchet/Chastel].

PASOLINI, Pier Paolo, *Une vie violente*, traduit de l'italien par Michel Breitman, Paris, 10/18 (« Domaine étranger »), 1998, [traduction de 1961, Éditions Buchet/Chastel].

PASOLINI, Pier Paolo, *Histoires de la Cité de Dieu*, traduit de l'italien par René de Ceccatty, Paris, Gallimard (« Arcades »), 1998.

À propos de Pasolini

DE BENEDICTIS Maurizio, *Pasolini, La croce alla rovescia*, Anzio, De Rubeis, 1995.

DE CECCATTY, René, *Sur Pier Pasolini*, Paris, Éditions du Scorff, 1998.

DE CECCATTY, René, *Pasolini*, Paris, Gallimard (« Folio Biographies »), 2005.

MAZZA, Antonio, *Fortuna critica e successo di Pier Paolo Pasolini*, Pisa, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2002.

NALDINI, Nico, *Pier Paolo Pasolini*, traduit par René de Ceccatty, Paris, Gallimard (« N.R.F. biographies»), 1991.

PASOLINI, Pier Paolo, *Lettere 1955-1975*, rassemblées par Nico Naldini, Turin, Einaudi, 1988.

PASOLINI, Pier Paolo, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milan, Mondadori, 1999.

RINALDI, Rinaldo, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Mursia, 1982.

Corpus de critiques littéraires étudié

Le Magazine littéraire, tous les articles parus aux sections « romans étrangers » et « domaine étranger » de janvier à décembre 2008 (du n°474 au n° 481).

Littérature théorique

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris : Seuil, 1986.

BENJAMIN, Walter, *La tâche du traducteur*, in *Œuvres/Walter Benjamin*, Vol.1, Paris, Gallimard, 2001 [traduction de Maurice de Gandillac, revue par Pierre Rusch].

BERMAN, Antoine, *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 2002.

BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.

BERMAN, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Paris, Gallimard, 1999.

GADET, Françoise, *Le français populaire*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.

KUNDERA, Milan, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1995.

LADMIRAL, Jean-René, *Traduire : Théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1993.

MESCHONIC, Henri, *Pour la poétique II, Poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973.

PODEUR, Josiane, *I nomi in azione*, Naples, Liguori, 1999.

REISS, Katharina, *La critique des traductions, ses possibilités et ses limites*, Arras, Artois Presse Université, 2002 [Traduction de Catherine Boquet].

RISTERUCCI-ROUNDNICKY Danielle, *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*, Paris, Armand Colin (« Cours lettres »), 2008.

SAPIRO, Giselle (dir), *Translatio : le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, Paris, CNRS, 2008.

SCAVÉE Pierre, INTRAVAIA Pietro, *Traité de stylistique comparée, analyse comparative de l'italien et du Français*, Bruxelles, Didier, 1979.

SCHIFFRIN, André, *L'édition sans éditeurs*, Paris, La Fabrique, 1999. [Traduction d'Eric Hazan].

SCHIFFRIN, André, *Le contrôle de la parole: l'édition sans éditeurs, suite*, Paris, La Fabrique, 2005 [Traduction d'Eric Hazan].

SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst, *Des différentes méthodes du traduire*, Paris, Seuil, 1999 [Traduction d' Antoine Berman et Christian Berner].

VENUTI, Lawrence, *The Translator's Invisibility*. London & New York, Routledge, 2002.

VENUTI, Lawrence, *The scandals of Translation*, London & New York, Routledge, 1998.

VIDAL, Jérôme, *Lire et penser ensemble, sur l'avenir de l'édition indépendante*, Paris, Éditions Amsterdam (« Démocritique »), 2006.

WOODS, Michelle, *Translating Kundera*, Clevedon Buffalo Toronto, Multilingual Matters LTD, 2006.

Articles

AIXELÁ, Javier Franco, « Culture Specific Items in Translation », in *Translation, Power, Subversion*, Román Alvarez et M. Carmen-África Vidal (eds.), Clevedon, Multilingual Matters, Ltd, 1996.

ATLAS, *Actes des troisièmes Assises de la traduction littéraire : (Arles 1986) « La traduction littéraire : qui juge ? »*, Arles, Actes sud, 1987.

BEC Christian et al. « Cinquant'anni di letteratura italiana nei paesi europei di lingua francese (1937-1986) », in *Lingua e letteratura italiana nel mondo oggi*, I, Atti del convegno dell' A.I.S.L.L.I., Firenze, Olschki, 1999.

BOURDIEU Pierre, « La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 13, 1977, p. 3-43.

BOURDIEU Pierre, « Une révolution conservatrice dans l'édition », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 126/127, 1999, p. 3-28.

CHEVREL, Yves, « La lecture des œuvres littéraires en traduction: quelques propositions », *L'information littéraire* n°1, 2006, p.50-57.

HEILBRON J. et SAPIRO G., « La traduction littéraire, un objet sociologique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Le Seuil, 2002/2, 144, p. 3-5.

HEINICH, Nathalie, « Les traducteurs littéraires : l'art et la profession », *Revue française de sociologie*, 25 :2, avril/juin 1984, p.264.

