



HAL
open science

La symphonie pastorale d'André Gide. Histoire et analyse de ses (re)traductions italiennes : 1944-2021

Lucia Doffini

► To cite this version:

Lucia Doffini. La symphonie pastorale d'André Gide. Histoire et analyse de ses (re)traductions italiennes : 1944-2021. Littératures. 2022. dumas-03974882

HAL Id: dumas-03974882

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03974882>

Submitted on 6 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

La Symphonie pastorale d'André Gide

Histoire et analyse de ses (re)traductions italiennes : 1944-2021

Mémoire de Master 2

Italie : Littérature, Culture et Traduction

sous-parcours Traduction France-Italie : édition, patrimoine, arts du spectacle

Sous la direction de Madame Fiona LEJOSNE

Membres du jury : Madame Fiona LEJOSNE et Madame Sarah AMRANI

Lucia DOFFINI

À Pascal

À Alexandre

Table des matières

Remerciements	4
Avis aux lecteurs.....	5
Introduction	6
1 <i>La Symphonie pastorale</i> et ses (re)traductions italiennes : histoire	16
1.1 1944	18
1.1.1 Le traducteur : Emilio Castellani.....	18
1.1.2 La maison d'édition et le projet éditorial	20
1.1.3 Ce que nous dit le paratexte	21
1.2 1945	22
1.2.1 Les traducteurs : Armando Landini et Augusto Livi.....	22
1.2.1.1 Armando Landini	23
1.2.1.2 Augusto Livi	23
1.2.2 Les maisons d'édition et les projets éditoriaux.....	23
1.2.3 Ce que nous dit le paratexte	24
1.2.3.1 Édition Giannini	24
1.2.3.2 Édition Jandi-Sapi	24
1.3 1960	25
1.3.1 Le traducteur : Augusto Donaudy	25
1.3.2 La maison d'édition et le projet éditorial	26
1.3.3 Ce que nous dit le paratexte	27
1.4 1967	28
1.4.1 Le traducteur : Giuseppe Sardelli	28
1.4.2 La maison d'édition et le projet éditorial	29
1.4.3 Ce que nous dit le paratexte	29
1.5 1973	30
1.5.1 Le traducteur : Emanuele Kanceff.....	31
1.5.2 La maison d'édition et le projet éditorial	32
1.5.3 Ce que nous dit le paratexte	33
1.6 1984	34
1.6.1 La traductrice : Elina Klersy Imberciadori.....	34
1.6.2 La maison d'édition et le projet éditorial.....	35
1.6.3 Ce qui nous dit le paratexte	35
1.7 2021	35
1.7.1 Le traducteur : Andrea Montemagni.....	36
1.7.2 La maison d'édition et le projet éditorial	36
1.7.3 Ce qui nous dit le paratexte	37
2 La retraduction	39
2.1 Concept général	39
2.2 <i>Retranslation hypothesis</i> ou l'« hypothèse de la retraduction »	42
2.2.1 Le vouvoiement français	44

2.2.2	Les noms propres et les appellatifs	52
2.2.3	Le traitement des mots et passages dans une langue autre que le français	57
3	Style de l'auteur ou style du traducteur ?	62
3.1	Style du texte source : les traits dominants.....	63
3.2	Du texte source au texte cible	64
3.2.1	L'utilisation du pronom personnel sujet <i>je</i>	65
3.2.2	Le plus-que-parfait du subjonctif	67
3.2.3	Les groupements ternaires et les séquences énumératives	69
3.3	Du texte cible au texte source	77
3.3.1	Le niveau de langue.....	77
3.3.2	Les synonymes et le politiquement correct	79
3.3.3	Les rajouts, omissions et résumé	80
4	<i>Tra il dire e il fare</i>...	83
4.1	Le cas du traducteur Emilio Castellani	83
4.1.1	Sa conception de la traduction.....	83
4.1.2	Sa façon de traduire	84
4.2	Le cas de la traductrice Elina Klersy Imberciadori	91
4.2.1	Sa conception de la traduction.....	91
4.2.2	Sa façon de traduire	92
	Conclusion.....	98
	Bibliographie indicative.....	102

Remerciements

En premier lieu, je voudrais adresser mes remerciements les plus sincères à la directrice de ce mémoire, Madame Fiona LEJOSNE, pour son soutien, sa disponibilité, sa patience. Son accueil chaleureux et ses conseils avisés m'ont permis de mener à bien la rédaction de ce mémoire.

Un grand merci à Madame Stéphanie BERTRAND, Madame Carmen SAGGIOMO et Madame Paola FOSSA du Centre d'études gidiennes pour les renseignements qu'elles m'ont fournis, ainsi qu'à Monsieur Emanuele KANCEFF et à la rédaction des Edizioni Clandestine pour avoir accepté de répondre à mes questions.

Je remercie également Monsieur Andrea D'ARRIGO de l'Istituto piemontese per la storia della Resistenza e della società contemporanea « Giorgio Agosti » de Turin, ainsi que les bibliothécaires du réseau de bibliothèques français et italien, pour m'avoir secondée dans mes recherches documentaires.

Enfin, je souhaite saisir cette occasion pour exprimer ma gratitude à l'ensemble du corps professoral de l'Université Sorbonne Nouvelle de Paris et aux professionnels chargés de cours pour leur engagement auprès des étudiants et pour la qualité des enseignements fournis tout au long de ma scolarité.

Avis aux lecteurs

Les extraits des textes analysés dans les chapitres 2.2.1/.2/.3, 3.2.1/.2/.3, 3.3.1/.2/.3, 4.1.1/.2 et 4.2.1/.2 du présent mémoire font partie des œuvres suivantes :

Références des extraits	Références bibliographiques
Gide	GIDE André, <i>La Symphonie pastorale</i> , Paris, Gallimard, « Folio », 2014 (1925).
Castellani	GIDE André, <i>La Sinfonia pastorale</i> , trad. par Emilio Castellani, Turin, Frassinelli, « Opere Brevi », 1944.
Landini	GIDE André, <i>La Sinfonia pastorale</i> , trad. par Armando Landini, Milan-Rome, Jandi-Sapi, « Italiani e Stranieri », 1945.
Livi	GIDE André, <i>La Sinfonia pastorale</i> , trad. par Augusto Livi, Florence-Rome, Giannini, « Narratori Moderni », 1945.
Donaudy	GIDE André, <i>La Sinfonia pastorale</i> , trad. par Augusto Donaudy, Milan, Rizzoli, « B.U.R », 1960.
Sardelli	GIDE André, <i>La Sinfonia pastorale</i> , trad. par Giuseppe Sardelli, dans <i>André Gide Premio Nobel per la Letteratura 1947</i> , Milan, Fabbri Editori, « I premi Nobel per la letteratura », 1967.
Kanceff	GIDE André, <i>Sinfonia pastorale</i> , trad. par Emanuele Kanceff, Milan, Garzanti, « I grandi libri Garzanti », 1973.
Imberciadori	GIDE André, <i>Sinfonia pastorale</i> , trad. par Elina Klersi Imberciadori, Milan, Garzanti, « I grandi libri Garzanti », 1984.
Montemagni	GIDE André, <i>La Sinfonia pastorale</i> , trad. par Andrea Montemagni, Massa, Edizioni Clandestine, « Highlander », 2021.

Introduction

« Je n'écris que pour être *relu*. »

André Gide¹

« J'ai noté que vous aviez
complètement changé de style
dans ce dernier roman. »

« Pas du tout,
j'ai simplement changé
de traducteur. »

Milan Kundera²

« Una volta capito il testo
bisogna volare con le proprie ali,
volare in italiano. »

Elina Klersy Imberciadori³

La phrase d'André Gide que nous avons reportée ci-dessus, si elle avait été écrite par l'auteur au sujet de son récit *La Symphonie pastorale*, aurait pu être parachevée ainsi : « Je n'écris que pour être *relu* [traduit et retraduit] ».

Tel, en effet, a été le sort de ce récit qui, quelques années après sa publication en France, d'abord dans les pages de *La Nouvelle Revue Française* en 1919, puis en volume à partir de 1920, a été traduit et retraduit à plusieurs reprises et dans plusieurs langues.

Dans son ouvrage publié en 1970 consacré à l'étude critique de *La Symphonie pastorale* d'André Gide, Claude Martin tentait de dresser « [l]'inventaire de ces traductions »⁴. Il s'agissait d'une liste qui mentionnait cinquante traductions⁵, publiées sur une période allant de 1925 jusqu'au début de l'année 1970, « en vingt-six langues »⁶, parmi lesquelles figuraient

¹ GIDE André, *Journal des Faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 2017, p. 47. L'italique est dans le texte publié.'

² Propos échangés entre un journaliste et l'écrivain Milan Kundera cité par SCHWARTZ Ros « Le dessous des textes », dans *Traduire* 216 (2008) [en ligne], consulté le 13 juin 2022. DOI : <https://doi.org/10.4000/traduire.976>.

³ KLERSY IMBERCIADORI Elina, « Tradurre o tradire ? » [vidéo en ligne], *Vimeo*, publiée par Bruno Moretti, Varèse, 2009, consulté le 13 juin 2022. DOI : <https://vimeo.com/7240397>. 00 : 31 : 06-00 : 31 :10. Il s'agit d'une conférence donnée par la traductrice Elina Klersy Imberciadori en octobre 2009. Cette conférence a été organisée par l'association Universaiser et la bibliothèque de l'école Anna Franck de Varèse. Les extraits de cette conférence cités dans ce mémoire ont été retranscrits par nos soins.

⁴ GIDE André, *La Symphonie pastorale*, édition établie et présentée par Claude Martin, Paris, Lettres Modernes, « Paralogue », 1970, p. 228.

⁵ *Ibid.*, p. 228-234.

⁶ *Ibid.*, p. CXLIV.

« non seulement toutes les langues d'Europe, mais aussi le japonais, l'arabe, l'hébreu... »⁷, pour n'en citer que quelques-unes. Claude Martin estimait également que ce récit était « l'œuvre d'André Gide qui [avait] été le plus souvent traduite, nettement en tête devant *Les Faux-Monnayeurs*, *Les Caves du Vatican* et *La Porte étroite*, et très loin devant *Les Nourritures terrestres* ou *Si le grain ne meurt* »⁸.

Le succès que ce texte a rencontré auprès des traducteurs et des maisons d'édition dans le monde entier fait écho au « prompt succès »⁹ que le récit a eu auprès du « public de langue française »¹⁰, succès grâce auquel ce récit « devint bientôt le livre de Gide le plus lu ; au 31 mai 1966, le tirage total des éditions françaises [...] s'élevait à 885 000 exemplaires – dont 630 000 pour la seule publication en 'Livre de poche' »¹¹.

L'intérêt pour ce texte a persisté dans le temps comme le faisait remarquer Marc Dambre, dans son essai de 1991, lorsqu'il écrivait que « [s]oixante-quinze ans après sa publication, *La symphonie pastorale* continu[ait] d'être découverte de par le monde, dans le texte ou en traduction et même en latin »¹².

Aujourd'hui, nous pouvons compléter le constat de Marc Dambre, en disant que, cent-deux ans après sa publication, *La Symphonie pastorale* d'André Gide continue à être traduite, tout au moins en Italie, comme le prouve la publication de sa huitième traduction italienne en avril 2021, nouvelle traduction qui intervient presque quatre-vingt ans après la publication de la première traduction en 1944. Ces huit traductions¹³ ont été publiées et republiées en Italie par dix éditeurs et dans plusieurs collections. Il s'agit des traductions d'Emilio Castellani (Frassinelli, 1944), d'Armando Landini (Jandi-Sapi, 1945), d'Augusto Livi (Giannini, 1945), d'Augusto Donaudy (Rizzoli, 1960)¹⁴, de Giuseppe Sardelli (Fabbri Editori, 1967), d'Emanuele Kanceff (Garzanti 1973), d'Elina Klersy Imberciadori (Garzanti, 1984) et d'Andrea Montemagni (Edizioni Clandestine, 2021).

Nous nous proposons d'étudier l'histoire de ces huit traductions et d'en analyser quelques extraits en les comparant au texte français, mais également entre eux, afin de répondre à trois

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibid.*, p. CXLV.

⁹ *Ibid.*, p. CXLII.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² DAMBRE Marc, *La Symphonie pastorale d'André Gide*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 1991, p. 11.

¹³ Neuf traductions si on considère que la traduction d'Emanuele Kanceff de 1973 a été publiée en 2011 dans une version remaniée par le traducteur.

¹⁴ Ces quatre premières traductions étaient déjà répertoriées dans l'ouvrage d'Antoine Fongaro, dont la première édition fut publiée en 1966, ainsi que dans l'édition critique de Claude Martin : FONGARO Antoine, *Bibliographie de Gide en Italie (1895-1963)*, Florence, Institut français de Florence, 2000, p. 142, 144-145, 240 ; GIDE André, *La Symphonie pastorale*, édition établie et présentée par Claude Martin *op. cit.*, p. 231-232.

questions liées au domaine de la traduction, questions que nous présenterons ci-dessous, tout de suite après avoir présenté brièvement André Gide et les rapports qu'il entretenait avec l'Italie.

Né en 1869 à Paris et décédé dans cette même ville en 1951, André Gide a franchi au sens propre comme au sens figuré, non seulement les frontières de l'Hexagone, notamment par le biais des traductions de ses œuvres, mais également les siècles. Auteur français majeur du début du XX^e siècle, « de 1919 à 1930, il n'[était] guère d'école d'écrivain qui ne port[ait] plus ou moins les marques de l'influence d'André Gide »¹⁵, « contemporain capital »¹⁶ selon les mots employés par André Rouveyre en 1924, mais également traducteur¹⁷, dont il semblerait que les « traductions de Shakespeare, Conrad¹⁸, Whitman, Tagore et Blake figurent parmi les meilleures qui aient été faites de ces auteurs »¹⁹, André Gide semble être toujours d'actualité, quelle que soit la facette que l'on explore de sa personnalité ou de son œuvre. À ce sujet, citons par exemple le livre de François Bompaire, *L'espace politique de la littérature. Lire André Gide après #MeToo* paru aux éditions Classiques Garnier en 2021.

Dans le parcours d'André Gide, l'Italie, « pays latin pour lequel il eut une immense affection »²⁰, a occupé une place importante. Selon Pierre Masson, ce pays lui était apparu « comme la terre idéale, celle qui réalis[ait] la synthèse entre la Normandie pluvieuse et le désert enflammé, entre la sagesse laborieuse et l'abandon aux instincts, entre la culture et la nature »²¹.

¹⁵ ROUGEMONT de Denis, WENGER Jonathan « L'Œuvre et l'influence d'André Gide (inédit) », dans *Études de lettres* 311 (2019) [en ligne], consulté le 15 juin 2022. DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.1830>.