PANAFIEU Yves, « Lettres italiennes en France », textes recueillis et présentés par Mariella Colin, *Transalpina* N°3 Presses de l'Université de Caen, 1999.

RAO, Sathya, « Quelques considérations éthiques sur l'invisibilité du traducteur ou les vertus du silence en traduction », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, Volume 17, numéro 2, 2e semestre 2004, p. 13-25.

VIALLET, Jean-Pierre, « Le livre, témoin des relations entre l'Italie et la France (1945-1958), in *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*, Vol.98, 1986, p.465-524.

VIDAL, Bernard, « Le vernaculaire noir américain : Ses enjeux pour la traduction envisagés à travers deux œuvres d'écrivaines noires, Zora Neale Hurston et Alice Walker », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 7, n° 2, 1994, p. 165-207.

Dictionnaires de référence

LOTTI, Gianfranco, *Le parole della gente, dizionario dell'italiano gergale, dalle voci burlesche medioevali ai linguaggi contemporanei dei giovani*, Milan, Mondadori Editore, 1992.

RAVARO, Fernando, *Dizionario romanesco: da "abbacchià" a "zurugnone" i vocaboli noti e meno noti del linguaggio popolare di Roma*, Newton Compton, 1995.

SIMONIN, Albert, *Petit Simonin illustré par l'exemple*, Paris, N.R.F. Gallimard, 1968

Sitographie

Éditions Buchet Chastel (<http://www.libella.fr/buchetchastel/accueil/>), dernière consultation le 4 novembre 2009

Index Translationum (<http://databases.unesco.org/xtrans/xtra-form.fr.shtml>), dernière consultation le 25 novembre 2009

Annexes : extraits étudiés

Les rievocazioni

Ragazzi di vita p.36-37	Les ragazzi p.42-43
<p>«Sta a sentì sto pezzo!» disse, tutto gaio e mondano. [...]</p> <p>«L'Americani erano boni!... A me me facevano un po' rabbia, però me facevano comodo! Ma li Polacchi li mortaci loro, erano marvagi, ma proprio marvagi sa! Aòh, me ricordo che na vorta, stavo a 'a Toraccia, annavamo a beccà 'a robba ar campo dei Polacchi. Stavamo a camminà, lì vicino a'e grotte, sentimo strillà, semo iti là vicino, erano du zoccole che staveno a litigà co sti Polacchi, che volevano li sordi. Allora in quer mentre esce uno dalla grotta e noi se nisconnemo, e uno rimane dentro co ste due zoccole. E forse queste se credevano che fosse ito a pija li sordi. Mo invece quello ariviè co' una latta. Allora prima de entrà dentro 'a grotta, 'a svita, je leva er tappo. Poi 'a versa dentro un bidone, poi chiama quell'amico suo, quell'altro Polacco, e proprio all'ingresso de 'a grotta je tireno questa benzina addosso a 'e du zoccole. Quell'altro accende un cerino e je dà foco. Noi sentimo urlà, urlà, annamo lì e vedemo ste due zoccole tutte annà a foco».</p>	<p>Écoute-moi un peu ça, disait-il tout guilleret, à la gentleman...[...]</p> <p>D'braves types les Amerlos. Y m'fichaient en rogne des fois, mais avec eux, c'était chouette. Pas comme avec les Polonais, bande de salauds, tu parles d'une mentalité dégueulasse. Une fois qu'j'étais à Toraccia, on était allé faucher un peu de camelote au camp des Polonais. On marchait tout près des grottes et v'là qu'on entend gueuler. On s'grouille d'filer de c'côté-là, et qu'est-ce qu'on voit? Deux tapins en train de s'chamailler avec des Polonais qui voulaient pas payer. Juste à ce moment-là, y en a un qui sort d'la grotte. Nous, on s'débine en vitesse. Un autre était resté dedans avec les deux tapins. P'têtre qu'elles croyaient que l'premier était allé chercher du pognon! Mais le v'là qui revient avec un bidon et, avant d'entrer dans la grotte, y'l'dévisse, y'l'débouche, pis y'l'verse dans un bac. Il appelle son copain, l'autre Polonais, et, juste au moment où les deux poufiasses sortent d'la grotte, y leur lancent l'essence dessus...Le second frotte une allumette et fiche le feu; nous, qu'on les avait entendues hurler, on s'est précipités mais on a eu juste le temps de voir les deux gonzesses qui grillaient en plein dans les flammes.</p>

Ragazzi di vita, p.80-81	Les ragazzi, p.93-94
<p>«A Riccetto,» fece il Caciotta tirandolo per una manica,, «sta a senti sto pezzo...» «Te ricordi, a Ernesti,» disse ridendo, «che tremarella 'a notte, da 'e parti de Bagni de Tivoli, là, che dormissimo co na mazza sotto 'a capoccia?» Ernestino rise. «Sto cocommeraro,» spiega il Caciotta al Riccetto, «c'aveva un maiale a Bagni de Tivoli, i' una baracca in mezzo ai campi... Mo siccome che je facessimo bona guardia a li cocomeri, pensò de mannacce a fa' a guardia a sto maiale. E c'aveva pure un conijo, là in quer posto. Na sera ariva 'a madre der cocommeraro e dice: <Annate a Bagni,> dice, <a comprà mezzo chilo de pane.> Capirai, due chilometri annà e due ritomà... Già era buio... Allora 'a madre der cocommeraro, mentre che noi eramio pe' strada, prende sto conijo, l'ammazza, lo coce e se lo magna. Poi prende l'ossa, scava na buchetta, e ce le mette dentro... Sta disgraziata! Allora arivamo tutt'e ddue, e annamo subito a vedè er conijo e er conijo nun c'era più. Poi ariva er cocommeraro, er principale, e dice: <Er conijo?> Allora io e Ernestino ququa je avemo detto: <Boh, semo iti a comprà er pane e quando semo rivenuti er conijo non c'era più.> Allora er principale: <Nun ce poteva annà uno solo?> Noi je avemo risposto: <Eh, annacce uno solo, c'avevamo paura, e allora ce semo iti tutt'e ddue.> Allora er principale tutto incazzato ha cacciato dalla saccoccia cinquecento lire: <Alora siete licenziati tutt'e ddue, e nun ve fate più vede davanti a li piedi mia, se no ve pijo a carci!>»</p> <p>«Ma che ce fregava a nnoi,» continua tutto contento, «se ne sema riiti a Pietralata, a fà a botte con l'artri regazzini de 'a borgata, pe esse presi a lavorà ar circo... te la ricordi Ernesti?.. co li leoni... 'e tigri....</p>	<p>- Hé ! Frisé! fit le Fromegi en le tirant par la manche, approche tes esgourdes! Tu t'rappelles, Ernesto, reprit-il en rigolant, la tremblote qu'on avait la nuit qu'on a roupillé dans les parages de Tivoli avec un piochon pour oreiller? Ernesto se mit à rire.</p> <p>- C'marchand de pastèques, expliquait le Fromegi au Frisé, il avait un cochon dans une baraque au milieu des champs à Bagni di Tivoli. Et comme on lui gardait comme y faut ses pastèques, un jour l'idée l'a pris de nous envoyer garder son cochon. Il avait aussi un lapin dans cette cabane. Un soir, v'là que la vieille au marchand radine: «Faut qu'vous alliez à Bagni m'chercher une liv'e de pain» qu'elle nous dit. Tu vois ça d'ici, deux kilomètres à l'aller et deux kilomètres au retour... Il faisait nuit. Alors, la mère du marchand, pendant qu'on était en route, la v'là qu'attrape l'lapin, qui l'zigouille, qui l'fait cuire et qui l'bouffe... Et pis elle va creuser un petit trou dans l'jardin pour fourrer les os... Tu parles d'une vache! Alors, nous, on rapplique, on va au pas de course voir l'lapin; l'lapin, il était fauché. Là-dessus, v'là le marchand qu'arrive, le boss, quoi! et qu'y dit: «Où qu'est l'lapin?» Alors Ernesto et moi on lui dit: «Ma foi, on est été chercher du pain et quand on est rentrés l' lapin, y était plus. » Alors le boss y nous dit: «Vous pouviez pas aller l'chercher un tout seul ? » et nous, on lui répond: « y aller un tout seul, on avait la frousse, c'est pour ça qu'on y est été tous les deux! » Alors l'boss, furibard, il a pris cinq cents balles dans sa profonde: «Vous allez m'fiche le camp tout de suite et en vitesse et m'retombez pas sous les pattes, autrement ça barderait pour votre matricule ! » Mais nous, on s'en foutait pas mal, continuait le Fromegi tout fier. On est été à Pietralata pour nous faire embaucher au cirque, tu t'rappelles, Ernesto, même qu'y a fallu s'tabasser avec les gars du patelin pour turbiner avec les lions... les tigres.</p>