¹⁶ ROUYEYRE André, « Le contemporain capital : André Gide », *Les Nouvelles Littéraires*, 25 octobre 1924, p.4. (Suite et fin de l'article dans les numéros du 8 et du 22 novembre 1924). Copie d'archive disponible en ligne sur le site www.gallica.bnf.fr.

¹⁷ Pour comprendre quel type de traducteur fut André Gide, tout au moins à une période précise de sa carrière, nous pouvons nous référer aux mots d'Amélie Auzoux qui décrit l'activité de traducteur de cet écrivain (et de Valéry Larbaud) pendant la Première Guerre mondiale avec ces termes : « [c']est en tant qu'écrivains français, modèles d'un certain classicisme littéraire, que Larbaud et Gide traduisent des œuvres étrangères. Loin de s'effacer dans l'acte de traduction, tous deux apposent leur sceau d'écrivain français plus ou moins consciemment et illustrent ainsi les qualités de la langue française. Plus encore qu'en temps de paix, la traduction en temps de guerre est un moyen d'assurer le rayonnement de la langue française dans le monde » : AUZOUX Amélie, « André Gide et Valéry Larbaud : deux traducteurs en guerre (1914-1918) », dans LOMBEZ Christine (dir.), *Traducteurs dans l'histoire, traducteurs en guerre*, Atlantide, 5 (2016) [en ligne], p. 39. DOI : <https://atlantide.univ-nantes.fr/Andre-Gide-et-Valery-Larbaud-deux-49>.

¹⁸ Pour comprendre l'impact que les traductions de Gide ont pu avoir nous pouvons nous référer aux mots de Sylvère Monod qui fait remarquer que, par exemple, « [l]a traduction du *Typhoon* de Joseph Conrad par André Gide [fut] un phénomène fascinant dans l'histoire de la littérature française du XX^e siècle, comme dans celle de la traduction littéraire en général » et que « sa publication fut incontestablement un événement littéraire ; elle occupe une place dans la carrière du traducteur ; elle joua un rôle capital dans la pénétration de Conrad en France » : MONOD Sylvère, « Deux traductions du *Typhoon* de Conrad », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n°100, vol. XXI, (1993), p. 577-578.

¹⁹ [Présentation de l'éditeur, non signée] dans GIDE André, *Journal des Faux-monnayeurs*, op. cit., s.p.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ MASSON Pierre, « Préface », dans SAGGIOMO Carmen, *La Fortuna italiana delle Caves du Vatican d'André Gide*, Ariccia, Aracne Editrice, « Recherches sur toiles », 2015, p. 15.

L'Italie, « pays qu'il visitera le plus, y effectuant au total 24 séjours »²² était également présente, parfois seulement esquissée, dans certaines de ses œuvres : *Les Nourritures terrestres*, *L'Immoraliste*, *La Porte étroite* et *Les Caves du Vatican*²³. Ses voyages en Italie ont également été l'occasion, par exemple entre la fin du XIX^e siècle et 1915, d'un « échange avec les intellectuels italiens contemporains »²⁴ de son époque, bien que, comme l'explique Alain Goulet, « [d]e façon générale, Gide se [soit tenu] à l'écart des mouvements de l'intelligentsia italienne »²⁵.

La notoriété d'André Gide en Italie s'est établie avec le temps. En 1966, Antoine Fongaro, dans un ouvrage dans lequel il reconstruisait la bibliographie gidienne en Italie entre 1895 et 1963, faisait remarquer que « Gide a commencé à être connu en Italie au cours des toutes dernières années du XIX^e siècle »²⁶. Au début du XX^e siècle, toutefois, « l'œuvre de Gide n'[était] connue en Italie que d'un petit nombre de personnes »²⁷. Ses œuvres seront présentes dans les librairies italiennes à partir de 1910, même si elles ne se vendront guère car trop chères, et il faudra attendre mars 1923 pour voir les œuvres en langue originale de Gide entrer dans la Bibliothèque Nationale de Rome, alors qu'elles n'entreront dans celle de Florence qu'après 1944, à l'exception de *Les Caves du Vatican*, livre répertorié dans cette bibliothèque dès juin 1919²⁸. Si « l'an 1930 marqu[ait] le point culminant du travail de la critique italienne autour de Gide »²⁹, ses œuvres ne gagnèrent l'attention du grand public qu'« après la seconde guerre mondiale »³⁰.

En Italie, cependant, la figure de Gide, en tant qu'homme et auteur, ainsi que ses œuvres, n'ont pas toujours fait l'unanimité et ont provoqué des réactions discordantes au sein du monde intellectuel italien.

Carmen Saggiomo, dans son ouvrage intitulé *La Fortuna italiana delle Caves du Vatican d'André Gide* (2015), dresse un portrait minutieux de l'histoire et de la réception italienne des *Caves* via, entre autres, l'analyse d'ouvrages et d'articles à propos de Gide et de son livre. Les

²² MASSON Pierre, « Italie », dans MASSON Pierre, WITTMANN Jean-Michel (dir.), *Dictionnaire Gide*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 201.

²³ *Ibid.*, p. 202.

²⁴ FOSSA Paola, « Entre Paris et le désert : l'Italie et les Italiens dans la correspondance de Gide (1894-1915) », dans CODAZZI Paola (dir.), *André Gide dans ses lettres*, Épistolaire, 45 (2019), p. 139.

²⁵ GOULET Alain, « L'Italie d'André Gide », dans *Les Échanges culturels entre la France et l'Italie de 1880 à 1918 : polémiques et dialogues, Actes du colloque des 3 et 4 octobre 1986 à l'Université de Caen*, recueillis par Mariella Colin, Caen, Centre de Publications de l'Université de Caen, 1988, p. 112.

²⁶ FONGARO Antoine, *op. cit.*, p. 15.

²⁷ *Ibid.*, p. 17.

²⁸ *Ibid.*, p. 24.

²⁹ *Ibid.*, p. 28.

³⁰ *Ibid.*, p. 42.

analyses et les éléments recueillis par Carmen Saggiomo offrent également un témoignage très éclairant de ce qu'a pu être la réception générale d'André Gide et de son œuvre en sens large en Italie.

Afin d'illustrer ces positions discordantes, par exemple pendant la période fasciste et dans l'après-guerre, nous reportons, ci-dessous, des aperçus de l'analyse de Saggiomo qui, par ailleurs, mettent en lumière le fait que la réception de Gide en Italie semble avoir été marquée par le contexte historique des relations franco-italiennes.

Après avoir cité l'extrait d'un article positif sur André Gide que le jeune écrivain Elio Vittorini avait publié en 1929³¹, Saggiomo écrit :

Mentre una tale posizione s'inserisce all'interno di un più generale apprezzamento per la figura di Gide, non mancheranno voci totalmente dissenzienti. Infatti pochi giorni dopo la pubblicazione dell'articolo di Vittorini, Gino Savotti, rappresentante dell'ala tradizionalista e nazionalista, dalle colonne della rivista 'L'Ambrosiano' entra in polemica con lo scrittore siciliano. Il critico attaccando il riferimento di Vittorini ai maestri d'Oltralpe, denuncia come intollerabile questo atteggiamento e soprattutto l'affermazione per cui si è appreso più da questi maestri che da 'vent'anni di cattiva letteratura nostra'. Mario Bonfantini, in un articolo apparso sulla rivista 'La Libra', dal titolo *Dai venti ai quaranta*, rincarerà la dose individuando negli scrittori d'Oltralpe (Proust, Gide, Valéry) una sorta di vera e propria 'trinità'. Egli accusa i giovani scrittori italiani e Vittorini in particolare, di pura sudditanza, criticando quest'ultimo perché 'non tarda a passare il segno (...) chiamando maestri, non solo Proust, che andrebbe ancora bene, ma Valéry, e persino Gide'.³²

L'attribution du Prix Nobel à Gide en 1947 a également provoqué des réactions opposées parmi la sphère intellectuelle italienne. À ce propos, Saggiomo remarque :

L'assegnazione del premio Nobel à Gide rappresenta, agli occhi dei cattolici tradizionalisti, quasi una sfida. La reazione complessiva della critica italiana è variegata, dividendosi fra consensi e dissensi. [...] La disapprovazione di una parte degli intellettuali italiani può anche essere motivata dalla delusione per non aver visto assegnato il premio a Benedetto Croce.³³

En complément des exemples fournis par Carmen Saggiomo dans son ouvrage, mentionnons l'article signé par Giovanni Croci, intitulé « Gide premio Nobel » et paru dans le numéro de novembre 1947 de *Lecture*, publication mensuelle consacrée aux comptes-rendus de critique littéraire. Dans cet article, Croci reconnaissait « [il] valore strettamente letterario, affidato a una lezione illustre che si avvale di tutte le risorse di una grande tradizione culturale », mais, globalement, il critiquait les raisons qui avaient poussé l'Académie suédoise à conférer le Prix

³¹ SAGGIOMO Carmen, *op. cit.*, p. 29-30.

³² *Ibid.*, p. 30.

³³ *Ibid.*, p. 48.

Nobel à Gide, attribution dans laquelle il voyait « un ennesimo disorientamento dell'epoca in cui viviamo »³⁴.

Nous trouvons des positions divergentes également dans les deux articles publiés en Italie à propos de *La Symphonie pastorale* après sa sortie française, en volume, en 1920. Il s'agit des articles d'Aldo Sorani paru dans *Il Marzocco* le 28 novembre 1920 et intitulé « Il metodo di A. Gide » et de celui d'Arrigo Cajumi, paru dans le numéro de décembre 1920 de *I Libri Del Giorno*³⁵.

Dans son article, Aldo Sorani commente le contenu et la valeur morale du récit de Gide en le mettant en regard avec un autre récit de l'auteur, *La Porta stretta*, afin de mettre en lumière les enseignements qui pourraient jaillir de ces deux récits. Bien qu'il classe Gide parmi les « scrittori francesi d'eccezione »³⁶, Sorani, peu convaincu par les personnages construits par l'auteur, il les définit comme des « figure [...] formate d'una sostanza vitrea e gelida » et il ajoute que les personnages « [s]ono ciechi di occhi o di cuore o di intelligenza e urtano fatalmente la loro umanità assorta e assiderata, la loro umanità vuotata d'umanità contro il muro inflessibile del reale »³⁷.

Arrigo Cajumi, quant à lui, assume une position plus positive, et après avoir résumé le récit de Gide, il définit son style comme doté d'« un classicismo un pò scarno, ma che da ciò trae la sua vitalità [...]. Da questo studio di composizione, e da uno stile che ha per motto 'misura ed efficacia', sono balzate nette le figure dei protagonisti, complete nel disegno fisico e nella vita morale »³⁸.

Pour terminer, mentionnons encore deux choses : le fait que les œuvres d'André Gide ont été mises à l'Index par le Saint-Office via un décret signé le 24 mai 1952 et publié dans l'organe d'expression officiel du Saint-Siège, *L'Osservatore Romano*, le 1^{er} juin 1952, un peu plus d'un an après la mort de l'auteur le 19 février 1951 ; et le fait que *La Symphonie pastorale* a été peu mentionnée dans les études italiennes consacrées à Gide. En 1970, Claude Martin parlait de « deux pages chez Alessandro Pellegrini »³⁹ auteur d'un ouvrage publié en 1937 à propos d'André Gide et qui compte au total 133 pages. A ces deux pages (et demie), ajoutons une entrée consacrée à *La Sinfonia pastorale* rédigée par Mario Bonfantini dans le *Dizionario*

³⁴ CROCI Giovanni, « Gide premio Nobel », dans *Letture*, novembre 1947, p. 353.

³⁵ Ces deux articles sont référencés dans l'ouvrage d'Antoine Fongaro, ainsi que dans le dossier de presse que Claude Martin a inséré dans son édition critique : FONGARO Antoine, *op. cit.*, p. 86. GIDE André, *La Symphonie pastorale*, édition établie et présentée par Claude Martin *op. cit.*, p. 238.

³⁶ SORANI Aldo, « Il Metodo di A. Gide », *Il Marzocco*, 28 novembre 1920, p. 1.

³⁷ *Ibid.*, p. 2.

³⁸ CAJUMI Arrigo, « *La Symphonie pastorale* par André Gide, Paris, Nouvelle Revue française, ed., 1920 », *I Libri del Giorno*, décembre 1920, p. 645.

³⁹ GIDE André, *La Symphonie pastorale*, édition établie et présentée par Claude Martin *op. cit.*, p. CXLIV.

Letterario Bompiani delle Opere e dei Personaggi (1948). Dans le *Dizionario Critico della Letteratura francese* (1972), où se trouve une entrée à propos d'André Gide rédigée par Emanuele Kanceff, ce dernier consacre moins d'une ligne à ce récit (qu'il traduira pourtant peu de temps après). Enfin, en 1976, dans son livre intitulé *Invito alla lettura di Gide*, Anna Paola Campra Mossetto résume et commente brièvement *La Symphonie pastorale* dans un court chapitre dans lequel elle traite également d'une autre œuvre de Gide, *Numquid et tu...?*

Cependant, les oppositions que Gide a pu rencontrer en Italie, ou le peu d'intérêt que la critique italienne semble avoir accordé à *La Symphonie pastorale*, n'ont pas empêché la prolifération des traductions de ce récit dans la péninsule italienne, parmi lesquelles trois ont été publiées entre 1944 et 1945.

Aussi, tenterons-nous de répondre à une première interrogation : pourquoi y a-t-il plusieurs traductions italiennes de *La Symphonie pastorale* ?, que nous développerons dans les deux premiers chapitres de notre recherche afin d'élucider les raisons qui ont conduit traducteurs et maisons d'édition italiens à s'intéresser à ce récit par huit fois.

Dans le premier chapitre, nous nous proposons de retracer l'histoire de ces huit traductions italiennes, dans un ordre chronologique croissant, grâce aux informations que nous avons rassemblées concernant les biographies des traducteurs, les maisons d'édition et leur projet éditorial. L'analyse des paratextes qui accompagnent les traductions publiées ainsi que les témoignages que nous avons pu nous procurer, soit en interrogeant directement le traducteur (Emanuele Kanceff) ou la maison d'édition (Edizioni Clandestine), soit grâce à des documents d'archive (Emilio Castellani) et à la vidéo d'une conférence (Elina Klersy Imberciadori), viendront compléter notre présentation. Les données concernant ces huit traductions publiées dans des éditions successives à celles mentionnées plus haut seront brièvement traitées en notes de bas de page. Les informations que nous mettrons en lumière dans ce premier chapitre nous permettront d'atteindre deux objectifs. D'une part, celui de présenter le corpus que nous utiliserons pour notre recherche. D'autre part, celui de recueillir une partie des éléments qui nous permettront, après les avoir comparés aux éléments que nous mettrons en lumière dans le deuxième chapitre (2.2), d'apporter une réponse à notre première question.