Una vita violenta p.336-337	Une vie violente p.333
<p>"Questa è 'na barzelletta," disse, "mo' te faccio piagne io! Senti, senti, sta tragedia!"</p> <p>"Un giorno pure io," disse guardandosi intorno, "c'avevo 'na fame che nun ce la facevo a montà sur marciapiede. So' annato a sonà le campane in chiesa pe' mezzora, e così ho rimediato un bono pe' magna ar Circolo de San Pietro. Li mortaci sua, quando me l'ha dato, er prete sembrava che me stesse a dà uno cheque! Vado ar Circolo de San Pietro de corsa pe' paura che finiva... In mezz'a tutti 'sti vecchietti, vecchiette... In mezzo a tutti 'sti bavosi...chi c'aveva 'na latta de benzina, chi un barattoletto, chi 'na conculina, chi 'na cofana, chi un fusto de carburo... E uno c'aveva pure un cappello, pe' mettece er brodo: "Damme un cappello de pasta e faciolì," faceva. "Damme 'na cappellata de minestra!"</p> <p>«Un a a me m'ha dato un barattoletto pe' mettece er cibo: m'apparto de 'na parte, a sede in un angoletto, stavo a magnà bene bene, aòh, chi pesca bene chi pesca male! Sapete che c'ho pescato, io, dentro la minestra? Un preservativo!»</p> <p>«Ma vaffan...!» gli dissero intorno, alzando una fratta di cere.</p> <p>«Come no!» gridò lo Sciacallo, «co' quelle marchettare de le coche, ne fanno pochi de impicci co' quei facchini là, che portano la robba! E poi, sa', pe' fà scomparì ar corpo der reato, ecchela llà! Er posto più sicuro è er baraccolo mio! Tanto so' de bocca bbona!»</p>	<p>- Ça c'est une blague, dit-il. Je vais vous faire pleurer, moi. Ecoutez-moi cette tragédie: un jour, moi aussi, j'avais une de ces faims que je n'arrivais même pas à monter sur le trottoir. Je suis allé sonner les cloches à l'église pendant une demi-heure et, comme ça, j'ai gagné un bon pour un repas au cercle Saint-Pierre... Merde alors, en me le remettant le curé avait l'air de me donner un chèque! Je cours au cercle Saint-Pierre, de peur d'arriver en retard. Au milieu de tous ces petits vieux. et de ces petites vieilles qui bavaient, l'un avec un bidon d'essence, l'autre une boîte de conserve, un autre une casserole, un autre encore un seau, un autre une bonbonne, il y en avait même un qui tendait son chapeau pour qu'on y mette la soupe: «Donnez-moi un plein chapeau de pâtes et de haricots! disait-il. Remplissez-le-moi! » Une bonne femme m'a donné une boîte de conserve vide pour y mettre ma soupe: je m'assis à l'écart dans un coin, et j'étais en train de manger bien tranquillement... Devinez un peu ce que j'ai pêché dans la soupe? un préservatif!</p> <p>- A d'autres! s'écria-t-on tout autour.</p> <p>- Et comment! affirma le Chacal. Ces putes de bonnes sœurs, Dieu sait ce qu'elles font avec les livreurs qui apportent les provisions ! Et puis, bien sûr, pour faire disparaître le corps du délit... voilà, elles n'ont rien trouvé de mieux que ma boîte à soupe! Pourtant je ne suis pas bégueule, mais tout de même!</p>

Una vita violenta p.335-336	Une vie violente p.331-332
<p>«A proposito de fame,» fece il Budda, con gli occhi bassi sulle carte, «te ricordi aaaa coso, a Cazziti, quer giorno che t'avemo incontrato sul tranve, che io stavo cor Canticchia? Mannaggia, quer giorno c'avevamo 'e budella inturcinate! Capirai, e chi se lo ricordava er tempo che nun se magnava più! Er Canticchia s'appoggiava a me, e io m'appoggiavo a lui, sembravamo du' orfanelli!»</p> <p>Si mise a ridere con la lingua tra le labbra come uno stantuffo, schizzando saliva, e continuò:</p> <p>«Beh, allora come te ripeto, stavamo a annà a svenasse lì a Viale Liegi: er Canticchia c'aveva paura, però la fame, porco d..., je dava un coraggio de leone! Se sarebbe fatto staccà un braccio, quer giorno!</p> <p>«Allora semo arivati n dove levano er sangue: c'erano le famije intere, n dentro: padri, madri, fiji, fije, nonni! Tutti dissanguati, là dentro! Me pareva d'esse ar mattatoio! Je facevo, ar Canticchia: "A Cantì, nun t'avveli! Resisti n'antri dieci minuti, che tra poco se mettemo a piedi pari pure noi, essi contento, a Cantì"</p> <p>«Ar Canticchia je lagrimaveno l'occhi da la fame: io nun lo potevo guardà in faccia, capirai!, me faceva piagne pure a me! Me pareva un brodo liscio, quando parlava soffiava...Allora, quando è, je avemo dato 'a carta d'identità a quei fiji de 'na mignotta: c'avevano fatto le lastre pe' vede s'eravamo malati... Capirai, se vedeva rotto trasparente: c'era morto pure er vermine solitario, da la fame! Pe' falla corta, insomma, ce svenano! Ce metteno quelle pалlette in mano! Dopo ce fanno entrà dentro 'na stanzetta, là ce danno un panino all'olio piccolo piccolo, co' una fettina de salame e un bicchierino de marsala. Avemo visto quer miraggio, e, te nun ce crederai, me sentivo leggero leggero, volavo, poi me so' sentito un forte calore ar bucio der culo: "A Cantì, me se so' arruzzoneite 'e mascelle!" faccio, e mentre che arzo 'na mano per pijà er panino, lo sforzo m'ha fregato, e so' cascato per tera!»</p>	<p>- A propos de faim, fit le Bouddha, les yeux baissés sur ses cartes, tu te rappelles, Cazzitini, ce jour où on t'a rencontré dans le tram, j'étais avec Canticchia? Mince alors, ce jour-là on avait le ventre vide! On ne se souvenait même plus de la dernière fois qu'on avait bouffé! Canticchia s'appuyait sur moi, moi sur lui, on aurait dit deux orphelins!</p> <p>Il se mit à rire, la langue entre les lèvres, postillonnant, et continua:</p> <p>- Bon, comme je vous l'ai dit, on allait se faire ouvrir les veines à l'avenue Liegi: Canticchia avait peur, mais la faim, nom de Dieu, c'est la faim! et elle lui donnait un courage de lion. Il se serait fait arracher tout le bras, ce jour-là!</p> <p>«On arrive là où ils prenaient le sang: il y avait des familles entières, là-dedans, père, mère, fils, fille, grands-parents! tous vidés de leur sang! Je me serais cru aux abattoirs! Je disais à Canticchia: "Ne t'en fais pas, Canticchia! Tâche de résister encore dix minutes, après on aura terminé nous aussi !"</p> <p>« Canticchia avait les larmes aux yeux à cause de la faim: je ne pouvais pas le regarder, tu parles, il me donnait envie de pleurer moi aussi! Il était tout mou, soufflait à peine...Enfin on leur donne nos cartes d'identité, à ces fils de pute: ils nous avaient fait des radios pour voir si on était malades... Tu parles, on était tout transparents: même notre ténia était mort de faim! Bref, ils nous ouvrent les veines!On nous met ces petites boules dans la main! Après, on nous fait entrer dans une petite pièce à côté, on nous donne un petit pain, tout petit, avec une rondelle de saucisson et un verre de marsala. On a vu ce mirage et, tu ne me croiras pas, je me sentais tout léger, je m'envolais, puis j'ai senti une chaleur au trou du cul. "Canticchia, mes mâchoires sont rouillées!" j'lui fais, et pendant que je lève la main pour attraper le petit pain, l'effort m'a abattu, et je suis tombé par terre!</p> <p>Il regarda tout autour d'un air féroce, mettant sa main en porte-voix sur sa bouche:</p> <p>- Je suis tombé par terre! répéta-t-il la</p>