De plus, certaines des données que nous réunirons dans ce premier chapitre apporteront de nouveaux éléments à propos de *La Symphonie pastorale*. En effet, les éléments que nous présenterons, au-delà des informations purement bibliographiques ou de celles purement biographiques concernant les traducteurs, mettront également en lumière le regard particulier que certains de ces traducteurs italiens portaient sur André Gide, sur son œuvre en général et sur *La Symphonie pastorale* en particulier.

Dans le deuxième chapitre nous nous intéresserons, dans un premier temps, au concept général de retraduction. Cela nous permettra de déterminer le statut de ces huit traductions dont l'aînée devrait faire office de « traduction-introduction »⁴⁰ alors que les successives, faites par des traducteurs conscients de l'existence de(s) traduction(s) déjà existante(s), seraient une « retraduction »⁴¹ selon la terminologie que les chercheurs en traductologie utilisent pour définir les traductions qui succèdent à la première, dans une même langue.

Ensuite, nous nous concentrerons sur l'« hypothèse de la retraduction »⁴² émise par Yves Bensimon et Antoine Berman en 1990 qui, pour résumer, consiste à dire que de traduction en retraduction le texte cible se rapprocherait de plus en plus des caractéristiques du texte source. Afin de tester cette hypothèse, nous comparerons les huit traductions italiennes de *La Symphonie pastorale*. Par souci de brièveté, cette analyse se concentrera sur le traitement que les huit traducteurs ont réservé : 1) à la traduction du vouvoiement ; 2) aux noms propres et appellatifs ; 3) aux termes et passages présents dans le texte source dans une langue autre que le français.

Ainsi, nous obtiendrons des éléments qui, comparés à ceux obtenus dans le premier chapitre, nous permettront de mieux comprendre les raisons à l'origine de la multiplication des traductions de *La Symphonie pastorale* en Italie.

Certaines des informations que nous avons trouvées concernant le traducteur Emilio Castellani et la traductrice Elina Klersy Imberciadori sont à l'origine de la deuxième et de la troisième question que nous traiterons dans notre recherche.

La deuxième question consiste à se demander : qui lit-on quand on lit un texte en traduction ? et, plus précisément, le lecteur profite-t-il du style de l'auteur, dans notre cas du style employé par André Gide dans ce récit, ou bien de celui du traducteur ? En somme, lit-on du André Gide ou bien ce que les traducteurs italiens ont fait de l'écriture d'André Gide ?

Nous traiterons cette question dans le troisième chapitre. Dans celui-ci, nous mettrons d'abord en exergue les traits dominants du style employé par l'auteur français dans son récit, puis nous procéderons à une analyse de corpus. En nous rapprochant de la méthode élaborée par Antoine Berman dans son œuvre posthume intitulée *Pour une critique des traductions : John Donne* (Gallimard, 1994), notre méthode d'analyse ne se bornera pas à comparer le texte source avec le texte cible, mais suivra deux mouvements. Le premier mouvement nous conduira

⁴⁰ BENSIMON Paul, « Présentation », dans *Palimpsestes*, 4 (1990) [en ligne], consulté le 04 avril 2022. DOI : <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.598>.

⁴¹ MONTI Enrico, SCHNYDER Peter « Avant-propos », dans MONTI Enrico, SCHNYDER Peter (dir.), *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, Paris, Éditions Orizons, « Universités », 2012, p. 7.

⁴² MONTI Enrico, « Introduction », *ibid.*, p. 20.

du texte source au texte cible afin de voir comment les traducteurs se sont appropriés certains des traits dominants du style de l'auteur. Les éléments que nous avons pris en considération dans cette partie de notre analyse concernent des extraits des traductions de Castellani (1944), de Donaudy (1960), de Kanceff (1973) d'Imberciadori (1984) et de Montemagni (2021). Le second mouvement consistera à partir du texte cible pour aller vers le texte source. Cette analyse nous permettra de mettre en évidence des choix de traduction particuliers, qui sont dissonants par rapport au style du texte source, mais également par rapport au reste du texte cible. Dans ce cas, l'analyse concernera des extraits de la traduction de Montemagni (2021) ainsi qu'un extrait de la traduction de Sardelli (1967) car c'est surtout dans ces deux traductions que nous avons remarqué des choix de traduction singuliers.

Nous traiterons enfin une troisième et dernière question : est-il possible pour un traducteur de mettre en pratique l'idée théorique qu'il se fait de l'acte de traduire ? Cette question nous permettra d'analyser le décalage qu'il peut parfois y avoir entre théorie et pratique traductive.

Cette question sera traitée dans le quatrième chapitre dans lequel nous comparerons le témoignage de Castellani (1944) et celui d'Imberciadori (1984) à propos de l'idée que ces deux traducteurs se font de l'acte de traduire, avec ce qu'ils ont fait en pratique lorsqu'ils ont traduit *La Symphonie pastorale* d'André Gide.

À la croisée entre analyse littéraire, stylistique, linguistique et études des phénomènes propres à la traduction, nos recherches et nos analyses s'appuieront sur différents types d'ouvrages. Nous signalons ici quelques titres sans que cette liste ne se veuille exhaustive. Tout d'abord nous utiliserons des ressources critiques françaises consacrées à *La Symphonie Pastorale* d'André Gide, en particulier l'édition présentée par Claude Martin (1970) qui fournit également un certain nombre d'informations sur les traductions italiennes jusqu'en 1960, l'essai de Marc Dambre (1991) et l'édition présentée et annotée par Pierre Masson (2009). L'ouvrage d'Antoine Fongaro (1966, réédité en 2000) sur la bibliographie d'André Gide en Italie jusqu'en 1963, ainsi que l'ouvrage que Carmen Saggiomo (2015) a écrit à propos de la réception italienne de *Les Caves du Vatican* d'André Gide, nous fourniront, indirectement, quelques informations complémentaires sur les traductions italiennes de *La Symphonie pastorale* et sur les traducteurs. En ce qui concerne les ressources critiques italiennes, nous nous appuierons principalement sur les préfaces et notes introductives qui accompagnent certaines de ces traductions. À propos de ces dernières, nous utiliserons le seul article qui semble exister, le compte-rendu paru dans le

numero de novembre 1947 de *Lettura* à propos de *La Sinfonia pastorale* dans la traduction d'Emilio Castellani⁴³.

Pour les analyses stylistiques du texte français nous utiliserons principalement l'ouvrage d'Elaine Davis Cancalon intitulé *Techniques et personnages dans les récits d'André Gide* (1970) et, plus généralement, le manuel *Introduction à l'analyse stylistique* de Catherine Fromilhague et Anne Sancier-Chateau (2^{ème} édition 2016).

Afin de saisir et d'expliquer les procédés utilisés par les traducteurs dans le passage de la langue française à la langue italienne, nous nous appuierons sur la terminologie proposée par Jean-Paul Vinay et Jean Darbelnet dans leur manuel intitulé *Stylistique comparée du français et de l'anglais* (nouvelle édition de 1977), ainsi que sur les ouvrages de Josiane Podeur *La pratica della traduzione. Dal francese in italiano e dall'italiano al francese* (2002) et *Jeux de traduction. Giochi di traduzione* (2008).

Les contributions parues dans le numéro 4 de la revue *Palimpsestes* (1990), l'ouvrage dirigé par Christine Lombaz intitulé *Retraductions* (2011) et, en particulier, celui dirigé par Enrico Monti et Peter Schnyder intitulé *Autour de la retraduction* (2012), feront partie des principales ressources que nous utiliserons pour parler de la retraduction.

⁴³ À ce propos, notons que dans son ouvrage de 1966 consacré à la bibliographie italienne de Gide, Antoine Fongaro mentionne un article paru dans le numéro de *Lettura* du 6 juin 1946 concernant *La Sinfonia pastorale* dans la traduction d'Armando Landini. Nous nous sommes procurés cet article qui s'est avéré être un compte-rendu à propos de *L'Immoralista*, un autre récit de Gide. Dans cet article, le nom du traducteur n'est pas mentionné.

1 *La Symphonie pastorale* et ses (re)traductions italiennes : histoire

La Symphonie pastorale d'André Gide se déroule en Suisse, à La Brévine, dans les environs de Neuchâtel, à la fin du XIX^e siècle. Ce récit parle d'un pasteur protestant qui accueille dans sa famille une jeune orpheline aveugle, qui sera ensuite nommée Gertrude par une des filles du pasteur, et dont celui-ci tombera amoureux. Le pasteur se chargera d'éduquer la jeune orpheline tout en veillant à lui faire croire que le monde n'est qu'amour et innocence et que le mal n'existe pas. À la fin du récit, Gertrude se donnera la mort.

Le récit, rédigé sous forme de journal, est divisé en deux cahiers. Si le premier cahier est le récit d'un double aveuglement, au sens propre pour Gertrude, car elle est malade physiquement, et au sens figuré pour le pasteur, car il ne sait pas ou il ne veut pas voir la nature des sentiments qu'il éprouve pour la jeune fille, dans le deuxième cahier, il est possible de voir un triple recouvrement de la vue : au sens figuré pour le pasteur car il prend finalement conscience de la vraie nature de ses sentiments envers la jeune aveugle ; au sens propre comme au sens figuré pour Gertrude, car, d'une part, elle retrouve la vue après une opération, et, d'autre part, après être guérie physiquement de sa cécité, elle prend conscience du monde tel qu'il est en réalité, conscience que l'objet véritable de son amour est Jacques, le fils du pasteur et non pas le pasteur, conscience de l'impact que sa présence a eu au sein de la famille de ce dernier. Ce sera cette prise de conscience qui la conduira à se suicider.

André Gide a commencé à réfléchir à cette histoire, qui initialement devait s'intituler *L'Aveugle*, en 1893, vingt-cinq ans avant d'entamer l'écriture de son récit, en 1918, récit qu'il terminera en quelques mois seulement et dont le titre final sera *La Symphonie pastorale*. Entre ces deux dates l'auteur a réuni toutes les pièces qui lui permettront de composer son histoire. L'auteur a puisé ses références aussi bien dans *Le Foyer du grillon* de Dickens, qui « mit dans l'esprit de l'écrivain, très vraisemblablement, le premier germe du futur récit »⁴⁴, que dans d'autres histoires, vraies, de jeunes filles aveugles, telle que l'histoire de Helen Keller, celle de Laura Bridgman ainsi que dans le journal que le médecin de celle-ci avait tenu, ou bien encore dans un fait divers de 1901, celui de Blanche Monnier dite la séquestrée de Poitiers⁴⁵.

Dès sa sortie en volume en 1920, ce récit a rencontré un grand succès auprès du public de langue française et a été traduit et même retraduit dans plusieurs langues dans le monde entier

⁴⁴ GIDE André, *La Symphonie pastorale*, édition établie et présentée par Claude Martin, *op. cit.*, p. 142.

⁴⁵ GIDE André, *Romains et récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, éd. Pierre Masson, vol. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 1142-1150.

y compris en italien, comme l'indique Claude Martin en 1970 dans son ouvrage consacré à l'étude critique de ce récit et qui répertorie quatre traductions italiennes⁴⁶.

Les liens favorables qu'André Gide entretenait avec l'Italie, pays dans lequel il a effectué vingt-quatre séjours, et qui représentait pour Gide le lieu « où s'épanouissent à la fois les sens et l'esprit »⁴⁷, n'ont pas, toutefois, empêché l'existence de réactions discordantes parmi le monde intellectuel italien vis-à-vis de la figure de Gide, en tant qu'homme et en tant qu'auteur. *La Symphonie pastorale*, n'a pas, par ailleurs, éveillé un grand intérêt parmi la critique italienne lors de sa sortie et a été peu mentionnée dans les études critiques italiennes consacrées à André Gide. Cependant, entre 1944 et 2001, ce récit a été traduit huit fois en Italie, par huit traducteurs différents. Il a été publié par dix maisons d'édition et dans plusieurs collections.

Dans ce chapitre, nous nous proposons de retracer l'histoire de ces traductions italiennes grâce à l'analyse des biographies des traducteurs, des projets éditoriaux, des paratextes qui accompagnent les traductions publiées (informations présentes sur les premières et dernières de couverture, sur les rabats des jaquettes, dans les préfaces et notes introductives) et des informations que nous nous sommes procurées, soit en contactant directement les traducteurs et les maisons d'édition, soit en consultant des documents d'archives.

Ce travail nous permettra de répondre à deux objectifs. D'une part celui de présenter notre corpus, d'autre part celui de mettre en lumière un certain nombre d'éléments qui nous donnerons une première piste pour comprendre les raisons qui pourraient être à l'origine de l'existence de ces multiples traductions.

Avant de commencer ce tour d'horizon il est nécessaire de dire quelques mots sur la publication du texte original d'André Gide. *La Symphonie pastorale* paraît pour la première fois en France sur les pages de la revue *La Nouvelle Revue Française*, en deux parties, le premier octobre et le premier novembre 1919 sous le titre *La Symphonie pastorale*.

Il existe deux variantes de ce récit. La première, celle de 1919, se termine par une phrase comportant les mots *j'aurais voulu pleurer*. Cette première version fut ensuite mise en vente, en volume, à partir de 1920 par les Éditions de la N.R.F. et publiée, jusqu'à nos jours, par la maison d'édition Gallimard, notamment en format poche dans la collection « Folio », notre édition de référence pour notre travail de recherche. Ensuite, Gide a corrigé ce récit en vue de sa publication dans le IX^e tome, paru en 1935, du recueil intitulé *Œuvre complètes d'André*

⁴⁶ GIDE André, *La Symphonie pastorale*, édition établie et présentée par Claude Martin, *op. cit.*, p. 231-232.

⁴⁷ MASSON Pierre, « Italie », *cit.*, p. 201.

Gide. Ce fut à cette occasion qu'il apporta un changement à la fin de l'histoire la terminant par les mots : *j'aurais voulu prier*⁴⁸.

Les traductions italiennes d'Emilio Castellani (Frassinelli, 1944), d'Armando Landini (Jandi Sapi, 1945), d'Augusto Livi (Giannini, 1945), de Giuseppe Sardelli (Fabri, 1967), d'Elina Klersy Imberciadori (Garzanti, 1984) et d'Andrea Montemagni (Edizioni Clandestine, 2021) ont été faites à partir de la première variante du récit de Gide. Nous en prenons comme preuve le fait que ces traductions se terminent par une phrase comportant le verbe *piangere* ou le mot *lacrime*, un mot en relation avec les pleurs. En revanche, les traductions italiennes d'Augusto Donaudy (Rizzoli, 1960) et d'Emanuele Kanceff (Garzanti, 1973) ont été faites à partir de la seconde variante du récit, car elles se terminent par une phrase comportant le verbe *pregare*.

1.1 1944

La première traduction italienne de *La Symphonie pastorale* fut celle d' Emilio Castellani, publiée par la maison d'édition Frassinelli en 1944 dans la collection « Opere brevi »⁴⁹.

1.1.1 Le traducteur : Emilio Castellani

Parmi les huit traducteurs italiens de *La Symphonie pastorale* d'André Gide, Emilio Castellani est celui pour lequel nous avons pu recueillir le plus d'informations sur sa vie et sur son activité de traducteur, grâce à un article publié par Aldo Agosti dans la revue italienne *Tradurre*⁵⁰ et grâce aux documents d'archive que nous nous sommes procurés.

Né à Milan en 1911 et décédé en 1985, Emilio Castellani pratiqua son activité de traducteur dès son jeune âge (il avait vingt-et-un an quand il traduit le récit de Gide) et la poursuivit toute sa vie, parallèlement aux emplois qu'il exerça à la direction du service publicité de la société Pirelli, à la fin des années 1940, ainsi que durant sa carrière à la RAI.

⁴⁸ Ce changement est mentionné dans : GIDE André, *La Symphonie pastorale*, édition établie et présentée par Claude Martin, *op. cit.*, p. 133 ; MASSON Pierre, *Les sept vies d'André Gide*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque gidienne, 2 », 2016, p. 300. Nous avons également pu constater ce changement en comparant la fin du récit de notre édition de *La Symphonie pastorale* (Gallimard, 2014) et celle de l'ouvrage de 1935 : GIDE André, *Œuvres complètes*, éd. Louis Martin-Chauffier, Tome IX, Paris, Éditions N.R.F., 1935, p. 87.

⁴⁹ Antoine Fongaro indique qu'il y a eu trois nouvelles éditions de cette traduction en 1947, en 1948 et en 1953 et que le récit a été réimprimé huit fois, jusqu'en 1961 : FONGARO Antoine, *op. cit.*, p. 142.

⁵⁰ AGOSTI Aldo, « Mordere il mallo della noce », dans *Tradurre*, 19 (2020) [en ligne], consulté le 16 février 2022. DOI : <https://rivistatradurre.it/mordere-il-mallo-della-noce>. De cet article, très riche en renseignements sur la vie et le travail de Castellani, nous avons résumé, ici, seulement les informations qui nous paraissent pertinentes pour comprendre sa formation intellectuelle, son activité de traducteur, son rapport à l'œuvre d'André Gide et à la littérature française.

Particulièrément (re)connu comme traducteur de textes en allemands (ceux de Bertold Brecht, mais aussi ceux de Thomas Mann, Schnitzler et Goethe entre autres), Castellani faisait partie de « quel leggendario gruppo di intellettuali e di traduttori a cui si deve una fondamentale mediazione della cultura tedesca »⁵¹. Il a également traduit quelques textes français parmi lesquels, outre *La Symphonie pastorale*, on trouve également *L'Immoraliste* d'André Gide, *Salammbô* de Gustave Flaubert ainsi que des textes d'écrivains français plus confidentiels comme Jean-Jacques Brousson et Gaston Cauvin.

Castellani apprit le français et l'allemand pendant ses études. Tandis qu'il suivait sa formation universitaire, grâce à laquelle il obtint une maîtrise de droit en 1932, il élargissait également son horizon intellectuel et « certamente frequentò o almeno ascoltò qualche volta le lezioni di estetica e di storia della filosofia di Antonio Banfi »⁵².

Pendant ses années de jeunesse, il collabora avec différentes revues italiennes écrivant, entre autres, des comptes rendus de livres concernant la littérature française. Celle-ci semble avoir eu une place de choix dans la formation intellectuelle de Castellani comme il l'explique lui-même par ces mots :

L'intolleranza furiosa che fin dalla prima gioventù nutrii per il fascismo e la ripulsione che m'ispirava il retorico provincialismo della nostra cultura in genere, mi spinsero a leggere quasi unicamente letterature straniere, segnatamente la francese, alla quale mi dedicai in maniera pressoché esclusiva fin verso lo scoppio della guerra.⁵³

En 1933, Castellani signa, pour la revue milanaise *Orpheus*, une contribution intitulée *Fallimento di Gide* suite à la parution du livre *André Gide, sa vie, son œuvre* de Léon Pierre-Quint (Stock, 1932). L'article de Castellani est une réprobation acerbe du personnage André Gide que Castellani définit comme « tipico artista decadente [...] cacciatore di sensazioni, autosperimentatore, [...] convinto solo che tutto sia lecito in nome dell'Arte »⁵⁴. Cet article laisse transparaître la perception que Castellani, âgé de vingt-deux ans, avait de son aîné et la visée purement individualiste qu'il attribuait à l'action et à l'œuvre littéraire de Gide. L'article révèle également la déception éprouvée par Castellani vis-à-vis de ce que Gide n'avait pas réussi à accomplir, à ses yeux, sur le plan collectif, car, selon lui « il fatto che Gide abbia costantemente assunto un atteggiamento antiborghese non basta certo per noi a riconoscergli

⁵¹ MAGRIS Claudio, cité par AGOSTI Aldo, *art. cit.*

⁵² AGOSTI Aldo, *art. cit.*

⁵³ CASTELLANI Emilio, *Thanksgiving speech*, p.1. Document d'archive disponible auprès de l'Istituto piemontese per la storia della Resistenza e della società contemporanea « Giorgio Agosti », Turin.

⁵⁴ CASTELLANI Emilio, « Fallimento di Gide » dans *Orpheus*, 4-5 (1933), p. 7.

senz'altro la qualità di artista 'sociale'»⁵⁵. Toutefois, le regard critique que Castellani portait sur Gide, à ce moment-là, ne le dissuada pas de traduire *La Symphonie pastorale* car, comme l'écrit Aldo Agosti dans son article :

Se [Castellani] riproponeva questa opera tutto sommato minore dello scrittore francese, scritta nel 1919, era perchè non aveva dimenticato 'il fremito di fraternità spirituale' che tante pagine di Gide avevano suscitato.⁵⁶

Par sa taille, le récit de Gide faisait partie de « i temi e i campi [...] prediletti »⁵⁷ par Castellani, c'est-à-dire, principalement les œuvres de théâtre, mais également « il racconto lungo o romanzo breve »⁵⁸. Par ailleurs, la publication de sa traduction de *La Symphonie pastorale* et « il successo ottenuto da questo piccolo libro »⁵⁹ poussèrent Castellani « a proporre al benemerito Frassinelli il Tonio Kröger, che infatti uscì con la data del 25 aprile 1945 »⁶⁰.

En décrivant l'activité de traducteur de Castellani, Aldo Agosti nous donne quelques aperçus de la manière de travailler de celui-ci. Concernant la traduction de *Salaambô*, nous apprenons que Castellani suivait son travail « con cura scrupolosa »⁶¹ ; sur le travail effectué pour Einaudi pour la traduction de l'œuvre théâtrale de Brecht, nous apprenons que « di tutte le traduzioni effettuò un'attenta revisione e dialogò serratamente con l'editore »⁶².

Castellani obtint deux prix pour ses traductions de textes allemands : en 1978, le *Premio Monselice* pour sa traduction du texte de Robert Walser, publiée sous le titre *La Passeggiata* et, en 1984, le *Premio della Città di Piombino* pour sa traduction d'un texte de Schnitzler, qui portait le titre *Gioco all'alba*.

1.1.2 La maison d'édition et le projet éditorial

Frassinelli est une ancienne maison d'édition turinoise fondée en 1931 par l'imprimeur Carlo Frassinelli suite à la rencontre de celui-ci avec Franco Antonicelli, Leone Ginzburg et Cesare Pavese. L'activité de la société Frassinelli liée à l'édition, ainsi que son catalogue, furent cédés aux Editions Adelphi en 1965.

La principale collection de la maison d'édition Frassinelli fut celle appelée « Biblioteca europea » dirigée par Franco Antonicelli, collection dont l'ambition était « di introdurre nel

⁵⁵ *Ibid.*, p. 6.

⁵⁶ AGOSTI Aldo, *art. cit.*

⁵⁷ CASTELLANI Emilio, *Thanksgiving speech*, cit., p.3.

⁵⁸ *Ibidem.*

⁵⁹ *Ibidem.*

⁶⁰ *Ibidem.* Le soulignement est de Castellani.

⁶¹ AGOSTI Aldo, *art. cit.*

⁶² *Ibidem.*

provinciale e sonnolento panorama culturale italiano alcuni tra i testi più importants della letteratura internationale »⁶³. Suite à la fin de la collaboration entre Carlo Frassinelli et Franco Antonicelli en 1937, cette collection prit le nom « Collana di romanzi »⁶⁴ gardant comme même objectif celui d'introduire en Italie des œuvres littéraires d'auteurs internationaux. C'est justement dans une collection dérivée de cette dernière et nommée « Opere brevi » que fut publiée en 1944 *La Symphonie pastorale* traduite par Emilio Castellani⁶⁵.

1.1.3 Ce que nous dit le paratexte

Le livre fut publié en format poche, avec une couverture rigide recouverte par une jaquette⁶⁶. Sur celle-ci, nous avons trouvé plusieurs informations qui éclairent l'objectif de cette collection et, par ricochet, nous font comprendre la visée de cette première traduction ainsi que la place de celle-ci dans cette collection et dans le panorama littéraire italien.

Le récit de Gide est décrit, sur la première de couverture, comme :

Una fra le più puramente modellate e dolorosamente vissute 'opere brevi' del grande e tormentato caposcuola della giovane letteratura francese.

Le rabat droit de la jaquette nous renseigne sur les autres œuvres publiées dans cette collection. En plus du récit de Gide, sont également répertoriées *L'herità* de Guy de Maupassant et *Siddharta* de Thomas Hesse pour citer seulement deux parmi les onze œuvres de littérature étrangère mentionnées. Le rabat gauche de la jaquette livre des informations sur la collection et sur son objectif. On peut y lire le propos suivant :

La 'collana di opere brevi' ospita piccole e felici opere narrative di noti e apprezzati autori. Porremo ogni nostro impegno nella ricerca di racconti rappresentativi, tali che anche in breve volger di pagine valgano da dare un'idea completa dell'arte d'uno scrittore ed invogliino alla conoscenza di opere maggiori.

Le livre comporte une introduction de douze pages (p. VII-XVIII) signée par le traducteur Emilio Castellani (E.C.) et datée *1 maggio 1943*. Dans cette introduction le traducteur met en évidence les traits principaux de la personnalité d'André Gide et de ses œuvres. De celles-ci,

⁶³ « Frassinelli », dans *Franco Antonicelli. L'herità culturale*, 2015 [en ligne], consulté le 13 avril 2022. DOI : <https://www.francoantoncicelli.it/attivita/frassinelli.html>. Les informations concernant la maison d'édition Frassinelli et ses collections sont le résultat de notre résumé de cet article.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ À partir de l'attribution du Prix Nobel à Gide en 1947, la jaquette du livre porta l'estampille *Premio Nobel*, certainement comme argument commercial pour pousser les ventes.

⁶⁶ Nous nous sommes procurés deux exemplaires de ce livre. L'exemplaire correspondant à la première édition, celle de 1944, n'a pas de jaquette alors que l'édition de 1945 comporte une jaquette. Ayant acheté nos exemplaires chez un marchand de livres anciens, il se peut que la jaquette de notre exemplaire de l'édition de 1944 se soit perdue au cours des ans, mais ait bien été présente lors de la sortie du livre.

Castellani dit qu'elles correspondaient « al nostro prepotente bisogno di rinnovamento »⁶⁷. Ensuite, le traducteur s'arrête sur les récits courts d'André Gide et livre un résumé et une analyse de *La Symphonie pastorale*. Il termine son introduction en expliquant les raisons qui l'ont conduit à traduire ce récit en particulier et livre quelques informations sur la rédaction de la traduction :

E per la maturità estetica e la complessità problematica che la distinguono, la *Symphonie Pastorale* [sic] meritava una traduzione. Sulla quale non voglio spendere parole : dirò solo che l'ho compiuta dodici anni fa, l'ho riveduta a fondo due o tre anni più tardi, ed ora, con pochi e lievi ritocchi, la pubblico dedicandola a mia madre perchè so che le è particolarmente cara.⁶⁸

Les éléments présents dans le paratexte et l'objectif de la collection nous font comprendre que la raison de la publication de cette première traduction, faite à l'initiative du traducteur environ douze ans avant sa parution, était celle d'introduire un texte qui pouvait être bénéfique au renouvellement littéraire italien grâce à sa maturité esthétique et à la complexité du thème traité, texte écrit par un auteur que l'on estimait être le chef de file de la jeune littérature française d'alors.

1.2 1945

Deux nouvelles traductions de *La Symphonie pastorale* virent le jour en 1945. Celle d'Armando Landini publiée par la maison d'édition Jandi-Sapi dans la collection « Italiani e Stranieri. Collezione Universale » et celle d'Augusto Livi publiée par la maison d'édition Giannini dans la collection « Narratori Moderni ».

1.2.1 Les traducteurs : Armando Landini et Augusto Livi

Nous ne disposons pas d'informations biographiques sur Armando Landini et sur Augusto Livi. Une recherche dans le catalogue général de référence de la bibliothèque centrale de Florence nous a permis, toutefois, de trouver des informations sur leur activité littéraire⁶⁹.

⁶⁷ CASTELLANI Emilio, « Nota introduttiva », dans GIDE André, *La Sinfonia pastorale*, trad. par Emilio Castellani, Frassinelli, « Opere brevi », 1944, p. VIII.

⁶⁸ *Ibid.*, p. XVII-XVIII.

⁶⁹ Sauf en cas d'existence d'auteurs homonymes.

1.2.1.1 Armando Landini

Armando Landini est mentionné plusieurs fois, dans le catalogue cité ci-dessus, entre 1926 et 1969 comme : 1) l'auteur d'introductions, de notes et de commentaires d'ouvrages d'auteurs classiques français tels que : Alphonse Daudet, Prosper Mérimée, Guy de Maupassant, Victor Hugo, Honoré de Balzac ; 2) l'auteur d'ouvrages à visée pédagogique sur la langue française et sur la traduction italien- français ; 3) le traducteur du texte d'André Gide paru sous le titre italien *La Sinfonia pastorale* et du texte de Marcel Proust paru sous le titre italien *Un amore di Swan*.

1.2.1.2 Augusto Livi

L'activité littéraire d'Augusto Livi semble avoir été plus restreinte si on la compare à celle de Landini, car Livi est mentionné dans le catalogue de la bibliothèque centrale de Florence seulement six fois entre 1945 et 1992 comme : 1) le traducteur de *La Sinfonia pastorale* d'André Gide : 2) l'auteur de quelques ouvrages concernant la Russie et le Chili ; et 3) l'auteur de la préface d'un essai.