<p>Guardò ferocemente tutti intorno, mettendo una mano a imbuto sulla bocca: «So' cascato per tera!» ripeté con la bocca che sbavava. «Gesù m'ha chiamato ar Cielo!» aggiunse poi ridendo di nuovo. «Me so' trovato a l'ospeda1e, co' la testa tutta infasciata, e co' un bicchiere de latte davanti, pe' sfamamme!»</p>	<p>bouche baveuse... Jésus m'a appelé au Ciel! Je me suis réveillé à l'hôpital, la tête entourée de bandages et un verre de lait devant moi pour me nourrir!</p>
--	---

<i>Storie della Città di Dio p.60</i>	<i>Histoires de la Cité de Dieu p.81-82</i>
<p>Siccome che prima avevano incominciato a parlare dell'Americani, il Riccetto riprese quel ragionamento, tutto gaio e mondano: - Sta a senti sto pezzo! – fece – Un ciorno, no – cominciò a raccontare – era de mattina a'è quattro. M'è venuto a chiamà Agnolo, n'amico mio, dice: C'è un camio davanti a'e case Nove. Me sa che c'è'a robba! Allora io je ho fatto: bè annamo a vede. Semo iti a'e Case Nove, qui ce staveno n'antri due, no. Questi s'arrampicheno su'a macchina, sti due, e pijano uno zaino, e se ne vanno. Io m'arampico, m'affaccio e vedo due che stanno a dormi. Uno de qua e uno de là stavano no. Allora io me levo'e scarpe, piano piano, je passo in mezzo, e pijo er giubbotto che stava appiccato li da una parte vicino a 'a cabbina. Me ritorno indietro, je faccio : A Agnolé, quelli se so' presi tutto, c'è rimasto solo sto giubbotto! Dice: Allora buttamelo ggiu che se n'annamo. Allora annamo a smucinà per le saccocce, e ce trovassimo quaranta mila lire, e n'orologio d'oro, e poi c'era pure du pacchetti de sigarette..</p>	<p>Comme ils avaient d'abord commencé à parler des Américains, le Riccetto reprit le sujet, sur un ton gai et mondain : Écoute un peu celle-là, dit-il. Un jour, non, commença-t-il à raconter, c'était le matin, à quatre heures. Agnolo est venu m'appeler, un copain, il me dit : Y a un camion devant Case Nove. Si tu savais ce qu'il contient ! Alors je fais : Ben, on va voir. On est allés à Case Nove, y en avaient deux autres déjà là, non. Ils grimpent sur la voiture, les deux mecs, ils piquent un sac et s'en vont. Moi, je grimpe, je m'avance et je vois deux mecs qui dorment. Ils étaient un d'un côté, l'autre de l'autre, non. Alors, j'enlève mes pompes et tout doucement je passe entre eux, et je pique le blouson qui était accroché là à côté de la cabine. Je reviens et je fais : Dis Agnolé, les autres ils ont tout pris, y a plus que le blouson ! Alors il dit : Passe-le-moi, on repart. Alors on s'est mis à fouiller dans les poches et on a trouvé quarante mille liras, une montre en or et même deux paquets de clopes...</p>