1.2.2 Les maisons d'édition et les projets éditoriaux

Nous disposons d'un nombre très limité d'informations concernant les maisons d'édition Jandi-Sapi et Giannini. Les informations présentes dans les deux exemplaires de ces traductions indiquent que Jandi-Sapi fut un éditeur installé à Milan et à Rome et Giannini Editore semble avoir été un éditeur actif à Florence et à Rome.

Ces deux maisons d'édition pourraient avoir fait partie des « parecchie centinaia di nuove aziende editrici [...] sorte negli anni dal 1943 al 1946, soprattutto a Roma e Milano »⁷⁰, mais parmi lesquelles « grand parte hanno già sospesa la propria attività »⁷¹ comme l'explique un article publié dans Treccani concernant la situation des éditeurs italiens dans l'après-guerre. Ensuite, cet article répertorie, parmi les maisons d'édition romaines, une maison d'édition portant le nom Jandi-Sapi spécialisée dans les « traduzioni di narrativa straniera »⁷². En revanche, rien n'est dit concernant une maison d'édition de Florence et Rome portant le nom Giannini.

⁷⁰ CREMONESE Paolo, DE SANCTIS Valerio, « Editore », dans *Treccani. Enciclopedia italiana*, II (1948) [en ligne], consulté le 19 avril 2022. DOI : https://www.Treccani.it/enciclopedia/editore_res-ab7564cd-87e5-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Enciclopedia-Italiana%29/.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ibidem*.

1.2.3 Ce que nous dit le paratexte

1.2.3.1 Édition Giannini

L'édition publiée par Giannini, une édition au format poche, comporte une jaquette, sur le rabat gauche de laquelle on peut lire un très court résumé du récit de Gide. Le récit est défini comme « [il] più bel romanzo di Gide ; uno dei più grandi capolavori della letteratura europea contemporanea ».

Le récit, dont le titre dans l'édition Giannini est *La Sinfonia pastorale*, fait partie de la collection « Narratori Moderni » destinée à accueillir des œuvres italiennes et étrangères. En ce qui concerne les œuvres étrangères, sur le rabat droit de la jaquette on peut lire que :

La Casa si propone di far conoscere al pubblico italiano, in eccellenti traduzioni, una serie di romanzi di primissimo piano, oltre di narratori notissimi, anche di quelli che hanno ottenuto all'estero un clamoroso successo editoriale, e finora sono stati trascurati dalla editoria italiana.

Ensuite, sont listés, au total, sept titres de romans italiens et étrangers parmi lesquels apparaît le récit de Gide. Cette édition ne comporte pas de préface.

1.2.3.2 Édition Jandi-Sapi

La traduction publiée par Jandi-Sapi, elle aussi au format poche, ne comporte pas de jaquette. Imprimé sur la deuxième de couverture se trouve le résumé du récit publié, lui aussi, sous le titre *La Sinfonia pastorale*. Sur la troisième de couverture se trouvent des indications concernant la collection qui accueille la traduction de ce récit. Il s'agit de la collection « Italiani e Stranieri. Collezione Universale » qui visait à :

Portare un contributo all'educazione letteraria e morale del lettore, [...] presentare a un pubblico intelligente opere dimenticate o poche [sic] note di scrittori italiani e stranieri, o la cui ristampa può giovare alla nostra cultura.

Puis, sont mentionnées les œuvres présentes dans cette collection, parmi lesquelles, contrairement à la collection de l'éditeur Giannini, on retrouve des auteurs de littérature étrangère qui sont encore bien connus aujourd'hui comme *Leone Tolstoj*, *Fjodor Dostojevskij*, *Henry James*, *Marcel Proust*, pour n'en citer que quelques-uns.

La traduction est précédée par une préface de cinq pages signées par le traducteur *Armando Landini* (A. L.) et par une page consacrée à la bibliographie d'*André Gide*. La préface cherche à élucider et à analyser la personnalité d'*André Gide* en la mettant en relation avec l'ensemble

de son œuvre qui est définie d'emblée comme « molto complessa »⁷³. Sans s'attarder, ni sur une analyse de *La Symphonie pastorale*, ni sur les causes et conditions qui ont conduit à la traduction et publication de ce récit en particulier, la préface livre toutefois des indications concernant les raisons qui ont rendue légitime la présence de cet auteur dans cette collection, à savoir :

L'opera di Gide è dunque discussa e discutibile, ma non si può non riconoscere la sua influenza e quanto egli esprima di certe tendenze del nostro tempo. [...] Cosa offre Gide ai suoi 'discepoli' ? Un credo. Nell'atmosfera di distruzione, o per dir meglio di autodistruzione che rappresenta il carattere essenziale dell'uomo moderno (ne è stata prova questa guerra mondiale !), Gide è stato uno dei maestri più complicati, più tragici. Ecco il suo credo : vivere nel presente, non lasciare appassire le sensazioni nuove a contatto delle impressioni passate [...] sforzarsi così di ricreare indefinitamente e di prolungare fino ai limiti estremi dell'età adulta i privilegi della gioventù [...].⁷⁴

Alors que la présence de *La Symphonie pastorale* dans la collection « Narratori Moderni » de l'éditeur Giannini nous paraît avoir été motivée par la nécessité de compter dans cette collection l'ouvrage d'un auteur qui, par son renom, pouvait donner une certaine légitimité à la collection, l'éditeur Jandi-Sapi semble avoir voulu atteindre un objectif plus ambitieux en proposant le texte d'un auteur considéré, tout au moins par son traducteur, comme un maître dont l'œuvre (en général) pouvait avoir un impact positif sur la culture italienne.

1.3 1960

Une nouvelle traduction de *La Symphonie pastorale*, faite par un nouveau traducteur, Augusto Donaudy, fut publiée en 1960 par Rizzoli⁷⁵. La traduction italienne d'Augusto Donaudy, comme nous l'avons expliqué précédemment, correspond à la deuxième variante du récit de Gide.

1.3.1 Le traducteur : Augusto Donaudy

Augusto Donaudy, né à Naples en 1911 d'un père d'origine française et d'une mère allemande, et décédé à Milan en 1985, fut un écrivain et, surtout, un traducteur, principalement

⁷³ LANDINI Armando, dans GIDE André, *La Sinfonia pastorale*, trad. par Armando Landini, Milan-Rome, Jandi-Sapi, « Italiani e Stranieri. Collezione Universale », 1945, p. 5.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁷⁵ Le texte traduit par Augusto Donaudy fut (re)publié en 1970 par une maison d'édition romaine nommée I Nobel letterari.

de textes français du XIX^e et du XX^e siècles⁷⁶. Parmi les textes d'André Gide, Donaudy a traduit, outre *La Symphonie pastorale*, le récit *Isabelle*.

Concernant son activité de traducteur, le catalogue général de la bibliothèque centrale de Florence répertorie Augusto Donaudy comme traducteur (seul ou avec d'autres traducteurs) de plusieurs ouvrages de l'écrivain étasunien Fulton J. Sheen pour la maison d'édition Richter, mais surtout comme traducteur de plusieurs ouvrages en langue originale française pour la maison d'édition Rizzoli, sur une période de plus de vingt ans allant de 1957 à 1982 environ. Parmi ces traductions le catalogue mentionne, entre autres, *Il Giro del mondo in ottanta giorni* de Jules Verne, *Monsignore* de Jack-Alain Leger et *Sterpacuore* de Boris Vian.

Une recherche dans les archives du quotidien italien *Corriere della Sera* nous a permis de trouver quelques courtes appréciations à propos des capacités de traducteur attribuées à Donaudy. Par exemple, concernant *Sterpacuore* on peut lire : « bisogna essere grati a Augusto Donaudy che, con intelligente e massacrante fatica, ha tradotto le non facili pagine »⁷⁷ et pour *Monsignore* : « tradotto con il solito stile da Augusto Donaudy »⁷⁸.

1.3.2 La maison d'édition et le projet éditorial

Fondée en 1927 par Angelo Rizzoli, la maison d'édition Rizzoli fut une des plus importantes maisons d'édition italiennes du XX^e siècle. Elle fait actuellement partie de Gruppo Mondadori. Angelo Rizzoli a été considéré comme « il protagonista della trasformazione dell'industria culturale italiana »⁷⁹ entre la fin des années 1920 et les années 1960. En 1949, il donna naissance à la collection « Biblioteca Universale Rizzoli » (B.U.R.), collection dans laquelle sera publiée la traduction de *La Symphonie pastorale* en 1960. Cette collection se donnait comme objectif

⁷⁶ NANJI Giovanna, *Problematiche traduttologiche in contesto interlinguistico del romanzo Kështjella di Ismail Kadare : analisi contrastiva e nuovi approci traduttivi* [en ligne], Thèse de doctorat, Université de la Calabre, sous la direction de Roberto De Gaetano et Francesco Altimari, 2015, p. 237, consulté le 25 avril 2022. DOI : <http://dspace.unical.it:8080/jspui/bitstream/10955/942/1/Tesi%20Dottorato%20-%20Nanci%20Giovanna.pdf>.

Notons que l'article concernant Augusto Donaudy publié dans *Wikipedia*, que nous avons consulté le 25 avril 2022, indique comme date de naissance 1910 et non pas 1911 comme indiqué par Giovanna Nanci dans sa thèse.

⁷⁷ SALA Alberico, « C'è Sartre senza l'esse », *Corriere della Sera*, 8-9 octobre 1965, p. 3 [en ligne], consulté le 25 avril 2022. DOI : <https://archivio.corriere.it/Archivio/interface/view.shtml#!/NTovZXMvaXQvcnNzZGF0aWRhY2kxL0AxMDYxNzQ%3D>.

⁷⁸ DONELLI Massimo, « Santo o Mafioso ? Giallo in Vaticano », *Corriere della Sera*, 23 décembre 1976, p. 9 [en ligne], consulté le 25 avril 2022. DOI : <https://archivio.corriere.it/Archivio/interface/view.shtml#!/MTovZXMvaXQvcnNzZGF0aWRhY2kxL0A0OTIxMg%3D%3D>.

⁷⁹ POZZI Daniele, « Rizzoli, Angelo », dans *Treccani. Dizionario biografico degli italiani*, vol. 87 (2017) [en ligne], consulté le 21 avril 2022. DOI : [https://www.Treccani.it/enciclopedia/angelo-rizzoli_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.Treccani.it/enciclopedia/angelo-rizzoli_(Dizionario-Biografico)).

d'offrir « settimanalmente edizioni qualificate di opere classiche a un prezzo estremamente contenuto »⁸⁰.

1.3.3 Ce que nous dit le paratexte

L'objectif de la collection « B.U.R » est clairement affiché sur une page de présentation qui figure dans l'édition de la traduction de 1960, édition sortie en format poche. Nous en reportons, ci-dessous, quelques extraits qui mettent en avant, entre autres, l'attention portée par la maison d'édition aux traductions qui se voulaient conformes au goût moderne (de l'époque) :

La Biblioteca Universale Rizzoli si propone di mettere alla portata di tutti le opere capitali antiche e moderne di ogni letteratura, nonché opere di cultura e di divulgazione particolarmente significative. [...] essa non mira alla pubblicazione di 'scoperte' letterarie, opere minori o disperse di grandi autori [...] essa intende, invece, offrire a tutti, anche ai meno abbienti, l'opportunità di possedere, integralmente, i testi principali delle letterature di tutti i tempi [...]. Caratteristiche peculiari della B.U.R. sono : selezione accurata dei testi, desunti da attendibili edizioni critiche e *tutti integrali* ; preparazione rigorosa delle traduzioni, sempre integrali, fedeli, controllate e conformi al gusto moderno [...].

La traduction de *La Symphonie pastorale* est précédée par une « Nota » de neuf pages (p. 5-13) signée par Augusto Donaudy, le traducteur. Dans cette note introductive, Donaudy retrace la genèse de l'écriture de *La Symphonie pastorale* et livre une analyse détaillée de ce récit et de son message, en le mettant en regard avec d'autres œuvres de Gide, qu'il analyse également. Il explique les concepts principaux de la pensée d'André Gide en citant (en italien) des extraits du *Journal*, des *Billets à Angèle* ou de *L'Immoraliste*. La note met également en avant des considérations concernant la traduction de *La Symphonie pastorale*, traduction qui avait pour ambition d'être attentive au style employé par Gide dans ce récit :

Nella traduzione che qui se ne presenta si è voluto, o forse, meglio, cercato di conservare quella rigidità, quel tono didattico, quella meticolosità pedante e ingenua, quell'enfasi biblica, che caratterizzano, pur se rotti, qua e là, da brevi passi lirici incontenibilmente commossi, il diario nel quale il pastore narra il suo parabolico amore.⁸¹

Depuis les traductions italiennes des années 1940, c'était la première fois que *La Symphonie pastorale* était publiée par une maison d'édition importante et dans une collection de grande envergure avec des tirages qui, au début des années 1970, « raggiungevano fino a 100.000 copie

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ DONAUDY Augusto, « Nota », dans GIDE André, *La Sinfonia pastorale*, trad. par Augusto Donaudy, Milan, Rizzoli Editore, « B.U.R. », 1960, p. 13.

a titolo »⁸². Il ne s'agissait plus d'introduire un auteur et son œuvre, comme avaient voulu le faire, en particulier, les maisons Frassinelli en 1944 et Jandi Sapi en 1945. Il s'agissait plutôt de proposer un auteur devenu un classique, dans une traduction conforme, donc écrite, selon le goût de l'époque, que tout lecteur devait posséder dans sa bibliothèque idéale, selon l'objectif général de la collection « B.U.R. ». Une autre différence avec les publications des années 1940 est le fait que la présence de ce texte se plaçait dans une continuité, car il venait enrichir une liste de trois œuvres d'André Gide déjà présentes (en traduction) en 1960 dans la collection « B.U.R. » et dont les titres sont listés dans l'avant dernière page du livre, à savoir : *La Porta stretta*, *Le Segrete del Vaticano* et *L'Immoralista*.

1.4 1967

En 1967, la maison d'édition Fabbri Editori a publié une nouvelle traduction italienne de *La Symphonie pastorale*, traduction confiée à Giuseppe Sardelli et parue dans la collection « I premi Nobel per la letteratura »⁸³. Cette traduction fait partie d'un volume qui recueille également cinq autres textes d'André Gide comme nous le verrons dans le chapitre 1.4.3.

1.4.1 Le traducteur : Giuseppe Sardelli

Nous ne disposons pas d'éléments biographiques concernant Giuseppe Sardelli, toutefois, une recherche sur le catalogue général de la bibliothèque centrale de Florence nous a permis de recueillir quelques éléments qui nous consentent d'esquisser un portrait concernant son activité de traducteur.

Giuseppe Sardelli a collaboré avec la maison d'édition Ubaldini pour laquelle il a traduit en italien, entre 1966 et 1979, plusieurs textes à thème religieux, parmi lesquels les textes en langue anglaise de Paul Tillich. Il a également collaboré entre 1965 et 1970 avec la maison d'édition Fabbri Editori, principalement en qualité de traducteur de quelques œuvres de littérature ou de poésie en langue anglaise et de quelques œuvres de littérature française, dont *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo et *Le rouge et le noir* de Stendhal. Il a également réalisé la traduction de quatre parmi les six textes de Gide présents dans le volume en question publié par Fabbri Editori

⁸² POZZI Daniele, « Rizzoli, Angelo », *art. cit.*

⁸³ La traduction de Giuseppe Sardelli a été (re)publiée par cette même maison d'édition, mais dans d'autres collections : en 1968, 1975 et 1985 dans la collection « I grandi della letteratura » et en 1991 dans la collection « Invito ai classici ». Signalons également la publication de cette traduction, en 1985, dans la collection « Le perle della letteratura universale » par une maison d'édition de Rimini appelée I libri di Gulliver.

en 1967, à savoir : *La Sinfonia pastorale, Paludi, Il Prometeo male incatenato* et *La Porta stretta*.

1.4.2 La maison d'édition et le projet éditorial

Fabbri Editori est une maison d'édition milanaise fondée en 1947 par les frères Giovanni, Dino et Rino Fabbri. Aujourd'hui elle fait partie de Gruppo Mondadori. Le site de Mondadori explique que Fabbri Editori fut « un punto di riferimento per intere generazioni di italiani e ha contribuito alla diffusione della cultura a livello popolare »⁸⁴.

La collection « I premi Nobel per la letteratura » avait comme objectif la publication de textes d'auteurs ayant reçu le prix Nobel de littérature. Carmen Saggiomo, dans son ouvrage intitulé *La Fortuna italiana delle Caves du Vatican di André Gide* explique (en italien) que la maison d'édition Fabbri avait acquis, à la maison d'édition parisienne Rombaldi, les droits pour publier en Italie la collection « Le Prix Nobel. Collection de Littérature éditée Pour Le Patronage De l'académie Suédoise Et De La Fondation Nobel ». Chaque volume était diffusé dans les kiosques à journaux une fois par mois ⁸⁵.

1.4.3 Ce que nous dit le paratexte

Le volume qui nous intéresse, et dont nous nous sommes procurés un exemplaire, fut édité dans un format luxe de dimensions 23 x 17. La couverture rigide est en similicuir et le volume est inséré dans un étui. Le nom de l'auteur, A. Gide, ainsi que le titre général, *Paludi e altre opere*, sont écrits en lettre dorées sur le dos du volume, alors qu'à l'intérieur de celui-ci est indiqué le titre : *André Gide Premio Nobel per la Letteratura 1947*.

Publié en 1967, vingt ans après que Gide ait reçu le prix Nobel, ce volume de plus de sept cent pages est composé de plusieurs éléments. Une première partie regroupe une présentation concernant l'attribution du prix Nobel à Gide, la traduction italienne du discours officiel prononcé par Anders Österling lors de l'attribution de ce prix et une analyse très érudite rédigée par Francesco di Pilla (journaliste, poète, critique littéraire et traducteur⁸⁶), qui retrace, sur cent vingt-deux pages, la vie et l'œuvre d'André Gide. Dans la présentation de Di Pilla se trouvent ces quelques mots qui peuvent nous éclairer sur la raison de la publication de ce volume :

⁸⁴ « Fabbri Editori » dans *Gruppo Mondadori*, 2022 [en ligne], consulté le 26 avril 2022. DOI : <https://www.gruppomondadori.it/i-nostri-brand/libri/fabbri-editori>.

⁸⁵ SAGGIOMO Carmen, *op. cit.*, p. 86-87. Nous avons résumé ici, en français, une partie des informations que Carmen Saggiomo signale dans son ouvrage.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 87.

Per concludere, non è Gide ma il *gidismo* che va dimenticato per sempre ; quanto al nostro autore crediamo giunta, viceversa, l'ora d'una ponderata rilettura.⁸⁷

Quant au choix d'intégrer *La Symphonie pastorale* dans ce volume, la raison avancée par Di Pilla est que « nella sua brevità, [era] l'opera sua più perfetta »⁸⁸ d'un point de vue stylistique. Ensuite, sont publiées les traductions de six textes d'André Gide : *Paludi*, *Il Prometeo male incatenato*, *La Porta stretta* et *La Sinfonia pastorale* dans la traduction de Sardelli ; *L'Immoralista* et *Il Ritorno del figliuol prodigo*, traduites respectivement par Oreste del Buono et Francesco di Pilla. *La Symphonie pastorale* occupe les pages 597 à 659. Le volume se termine par une bibliographie très fouillée qui s'étale sur cinquante-sept pages et qui répertorie les nombreux textes, de tout genre, signés par Gide, la liste des traductions italiennes de ses œuvres ainsi qu'une bibliographie de textes de critique italiens et étrangers. Parmi les traductions italiennes sont mentionnées les quatre traductions déjà existantes de *La Symphonie pastorale* publiées entre 1944 et 1960 dont nous avons fait mention dans les chapitres précédents.

Pour la première fois, une traduction italienne de *La Symphonie pastorale* était publiée dans un volume en format luxe et non pas dans un format poche. Ce volume, par ses caractéristiques matérielles et par son contenu, nous semble avoir été destiné à un lectorat plus aisé, un lectorat aussi plus cultivé, qui, souhaitant se familiariser avec une partie de l'œuvre d'André Gide, pouvait la (re)découvrir par le biais, notamment, de la lecture critique qu'en faisait Francesco di Pilla. Il ne s'agissait pas seulement de proposer quelques traductions des textes d'André Gide, mais aussi de fournir au lecteur tout un ensemble d'éléments qui lui permettrait d'acquérir une connaissance approfondie de l'auteur et de comprendre les raisons ayant conduit à lui attribuer le prix Nobel.

1.5 1973

En 1973, ce fut au tour de la maison d'édition Garzanti de publier *La Symphonie pastorale*, cette fois dans la traduction d'Emanuele Kanceff⁸⁹. Cette traduction fut publiée dans la

⁸⁷ DI PILLA Francesco, « La vita e l'opera di André Gide », dans GIDE André, *Paludi e altre opere / André Gide Premio Nobel per la Letteratura 1947*, trad. par Giuseppe Sardelli et a., Milan, Fabbri Editori, « I premi Nobel per la letteratura », 1967, p. 147.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 106.

⁸⁹ Cette traduction d'Emanuele Kanceff sera ensuite remaniée par le traducteur et publiée par Classica Italia en 2011 dans un format Livre+DVD. Ce coffret inclut la traduction du récit d'André Gide ainsi qu'un DVD concernant *La Sinfonia n.6, Pastorale* de Ludwig Van Beethoven dirigée par Christian Thielemann et exécutée par la Wiener Philharmoniker. En quatrième de couverture du livre se trouve une courte présentation des deux œuvres, présentation signée par l'historien et critique d'art franco-italien Philippe Daverio. Le livre contient un dossier concernant la symphonie de Beethoven dans lequel se trouve également un bref résumé du récit de Gide signé par Ugo Martelli, consultant pour Classica. Le contenu de ce coffret a fait l'objet du vingt-troisième cours

collection « I grandi libri Garzanti » dans un volume qui présente également un autre récit d'André Gide, *Isabelle*, traduit par Marco Forti⁹⁰. Pour rappel, la traduction de Kanceff a été faite à partir de la deuxième variante du récit d'André Gide.

1.5.1 Le traducteur : Emanuele Kanceff

Emanuele Kanceff, diplômé en langue et littérature française, a enseigné l'Histoire de la Civilisation françaises à l'Université de Turin de 1971 à 2007⁹¹. Il a collaboré avec la revue *Studi francesi* pour laquelle il a signé, en qualité de responsable de la section consacrée aux œuvres du XX^e siècle, de nombreux comptes-rendus dont celui concernant l'édition critique de *La Symphonie pastorale* établie par Claude Martin en 1970, ainsi que plusieurs comptes-rendus concernant les publications d'articles parus dans la revue semestrielle *Bulletin des Amis d'André Gide*. Kanceff a également rédigé l'entrée consacrée à André Gide dans le *Dizionario critico della letteratura francese* conçu et dirigé par Franco Simone⁹². Il a écrit, préfacé ou dirigé des ouvrages italiens portant sur l'Italie et le voyage. À notre connaissance, *La Sinfonia pastorale* est sa seule traduction.

Nous avons eu l'opportunité de discuter avec Emanuele Kanceff à propos de sa traduction de ce récit d'André Gide, lors d'un échange privé en français qui a eu lieu via courriel le 24 janvier 2022. Nos questions portaient principalement sur les circonstances qui l'avaient conduit à faire cette traduction, ses rapports avec la maison d'édition Garzanti et son éventuelle connaissance de l'existence des traductions précédentes ou successives à la sienne.

Il nous a dit avoir lu les traductions de ses « devanciers »⁹³ (sans toutefois préciser de quelles traductions de *La Symphonie pastorale* il s'agissait) et les avoir commentées lors de ses cours de Littérature et Civilisation française à l'Université de Turin. C'est suite aux analyses réalisées lors de ces cours qu'il a décidé de (re)traduire ce récit « pour faire mieux [...] puisque l'œuvre

de musique et de littérature dispensé à distance, en 2020, par le professeur et journaliste italien Stefano Ragni de l'Università per stranieri de Perouse. Lors de ce cours, Stefano Ragni lit un extrait de *La Sinfonia pastorale* de Gide dans la traduction d'Emanuele Kanceff. Vidéo du cours disponible en ligne. Consulté le 19 juillet 2022. DOI : https://www.youtube.com/watch?v=5A8_Zsx7bZc.

⁹⁰ La présence de ces deux récits dans un même volume n'est pas nouvelle. En effet, Claude Martin, dans son ouvrage critique à propos de *La Symphonie pastorale*, indiquait : « En 1932, la Librairie Gallimard réunit en un volume de sa collection populaire 'Succès', *La Symphonie pastorale* et *Isabelle* » : MARTIN Claude, *op. cit.*, p. CLI.

⁹¹ Selon les informations que nous avons trouvé dans un article, non signé, publié en ligne le 13 avril 2015 sur le site italien www.generazionezero.org, consulté le 25 avril 2022. DOI : <https://www.generazionezero.org/blog/2015/04/13/la-scoperta-della-sicilia-sulle-rotte-del-grand-tour/>.

⁹² KANCEFF Emanuele, « Gide, André (1869-1951) », dans SIMONE Franco (dir.), *Dizionario critico della letteratura francese*, Vol. 1 (A-La), Turin, UTET, 1972, p. 480-485.

⁹³ Propos d'Emanuele Kanceff. Courriel privé du 24 janvier 2022.

le mérite. Mais aussi à la demande de l'éditeur »⁹⁴. Il nous a dit garder un bon souvenir de cette expérience de traduction « car Gide est l'un des auteurs que je préfère, et j'aime bien écrire et aussi traduire »⁹⁵. Kanceff dit aussi ne pas avoir rencontré de difficulté lorsqu'il a fait cette traduction car « l'expression de Gide est très classique »⁹⁶, ou employé une stratégie traductive particulière « sinon celle de garder le niveau poétique le plus haut possible »⁹⁷. Concernant la traduction successive à la sienne, celle d'Elina Klersy Imberciadori publiée chez Garzanti en 1984, dont nous parlerons dans le chapitre 1.6., il émet l'hypothèse qu'elle ait été faite pour des raisons liées aux droits d'auteurs⁹⁸.

1.5.2 La maison d'édition et le projet éditorial

La maison d'édition milanaise Garzanti, fondée par Aldo Garzanti lorsqu'il rebaptisa avec son propre nom la société Fratelli Treves Editori qu'il venait d'acquérir en 1938, est une des plus anciennes et importantes maisons d'édition italiennes. Elle fait actuellement partie de Gruppo Editoriale Mauri-Spagnol (GEMS)⁹⁹.

« I grandi libri Garzanti », où fut publiée la traduction de *La Symphonie pastorale* en 1973, est une des collections phare de cette maison d'édition. Née au début des années 1970, cette collection avait pour ambition d'être, en Italie, la seule collection consacrée aux œuvres classiques de la littérature, œuvres commercialisées en édition poche et à des prix accessibles au grand public. Sur le site internet de l'éditeur on peut lire qu'il s'agit d'une collection « esemplare nella cura delle traduzioni, degli apparati critici e delle bibliografie »¹⁰⁰.

Ainsi, avec des objectifs similaires, il nous semble que la collection « I grandi libri Garzanti » se positionnait comme une concurrente de la collection « B.U.R. » de Rizzoli.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Ibidem*. Nous citons les propos de Mr. Kanceff avec l'autorisation de ce dernier.

⁹⁸ Si notre interprétation est correcte, les droits de publication de la traduction d'Emanuele Kanceff appartenaient à l'éditeur U. Mursia & C. Ce dernier concéda, en 1973, une licence (peut-être de dix ans) à Garzanti afin que cette maison d'édition puisse publier la traduction de Kanceff. En effet, dans le volume publié par Garzanti en 1973, à propos de la traduction de *La Symphonie pastorale*, il est mentionné [sic] : « Traduzioni dal francese di Emanuele Kanceff : « La sinfonia pastorale » Pubblicata su licenza della U. Mursia & C. ». Dans le volume publié par Garzanti en 1984 il est reporté [sic] : « I edizione : dicembre 1973 IV edizione : 1982 Nuova Edizione : 1984 ». Il se peut qu'en 1984, lorsque Garzanti a souhaité republier ce récit d'André Gide, cet éditeur ait préféré, ou ait dû, commander une nouvelle traduction, l'autorisation de publier celle de Kanceff étant (probablement) expirée.

⁹⁹ « Chi siamo », dans *Garzanti*, Milan, 2022 [en ligne], consulté le 26 avril 2022. DOI : <https://www.garzanti.it/chi-siamo/>.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

1.5.3 Ce que nous dit le paratexte

Dans l'édition publiée par Garzanti, la traduction de *La Symphonie pastorale* est précédée par douze pages de présentation (non signées) partagées en trois sections : 1) la vie d'André Gide ; 2) le profil historico-critique de l'auteur et de ses œuvres. C'est dans cette partie que sont présentés et analysés les deux récits : *La Symphonie pastorale* et *Isabelle* ; 3) des « indicazioni bibliografiche » dans lesquelles sont citées quelques-unes parmi les traductions italiennes des œuvres d'André Gide déjà publiées à l'époque par d'autres éditeurs. Parmi celles-ci est mentionnée *La Sinfonia pastorale* publiée par Frassinelli dans une édition de 1953. En revanche, les traductions de ce même récit publiées par Giannini et Jandi-Sapi (1945) et Rizzoli (1960) ne sont nullement mentionnées.