Storie della Città di Dio p.61-62	Histoires de la Cité de Dieu
<p>L'Americani erano boni! A me me facevano un po' rabbia, però me facevano comodo! Ma li Polacchi li mortacci loro, erano marvagi, ma proprio marvagi sa! Aòh, m'aricordo ch'eràmio tutti regazzini, là davanti a 'e casermette: mo ce stava un regazzino ch'era vestito de americano, na mascotte là, uno ch'è chiamato er Leccapiedi e che secondo me je dava 'a <i>nocchia</i> a li Polacchi... Viene da me, e m'ha detto: Riccé, in quer camio ce sta la robba, si la pijji famo a mezzo. Io je ho detto: Bè, ba bbè, insegneme qual è er camio. Dice: Ecchelo lí. Io me so'ito de quer camio. Dice: 'A robba sta dentro quei sportelli.</p> <p>So'ito lí, ho preso la robba, co'a carriola de Righetto, e se ne semo iti dentro a na casa a spartí. Allora mo io annavo lí pe portaje li sordi a sto ragazzo che m'aveva detto lí sta la robba: e dentro 'a machina ce stava pure er Polacco, er padrone de'a machina. E invece de pijà li sordi sto Leccapiedi ha detto: È stato lui a pijà la robba. Allora questo qui scegne, io come vedo er padrone che scegne scappo. Avemo fatto tre vorte er giro de Monteverde Novo, tre vorte, e lui che me correva appresso... Finalmente lui che riaveva'e gambe pi?u lunghe m'ha ripreso, prima m'ha legato ar palo della luce, e poi m'ha menato. Li carci! li schiaffi!e cintate!</p>	<p>Les Américains étaient des mecs ! Moi, y me faisaient enrager, mais y m'arrangeaient ! Mais les Polonais, les salauds, ils étaient mauvais, mais vraiment mauvais, tu sais ! Oh, j'm'appelle qu'on était tous des mioches, là devant la caserne : y avait un gamin, habillé en Américain, une mascotte-là, un qu'on appelait le Lèche-bottes, et qui selon moi baisait les Polonais...Il vient par ici et y me dit : Riccé, dans ce camion, y a des trucs, si on les pique, on fait moitié-moitié. Moi je dis : Ben d'accord, tu me dis lequel c'est. Il dit : Celui qu'est là. Moi je suis allé au camion. Il dit : Les trucs sont dedans, derrière ces battants.</p> <p>J'y suis allé, j'ai pris la marchandise, avec la brouette de Righetto et on est allés dans une maison partager. Alors moi j'allais porter les sous à ce mec qui m'avait dit ou était la marchandise ; et dans la voiture, y avait aussi le Polonais, le patron de l'auto. Et au lieu de prendre les sous ce Lèche-bottes a dit : C'est lui qui a piqué la marchandise. Alors y descend et moi comme je vois le patron qui descend je me barre. On a fait trois fois le tour de Monteverde Novo, trois fois, et lui qui me courait derrière... Finalement comme il avait les jambes plus longues y m'a rattrapé, y m'a attaché au réverbère et y m'a battu. Ah les gnons, les baffes, les coups de ceinture !</p>

La stratification des langues

Ragazzi di vita, p.64	Les ragazzi, p. 75
<p>Da lì a Porta Portese non c'erano di sicuro meno di quattro cinque chilometri di strada da fare. Era un sabato mattina, e il sole d'agosto ubriacava. Il Riccetto e il Caciotta, in più dovevano farsi un bel giro per non passare per San Lorenzo, dov'era la bottega del principale che li aveva mandati di buon mattino a consegnare le poltrone a Casal Bertone. "Ce vorrebbe che mo nun trovassimo da venne sta mercanzia," fece il Caciotta con falso pessimismo, mentre in realtà camminava spedito e pieno di speranza. "Trovamo traovamo," ribatté ghignante il Riccetto tirando fuori dalla saccoccia un pezzo di sigaretta. "Quanto dici che ce rimediamo a Riccè?" chiese ingenuo il Caciotta. "Che famo poco poco na trentina de sacchi," rispose l'altro. "E chi ce torna ppiù a casa," aggiunse poi tirando allegramente le ultime boccate della cicca. Tanto la sua era una casa per modo di dire: andarci o non andarci era la stessa cosa, magnà non se magnava, dormì, su una panchina dei giardini pubblici era uguale. Che era una casa pure quella? Intanto la zia il Riccetto non la poteva vedere: e manco Alduccio, del resto, ch'era figlio suo. Lo zio era un imbroccone che rompeva il c... a tutti l'intera giornata. E poi come fanno due famiglie complete, con quattro figli una e sei l'altra, a stare tutte in due sole camere, strette, piccole, e senza nemmeno il gabinetto, ch'era giù abbasso in mezzo al cortile del lotto? In questo sistema di vita, da più d'un anno a quella parte, s'era trovato il Riccetto dopo la disgrazia delle Scuole, da quando era andato a abitare a Tiburtino, lì dai parenti suoi.</p>	<p>C'était un samedi matin du mois d'août. Le soleil aurait fait éclater les pierres. De cet endroit à la Porta Portese, il y avait bien au moins quatre à cinq kilomètres. Sans ajouter que s'ils voulaient éviter Saint-Laurent-hors-les-Murs et la boutique du boss qui les avait envoyés de bon matin livrer les fauteuils à Casal Bertone, le Frisé et le Fromegi devaient par-dessus le marché s'offrir une trotte qui se posait un peu là !</p> <p>- Y faudrait voir qu'on n'trouve pas à refile la camelote, fit le Fromegi avec un faux-semblant de pessimisme alors que, gonflé à bloc, il marchait d'un pas allègre.</p> <p>- Bien sûr que si qu'on trouvera ! répliqua en ricanant le Frisé qui tira un bout de cigarette de sa poche.</p> <p>- Combien tu crois qu'on en dégôtera ? demanda le Fromegi, naïf.</p> <p>- Oh ! une trentaine de sacs, au bas mot. En tout cas, y m'reverront pas d'si tôt dans la carrée, ajouta-t-il en tirant les dernières bouffées de son mégot.</p> <p>Une carrée ? Façon de parler. Crécher ou rester dehors, c'était du pareil au même. Croûter, par exemple, la croûte était jamais prête et pour se pager, autant un banc dans un jardin public. Une carrée, ça ? Du reste, sa tante, le Frisé pouvait pas la blairer, pas plus qu'Alduccio, son garçon... L'oncle, lui, c'était un poivrot qui vous emm... du matin au soir. Jugez un peu : comment deux familles au grand complet, la première de quatre enfants et l'autre de six, peuvent-elles vivre dans deux petites pièces étroites, sans cabinets, vu qu'ils étaient dans la cour du guichet de la loterie ? Voilà la vie de chien que le Frisé supportait à son corps défendant depuis plus d'un an, depuis la catastrophe du groupe scolaire, quand il était allé habiter chez ses parents à Tiburtino.</p>