L'avant-dernière page du volume est consacrée à la présentation de la collection. L'extrait que nous reportons ci-dessous, et qui apparaît sous le titre « I grandi libri », donne une bonne vision des objectifs de cette collection :

Nella collana economica de 'I Garzanti' che, col suo intenso ritmo di pubblicazioni, vuole rispondere agli interessi sempre più differenti del pubblico, l'editore presenta una serie aperta di letteratura classica che potrà accogliere i grandi libri di ogni tempo e di ogni genere : dall'Odissea ai romanzi più rappresentativi del Novecento. In un panorama articolato ed esauriente, accanto a testi obbligati della tradizione letteraria, troveranno posto anche opere meno note al largo pubblico, ma particolarmente vive e rese attuali da una riscoperta critica.

Cette présentation est suivie par la liste des premières œuvres italiennes et étrangères déjà présentes à l'époque dans cette collection. À côté de *La Porta stretta* et de *L'Immoralista* d'André Gide, sont mentionnées : *L'Idiota* et *Delitto e Castigo* de Dostoevskij, *Anna Karenine* de Tolstoï, *Il Circolo Pickwick* de Dickens, *Madame Bovary* et *L'Educazione sentimentale* de Flaubert, ainsi que *Bel-Ami* de Maupassant pour citer seulement quelques-unes parmi les nombreuses œuvres classiques de littérature étrangère listées.

La présence de *La Symphonie pastorale* dans cette collection répondait donc à deux volontés : d'une part, il nous semble, la publication de cette traduction (mais aussi de celle d'*Isabelle*) venait enrichir une liste d'œuvres d'André Gide déjà présentes dans une collection qui souhaitait satisfaire aux intérêts littéraires multiples de son lectorat en lui proposant, à un prix accessible, des œuvres incontournables de la tradition littéraire, des classiques qui contribueraient à alimenter et, par conséquence, à assoir la fortune de la collection ; d'autre part, elle répondait à l'envie personnelle de son traducteur, Emanuele Kanceff, de « faire mieux » que les traducteurs qui l'avaient précédé.

1.6 1984

En 1984, la maison d'édition Garzanti publia une autre traduction de *La Symphonie pastorale*, cette fois signée par Elina Klersi Imberciadori¹⁰¹. Cette fois encore, le volume incluait la traduction du récit *Isabelle*. Contrairement à la traduction d'Emanuele Kanceff, celle-ci correspond à la première version du récit français de Gide.

1.6.1 La traductrice : Elina Klersy Imberciadori

Elina Klersy Imberciadori est une traductrice italienne née à Sienne. Après avoir obtenu une licence en droit à l'université de Florence, elle obtient une licence en littérature italienne à l'université Sorbonne de Paris. Sa carrière de traductrice a débuté en Italie au début des années 1970 pour la maison d'édition Rizzoli. Elle est la traductrice de nombreux ouvrages français parmi lesquels figurent plusieurs essais, mais également des œuvres de littérature classique (Balzac, de Mousset, Diderot), notamment pour la collection « I grandi libri Garzanti ». Elle a également traduit des œuvres d'auteurs de littérature moderne, en particulier celles de Dominique Lapierre, mais aussi quelques textes de Georges Simenon et Marie Cardinal entre autres.

Concernant les œuvres d'André Gide, elle a traduit *La Symphonie pastorale* et *Les Nourritures terrestres*.

¹⁰¹ Garzanti publia la traduction d'Elina Klersy Imberciadori dans une « Nuova edizione » en 1995 et puis dans une « II edizione » en 2002, toujours dans la collection « I grandi libri Garzanti ». *La Symphonie pastorale* dans la traduction d'Elina Klersy Imberciadori est toujours commercialisée actuellement par Garzanti avec le récit *Isabelle*. La traduction publiée en 1995 semble être la même que celle publiée en 1984. En effet, le texte de 1984 comportait une erreur, probablement une coquille de frappe, à la page 61 (nous soulignons) : « Amélie scriverebbe che la sua anima emette raggi neri », alors que le texte d'André Gide indique à la page 115 de notre édition (Gallimard, 2014) : « Amiel écrivait que son âme émet des rayons noirs ». Dans la traduction de Klersy Imberciadori de 1984 il y avait donc eu confusion entre le nom de l'écrivain H-F. Amiel, cité par Gide, et Amélie, le prénom de la femme du pasteur. Nous avons retrouvé cette même erreur dans la traduction de l'édition Garzanti de 1995, page 173. L'édition de 1995 comportait, comme élément nouveau, une présentation de la vie et de l'œuvre d'André Gide beaucoup plus approfondie que celle présente dans les éditions Garzanti de 1973 et 1984. La présentation de 1995 est rédigée selon l'angle critique de Lanfranco Binni. Écrivain et traducteur italien spécialiste de littérature française, fils de Walter Binni, Lanfranco Binni a été responsable de plusieurs éditions d'œuvres d'auteurs français pour la collection « I grandi libri Garzanti ». La bibliographie qui figure dans l'édition de 1995 est plus approfondie et répertorie parmi les traductions italiennes des œuvres d'André Gide également celles déjà parues chez Garzanti. La traduction de *La Symphonie pastorale* publiée par Frassinelli n'est plus mentionnée contrairement aux mentions faites dans les bibliographies des éditions Garzanti de 1973 et de 1984. À sa place, est répertoriée une traduction de *La Symphonie pastorale* d'Augusto Donaudy avec la mention « ivi, 1958 », indiquant ainsi que la traduction de Donaudy aurait été publiée chez Garzanti en 1958 (nous n'avons pas trouvé trace de cette traduction, nos recherches indiquent que la traduction de Donaudy de *La Symphonie pastorale* a été publiée pour la première fois par Rizzoli en 1960). Aucune mention n'est faite de la traduction d'Emanuele Kanceff déjà publiée par Garzanti en 1973.

1.6.2 La maison d'édition et le projet éditorial.

Ayant déjà présenté les éléments d'ordre général relatifs à la maison d'édition Garzanti et à la collection « I grandi libri Garzanti » dans le chapitre 1.5.2., nous nous limiterons à reporter, ci-dessous, un extrait des propos¹⁰² tenus par Elina Klersy Imberciadori lors de la conférence qu'elle a donné en 2009 intitulée *Tradurre ou Tradire ?* :

Ho tradotto tantissimi libri per 'I grandi libri' di Garzanti, una traduzione abbondante di grandi classici. Dal francese io ne ho tradotti tantissimi e penso che avessero apprezzato il modo [di tradurre], ma io questo modo l'ho adottato perchè alcuni redattori illuminati [...] mi hanno suggerito come fare e cosa fare e la redattrice con cui ebbi a che fare all'inizio per i classici mi chiese di rendere agevole il linguaggio. Rendere agevole il linguaggio non significa stravolgerlo chiaramente, leggermente modernizzarlo, renderlo accessibile a un lettore moderno [...].¹⁰³

Ce propos est directement lié à son expérience de traductrice pour la maison d'édition Garzanti. Il s'agit d'un témoignage concernant le type de conseils que Garzanti pouvait donner à ses traducteurs sur la façon de traduire, afin que leur écriture puisse correspondre aux goûts du lectorat de l'époque, dans le but de rendre les textes classiques le plus accessible possible à un large public et répondre ainsi à l'objectif de la collection qui était principalement celui de diffusion, à grande échelle, d'œuvres littéraires importantes.

1.6.3 Ce qui nous dit le paratexte

Dans l'édition de 1984, la présentation de la vie et des œuvres d'André Gide est la même que celle de l'édition de 1973 (voir 1.5.3). La « guida bibliografica » a été enrichie, mais en ce qui concerne les traductions existantes de *La Symphonie pastorale*, seule la traduction publiée chez Frassinelli est citée.

1.7 2021

La dernière traduction italienne de *La Symphonie pastorale* est celle d'Andrea Montemagni publiée par Edizioni Clandestine en 2021 dans la collection « Highlander ».

¹⁰² Propos retranscrits par nos soins à partir d'un enregistrement vidéo disponible en ligne sur la chaîne Vimeo.

¹⁰³ KLERSY IMBERCIADORI Elina, *vidéo cit.*, 00 :23 : 45-00 : 24 : 34.

1.7.1 Le traducteur : Andrea Montemagni

Nous ne disposons pas d'informations biographiques concernant Andrea Montemagni¹⁰⁴. Toutefois, nos recherches¹⁰⁵ nous ont permis de trouver plusieurs ouvrages traduits par ce traducteur. Il s'agit principalement de traductions de l'anglais et du français toutes publiées chez Edizioni Clandestine. Parmi les œuvres d'André Gide, Montemagni a traduit *La Symphonie pastorale*, *Les Nourritures terrestres* et *La Porte étroite*, récits parus dans la collection « Highlander ». Parmi ses autres traductions on compte des œuvres de littérature telles que *Gente di Dublino* de James Joyce et *La Fattoria degli animali* de George Orwell, mais également des essais à thème politique et social tel que *Il Libretto rosso* de Mao Tse-tung ou *Sui Diritti delle donne* de Mary Wollstonecraft.

1.7.2 La maison d'édition et le projet éditorial

Edizioni Clandestine est une maison d'édition indépendante fondée en 1999. Une de ses principales collections est celle appelée « Highlander ». Dans cette collection sont publiés des classiques de littérature étrangère et de philosophie, mais également des textes d'ordre politique et social¹⁰⁶. Nous avons posé quelques questions à cette maison d'édition au sujet de ses objectifs et, en particulier, au sujet des objectifs liés à la collection « Highlander », lors d'un échange par courriel en février et en avril 2022. La stratégie de cette maison d'édition est celle de proposer à nouveau « gli autori a scadenza dei diritti », afin de « mantenere vivi i libri soprattutto quelli che sono stati dimenticati », mais aussi de proposer, à nouveau « i titoli che vanno per la maggiore »¹⁰⁷. La publication en 2021 des œuvres de Gide chez cette maison d'édition coïncide, en effet, avec le passage dans le domaine public des œuvres de l'auteur, soixante-dix ans après le décès de celui-ci, le 19 février 1951.

Le choix de publier *La Symphonie pastorale* résulte du fait que ce récit et son auteur feraient partie, selon un autre objectif de la maison d'édition, de ces « libri e autori che devono essere sempre reperibili »¹⁰⁸. C'est donc dans le cadre d'un devoir de mémoire et dans un souci de

¹⁰⁴ Nous avons essayé de prendre contact avec Andrea Montemagni via sa maison d'édition, mais ce dernier était injoignable.

¹⁰⁵ Recherches effectuées sur les sites internet www.edizioniclandestine.com, www.unilibro.com, www.ibs.it, ainsi que sur le catalogue général de la bibliothèque centrale de Florence.

¹⁰⁶ « Edizioni Clandestine », *Wikipedia*, Wikimedia Foundation, 7 février 2022 [en ligne], consulté le 02 mai 2022. DOI : https://it.wikipedia.org/wiki/Edizioni_Clandestine.

¹⁰⁷ Réponses de Patrizia des Edizioni Clandestine lors de notre échange par courriel le 21 février 2022.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

disponibilité des œuvres du passé tombées dans le domaine public que semble s'insérer le projet éditorial de cette maison d'édition.

1.7.3 Ce qui nous dit le paratexte

La traduction est publiée en format poche et est dépourvue de préface, mais elle comporte douze notes de bas de page¹⁰⁹. Ces notes ne sont pas le « lieu de surgissement de la voix propre du traducteur »¹¹⁰, car elles sont, en principe¹¹¹, rédigées par l'éditeur puisqu'elles sont précédées par l'acronyme Nde (*nota dell'editore*). Ces notes font de cette traduction une sorte de texte à visée pédagogique¹¹² : elles ont pour but, il nous semble, d'une part d'instruire le lecteur du XXI^e siècle en lui fournissant quelques repères biographique, parfois détaillé (la *Nde* 1 à propos d'Étienne Bonnot de Condillac s'étend sur deux bas de page), sur les personnages réels, ainsi que des informations sur les œuvres et les lieux mentionnés dans le récit et, d'autre part, elles accompagnent le lecteur dans la compréhension des allusions présentes dans le texte, notamment celles liées aux nombreux passages bibliques cités.

Un résumé du récit est proposé en quatrième de couverture. Dans ce résumé le pasteur se nomme Jean Martens, alors que le nom du pasteur n'est jamais mentionné dans le récit original écrit par Gide. En réalité, Jean Martens est le nom du pasteur dans le film *La Symphonie pastorale* de Jean Delannoy sorti en 1946 et adapté à partir du récit éponyme d'André Gide¹¹³.

¹⁰⁹ Nous avons trouvé des notes de bas de page dans deux autres traductions, celle d'Emilio Castellani et celle d'Augusto Donaudy. Dans la traduction de Castellani il y a une N.D.T. (*nota del traduttore*) page 56. Cette note vise à corriger une erreur présente dans le texte source et à indiquer deux incohérences temporelles présentes dans les dates du journal tenu par le pasteur. C'est un peu comme si le traducteur voulait se dédouaner vis-à-vis du lecteur concernant les imprécisions qu'il avait repérées dans le texte source, imprécisions qu'il ne pouvait pas, toutefois, corriger directement dans le texte objet de sa traduction. Dans la traduction de Donaudy il y a trois notes de bas de page : deux page 31 et une page 39. Elles ne sont précédées ni par l'acronyme N.D.T. (*nota del traduttore*) ni par l'acronyme N.D.E. (*nota dell'editore*) ainsi, nous pouvons difficilement déterminer s'il s'agit d'une intervention du traducteur ou de la maison d'édition. Toutefois, la nature des informations fournies, tout au moins dans les deux premières notes, nous laisse penser qu'il s'agirait de l'intervention conjointe de l'éditeur et du traducteur. En effet, la première note donne la provenance, la traduction et l'explication d'un vers de Virgile cité en latin et remanié par Gide selon les besoins de son récit : cette note, qui comporte donc une traduction, pourrait être l'œuvre du traducteur. La deuxième indique qu'un texte de Dickens, dont le titre est cité dans le récit de Gide, est publié dans la collection « B.U.R. » : dans ce cas, il pourrait s'agir de l'intervention de l'éditeur soucieux de faire de la publicité à une autre œuvre présente dans cette collection. La troisième note fait le lien entre l'œuvre musicale mentionnée par Gide, qui est également le titre de son récit, et la « sesta sinfonia di Beethoven ».

¹¹⁰ SARDIN Pascale, « De la note du traducteur comme commentaire : entre texte, paratexte et prétexte », dans *Palimpseste*, 20 (2007) [en ligne], consulté le 05 mai 2022. DOI : <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.99>.