Una vita violenta p.115	Une vie violente p.123-124
<p>A Tommaso e al Zuccabo brillavano gli occhi per la gioia che a messa avessero parlato di loro, davanti a tutta quella gente.</p> <p>“Aòh, a Toma,” fece il Zucabbo, “lo senti?”</p> <p>Semo peggio der Tinea, semo!”</p> <p>“Aòh!,” disse Tommaso, “volemo annà a messa a senti?”</p> <p>“E’namoce!” fece entusiasta il Zucabbo.</p> <p>“Daje,” disse Tommaso al Zimmio, “ariviecce pure te!”</p> <p>Così andarono a pedagna a Ponte Mammolo, e non s’accontentarono d’ascoltare la predica della seconda messa, ma pure dell’ultima, quella di mezzogiorno. Il prete parlava sempre di loro, de ‘sti ladroni, de ‘set anime perse, de ‘sti sacrileghi e de qua e de là... Si fecero per davvero una spanzata di messe, che del resto erano almeno dieci anni che non entravano in chiesa, da quando avevano fatto la prima comunione, e manco si ricordavano più chi aveva creato il mondo.</p> <p>Poi tutti soddisfatti, spesarono sotto il bel solicello che aveva sbaragliato le nuvole e brillava allegro sulle casette bianche della borgata sparse sulla campagna lavata.</p> <p>Il Zimmio offrì il cappuccino con un maritozzo, a un baretto di Via Selmi, pieno di giovanotti coi vestiti buoni, tutti in grazia di Dio. Ma Tommasino era impaziente, andava di prescia: c’aveva da fare, lui, mica come quei due nullafacenti senza speranza del Zucabbo e del Zimmio, buoni solo d’andare a bilancino, che se non rubavano o non facevano qualche impiccio, non gli si faceva giorno. Lui si sentiva dentro tutta una calma, una contentezza, che gli faceva tinticare allo stomaco, al pensiero di quello che c’aveva da fare. Così alla svelta alla svelta, salutò, disse bona Pasqua, bona Pasqua, e prese l’auto della borgata, per andare alla Garbante, alla puntata con Irene, tutto amore e spicchio d’ajo.</p>	<p>Les yeux de Tommaso et de Zucabbo brillaient de joie à l’ide qu’on avait parlé d’eux, à la messe, devant tous ces gens.</p> <p>- Dis donc ! Tommaso, fit Zucabbo, tu l’entends ? On est pire que Tinea !</p> <p>- Alors, dit Tommaso, on va à la messe écouter le curé ?</p> <p>Zucabbo s’enthousiasma :</p> <p>- On y va !</p> <p>- Allez, Zimmio ! retournes-y avec nous !</p> <p>Ainsi retournèrent-ils au ont Mammolo : et ils ne se contentèrent pas d’écouter le sermon de la seconde messe, mais aussi celui de la dernière, celle de midi. Le curé parlait toujours d’eux, de ces larrons, de ces âmes perdues, de ces sacrilèges, de ceci, de cela... Ils eurent vraiment une indigestion de messes... mais ça faisait bien dix ans qu’ils n’étaient pas entrés dans une église (depuis leur première communion) et ils ne se rappelaient même pas qui avait créé le monde.</p> <p>Ensuite, satisfaits, ils se promenèrent sous le beau soleil qui, après avoir chassé les nuages, brillait sur les maisonnettes blanches de la bourgade.</p> <p>Zimmio offrit café au lait et brioches dans un petit bar de la rue Selmi, bondé de jeunes gens endimanchés. Mais Tommasino se sentait impatient, pressé : il avait à faire, lui ! pas comme ces incurables fainéants de Zucabbo et de Zimmio qui n’étaient bons qu’à monter des escroqueries ; qui, s’ils ne volaient ou ne trafiquaient pas, n’étaient pas satisfaits... Son estomac le chatouillait à la pensée de ce qu’il avait à faire. Il les salua en hâte, dit « Joyeuses Pâques ! » et prit l’autobus pour aller é la Garbatella, au rendez-vous d’Irene, débordant d’amour et de sève.</p> <p>-</p>

Storie della Città di Dio, p.54-55	Histoires de la Cité de Dieu p.74-75
<p>Lucià e Marcè erano entrati nel bar e subito tutti gli altri si erano voltati verso di loro, e con gli sguardi parevano invitarli a far parte della loro compagnia. Poi uno di quelli si decise a staccarsi, timidamente, dal gruppo e venne vicino a Marcè: –Volete bere con noi?– disse. Lucià e Marcè accettarono, dandosi un po' d'importanza: ma dopo bevuta la foietta Marcè cominciò a chiacchierare; era tutto infuocato e pieno di cordialità: – Trastevere – diceva agli amici – avessi da vede! Le donne che ce stanno, certe sorche che non finiscono mai... - Così cominciò a raccontare di Roma, la domenica mattina, da Donna Olimpia giù a Trastevere, sempre piena di incontri, con uomini e donne, e della festa de noantri, e delle notti d'estate per i lungoteveri, e dei bagni sul fiume o a Ostia, dei ricatti, delle rapine, delle amicizie, delle malandrinate. Raccontò della manfrina, quando l'avevano incontrata, lei e la sua amica, di cui era gelosa fradicia, la Nadia, che abitava dietro piazza Mastai: le avevano trovate verso le due in fondo a Via della Lungaretta, in un posto così scuro che non ci passava mai nessuno. La Nadia si era gettata sui maschi, ma gridando: – Per carità, non lo dite a lei se no mi ammazza. – Ma la pagava? – chiesero quelli di Terracina. – E come no – rispose ghignando Lucià – è na signora –. Il fatto non era proprio accaduto a lui e a Lucià: essi quella notte se n'erano rimasti in disparte fuori dal portone: e là dentro sentivano i loro amici di Trastevere più anziani che ridevano soffocati con Nadia, mentre la manfrina se ne stava fuori ubriaca fradicia a chiacchierare con gli altri. Quelli di Trastevere erano tutti bellanti, scarponi e taccheggianti: i più dritti del rione.</p>	<p>Lucià et Marcè étaient entrés dans le bar et aussitôt tous les autres s'étaient tournés vers eux et, de leurs regards, paraissaient les inviter à se joindre à eux. Ensuite, l'un d'eux se décida à se détacher timidement du groupe et s'approcha de Marcè :</p> <p>- Vous voulez prendre un pot avec nous ? demanda-t-il.</p> <p>Lucià et Marcè acceptèrent, en se donnant un peu d'importance : mais après avoir bu sa <i>foietta</i>, Marcè commença à bavarder ; il était tout enflammé et plein de jovialité :</p> <p>- Le Trastevere, disait-il à ses amis, si vous voyiez ça ! Les femmes qu'il y là-bas, des cramouilles à n'en plus savoir que faire...</p> <p>Il commençai ainsi à raconter Rome, le dimanche matin, de Donna Olimpia au Trastevere, toujours plein de rencontres, avec des hommes, des femmes, et la fête de Noantri, et les nuits d'été sur les quais du Tibre, et les baignades dans le fleuve ou à Ostie, les chantages, les vols, les amitiés, les saloperies. Il parla de la Manfrina, quand ils les avaient rencontrées, elle et son amie, qui la rendait verte de jalousie, la Nadia, qui habitait derrière la piazza Mastai : ils les avaient rencontrées vers deux heures, au bout de la via della Lungaretta, dans un endroit si sûr qu'il n'y passait jamais personne. La Nadia s'était jetée sur les garçons, mais en criant :</p> <p>- Je vous en supplie, ne le lui dites pas, sinon elle me tue.</p> <p>- Mais elle la payait ? demandèrent les garons de Terracina.</p> <p>Évidemment, répondit Lucià en ricanant. C'est une dame.</p> <p>L'histoire ne leur était pas vraiment arrivée, à Lucià et à lui : cette nuit-là, ils étaient restés à l'écart, devant la porte de l'immeuble : à l'intérieur, ils entendaient leurs amis de Trastevere, plus âgés, qui crevaient de rire avec Nadia, pendant que la Manfrina restait dehors, ivre morte, à bavarder avec les autres. Ceux du Trastevere, leurs amis, étaient tous des maquereaux, des escrocs et des voleurs : les plus réglos du quartier.</p>