¹¹¹ Nous avons posé la question aux Edizioni Clandestine, mais nous n'avons pas reçu de réponse de leur part sur ce point.

¹¹² Notons, toutefois, que nous n'avons pas vérifié l'exactitude des informations contenues dans ces notes de bas de page. En effet, elles auraient nécessité un travail de vérification approfondi qui se serait révélé particulièrement chronophage et qui nous aurait éloigné du but principal de notre travail de recherche.

¹¹³ À ce propos voir l'article « La Symphonie pastorale (film) », *Wikipedia*, Wikimedia Foundation, 14 avril 2022 [en ligne], consulté le 02 mai 2022. DOI : [https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Symphonie_pastorale_\(film\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Symphonie_pastorale_(film)), et la liste

Cette inattention, toutefois, ne semble pas être le fruit d'une inadvertance imputable au traducteur car, selon notre échange avec la maison d'édition, « la quarta di copertina viene preparata dalla redazione »¹¹⁴. Un portrait de quelques lignes concernant André Gide met en évidence son obtention du Prix Nobel en 1947 et mentionne les titres italiens de quelques-unes parmi ses nombreuses œuvres : *L'Immoralista*, *La Porta stretta*, *Ricordi della Corte d'Assise* et *Corydon*, titres qui sont tous publiés dans la collection « Highlander ».

des rôles présentée sur le site *Allociné*, consulté le 3 mai 2022.
DOI : https://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=6699.html.

¹¹⁴ Réponse de Patrizia des Edizioni Clandestine, lors de notre échange par courriel le 21 février 2022.

2 La retraduction

L'intérêt que la recherche en traductologie porte au concept de retraduction est assez récent. Les premières esquisses théoriques ont été les réflexions formulées, en 1990, par Paul Bensimon et Antoine Berman dans le numéro 4 de la revue *Palimpsestes*, numéro consacré à la retraduction et, ensuite, par Yves Gambier, en 1994, dans le numéro 3 du volume 39 de la revue *Meta*. En France, l'intérêt pour ce domaine de recherche semble s'être intensifié à partir des années 2000 donnant lieu, notamment, à des séminaires et à des colloques. À titre d'exemple on peut citer les séminaires organisés par l'Université de Nantes entre 2006 et 2008, les colloques organisés par l'Université de Rouen en 2006 et par l'Université de Haute-Alsace en 2009. Une partie des contributions à ces séminaires et à ces colloques ont été réunies dans trois ouvrages intitulés respectivement : *Retraductions. De la Renaissance au XXI^e siècle* (Cécile Default, 2011), *La Retraduction* (P.U.R.H, 2010) et *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes* (Orizons, 2012).

Nous verrons ci-dessous les différents concepts qui sont liés au terme retraduction afin de déterminer le statut de nos huit traductions italiennes et de trouver d'éventuels éléments qui pourraient nous permettre de comprendre l'existence de ces huit traductions.

2.1 Concept général

Dans le milieu universitaire, le terme retraduction recouvre plusieurs significations : celle de « traduction de traduction »¹¹⁵, c'est-à-dire une traduction faite à partir d'une langue qui n'est pas la langue originale du texte source ; celle de « rétrotraduction »¹¹⁶, lorsque l'on traduit à partir du texte cible pour remonter au texte source ; on parle également de « auto-retraduction »¹¹⁷ lorsque le même traducteur retravaille sur sa propre traduction. Toutefois, le type de retraduction le plus étudié par les chercheurs est celui de la retraduction entendue comme « nouvelle traduction, dans une même langue, d'un texte déjà traduit, en entier ou en partie. »¹¹⁸. Cette nouvelle traduction, qu'est la retraduction, se situerait, selon Yves Gambier, entre la révision et l'adaptation et le tout formerait :

¹¹⁵ GAMBIER Yves, « La retraduction, retour et détour », dans *Meta*, 39/3 (1994) [en ligne], consulté le 1 avril 2022. DOI : <https://doi.org/10.7202/002799ar>.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ CHEVREL Yves, « *Die Verwandlung*. Kafka, Vialatte, David – Et les autres », dans LOMBEZ Christine (dir.), *Retraductions. De la Renaissance au XXI^e siècle*, Nantes, Éditions Cécile Default, « Horizons Comparatistes », 2011, p.188.

¹¹⁸ GAMBIER Yves, *art. cit.*

[...] comme un continuum du moins vers le plus : de la révision (peu de modifications) vers l'adaptation (tant de modifications que l'original peut être ressenti comme un prétexte à une rédaction autre), en passant par la retraduction (beaucoup de modifications, telles que c'est presque entièrement tout le texte qu'il faut revoir).¹¹⁹

Antoine Berman donnait une définition un peu plus large du concept de retraduction et disait que « celle-ci ne qualifie pas seulement toute nouvelle traduction d'un texte déjà traduit » car, selon lui, « il suffit qu'un texte d'un auteur ait déjà été traduit pour que la traduction des autres textes de cet auteur entre dans l'espace de la retraduction. »¹²⁰.

Les raisons pour lesquelles on retraduit dans la même langue cible une œuvre déjà traduite dans cette même langue sont multiples. Berman affirmait qu'« il faut retraduire parce que les traductions vieillissent, et parce qu'aucune n'est *la* traduction »¹²¹. En effet, selon Berman, les traductions seraient soumises au temps qui passe sur la langue et la culture cible réceptrices de la traduction d'une œuvre à un instant T. Il disait des traductions que « [c]orrespondant à un état donné de la langue, de la littérature, de la culture, il arrive souvent assez vite, qu'elles ne répondent plus à l'état suivant »¹²². Le vieillissement, toutefois, ne concernerait pas tout type de traduction selon Berman. Les « grandes traductions »¹²³, qui selon lui sont toutes des retraductions, telles que le Plutarque d'Amiot ou le Shakespeare de Schlegel, pour n'en citer que deux parmi les exemples d'œuvres classiques mentionnés par le théoricien, ne seraient pas soumises au vieillissement, car elles ont joué (et/ou jouent encore) un rôle important pour la langue et la culture réceptrices et font donc office d'œuvre de référence dans cette culture. Encore plus que le vieillissement, ce serait donc la quête de la grande traduction qui motiverait la retraduction. Jean-René Ladmiral, à propos du concept de vieillissement des traductions dit que « ce n'est pas tant la traduction elle-même qui vieillit que notre rapport à elle, c'est-à-dire la lecture qui en est faite » et ajoute que « ce sont nos usages linguistiques contemporains qui s'en sont éloignés et qui font que ce texte traduit nous paraît suranné »¹²⁴. Quant aux textes originaux, il semblerait que ceux-ci ne soient pas touchés par le temps de la même façon, mais qu'ils « prennent des rides qui les rendent encore plus charmants »¹²⁵.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ BERMAN Antoine, « La retraduction comme espace de la traduction », dans *Palimpsestes*, 4 (1990) [en ligne], consulté le 01 avril 2022. DOI : <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.596>.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ LADMIRAL Jean-René, « Nous autres traductions, nous savons maintenant que nous sommes mortelles... », dans MONTI Enrico, SCHNYDER Peter (dir.), *op. cit.*, p. 31, p. 39.

¹²⁵ MONTI Enrico, « Introduction », *ibid.*, p. 16.

De manière plus générale, la raison qui pousse à retraduire serait à rechercher dans « l'insatisfaction à l'égard des traductions existantes »¹²⁶, et ce serait cette insatisfaction qui donnerait lieu à « la pulsion de traduction »¹²⁷. Ainsi, on retraduit soit dans le but de mieux mettre en lumière le texte source, soit dans le but de le mettre à jour. Dans le premier cas, il s'agit de retraductions (i) qui visent à restituer la totalité du texte source si dans la première traduction certains éléments ont été omis, (ii) qui ont pour but de faire connaître une nouvelle facette du texte original si dans la première traduction le sens du texte source n'a pas pu, ou su, être restitué correctement ou (iii) qui sont faites dans le cas d'une nouvelle interprétation de la part d'un traducteur. Dans le second cas, il peut s'agir d'un ajustement du texte (i) parce que, par exemple, la langue cible de rédaction de la première traduction a évolué et elle ne correspond plus aux attentes des lecteurs à un moment déterminé, ou (ii) pour « remédi[er] à la lourdeur du style de la ou des traductions antérieures » et « (re)donner le ton, le rythme de l'original... »¹²⁸, ou encore (iii) à cause des « mutations importantes qu'a connue l'évolution des modes de traduire »¹²⁹. Les maisons d'édition peuvent également être à l'origine de la décision de retraduire un texte déjà traduit pour des raisons commerciales ou pour des raisons économiques liées, parfois, aux droits d'auteurs. Yves Chevrel résume bien les raisons qui poussent à retraduire lorsqu'il dit que « [r]etraduire est véritablement un acte d'actualisation d'un texte, fondé sur une nouvelle lecture et une nouvelle écriture »¹³⁰.

La retraduction concernerait tous types de texte (textes littéraires en prose et en vers, livrets d'opéra, textes philosophiques, scientifiques, religieux, etc.) et, d'un point de vue temporel, bien qu'il n'y ait pas de données démontrant qu'il y aurait des cycles qui suivent un rythme précis, « il faudrait retraduire les œuvres classiques tous les 20 ans »¹³¹, et il y aurait une « accélération des retraductions d'ouvrages canoniques lorsqu'ils tombent dans le domaine public, une fois écoulés les 70 ans suivant la mort de leur auteur »¹³². Enfin, comme l'explique

¹²⁶ MONTI Enrico, « Introduction », *ibid.*, p. 14.

¹²⁷ RICOEUR Paul, *Sur la retraduction*, Paris, Bayard, 2004, cité par LOMBEZ Christine, « Avant-propos » et par TEULADE Anne, « *Don Quichotte* dans notre langue méritait plus d'un traducteur », dans LOMBEZ Christine (dir.), *op. cit.*, p. 9, p. 227.

¹²⁸ GAMBIER Yves, *art. cit.*

¹²⁹ LADMIRAL Jean-René, « Nous autres traductions [...] », *op. cit.*, p. 40.

¹³⁰ CHEVREL Yves, « Introduction : la retraduction – *und kein Ende* », dans KAHN Robert, SETH Catriona (dir.), *La Retraduction*, Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2010, p.14.

¹³¹ Propos de l'éditeur français Yvan Nabokov, cité par MONTI Enrico, « Introduction », *op. cit.*, p. 18-19.

¹³² MONTI Enrico, *ibid.*, p. 19.

Isabelle Collombat, si « le XX^e siècle fut ‘l’âge de la traduction’ », il semblerait que « le XXI^e siècle sera l’âge de la retraduction »¹³³.

2.2 *Retranslation hypothesis* ou l’« hypothèse de la retraduction »

Retranslation hypothesis est un terme qu’Andrew Chesterman a utilisé en 2000 lors de son analyse concernant les réflexions formulées, en 1990, par Paul Bensimon et Antoine Berman à propos de la retraduction¹³⁴. Ce « qu’on définit comme ‘hypothèse de la retraduction’ »¹³⁵ peut être résumé par les termes que Paul Bensimon a employés dans la revue *Palimpsestes*, en 1990, pour expliquer ce qui différencie une première traduction d’une retraduction :

La première traduction procède souvent [...] à une naturalisation de l’œuvre étrangère ; elle tend à réduire l’altérité de cette œuvre afin de mieux l’intégrer à une culture autre. [...] La première traduction vise généralement à acclimater l’œuvre étrangère en la soumettant à des impératifs socio-culturels qui privilégient le destinataire de l’œuvre traduite. [...] La première traduction ayant *déjà* introduit l’œuvre étrangère, le retraducteur [sic] ne cherche plus à atténuer la distance entre les deux cultures ; il ne refuse pas le dépaysement culturel : mieux, il s’efforce de le créer. [...] La retraduction est généralement plus attentive que la traduction-introduction, que la traduction-acclimatation, à la lettre du texte source, à son relief linguistique et stylistique, à sa singularité.¹³⁶

Il s’agirait donc, selon les mots utilisés par Enrico Monti pour expliquer cette hypothèse, d’« un mouvement progressif de chaque retraduction vers le texte-source »¹³⁷. Ce mouvement progressif est à mettre en relation avec ce qu’Antoine Berman expliquait en 1990 pour justifier, partiellement, pourquoi une première traduction ne peut presque jamais être une grande traduction. Il se référait au « schéma triadique de Goethe »¹³⁸, c’est-à-dire, les trois types de traduction identifiés par celui-ci. À savoir, pour résumer les propos de Goethe par Berman : 1) la traduction mot à mot, 2) celle dont le but est d’adapter le texte original à la langue et à la culture d’arrivée et 3) celle littérale « au sens de Goethe [...] qui reproduit les ‘particularités’ culturelles, textuelles, etc. de l’original »¹³⁹. Ces trois types de traduction seraient les différents moments au travers desquels passerait la traduction d’un texte. Dans le cas du mouvement

¹³³ COLLOMBAT Isabelle, « Le XXI^e siècle : l’âge de la retraduction », dans *Translation Studies in the new Millennium*, Vol. 2 [en ligne], Bilkent University, 2004. Hal-01452331f.

¹³⁴ CHESTERMAN Andrew, « A causal model for translation studies » dans OLOHAN Maeve (dir.), *Intercultural Faultlines : research models in translation studies I : textual and cognitive aspects*, Manchester, St. Jerome, 2000, p. 23.

¹³⁵ MONTI Enrico, « Introduction », *op. cit.*, p. 20.

¹³⁶ BENSIMON Paul, *art. cit.*

¹³⁷ MONTI Enrico, « Introduction », *op. cit.*, p. 20.

¹³⁸ BERMAN Antoine, *art. cit.*

¹³⁹ *Ibidem.*

progressif vers le texte source en acte dans l'hypothèse de la retraduction, ce mouvement concernerait les étapes 2 et 3. Ce désir d'aller au plus près du texte source serait, pour Berman, la raison principale qui expliquerait (avec le vieillissement) l'existence des retraductions dont le but ultime serait d'arriver à une grande traduction comme nous l'avons déjà évoqué (voir 2.1).

Toutefois, cette hypothèse de la retraduction ne fait pas l'unanimité parmi les chercheurs. Par exemple, Yves Gambier la définit comme une « hypothèse simpliste »¹⁴⁰ car, entre autres, « elle présuppose [...] que l'histoire est une progression chronologique linéaire, synonyme de progrès »¹⁴¹, le progrès en traduction étant, pour Berman, un mouvement de retour vers le texte source de retraduction en retraduction. Le point le plus contesté la concernant est « sa domination comme seule explication possible des retraductions »¹⁴², car, comme l'explique Gambier, elle ne prend pas en compte, ou pas assez, d'autres facteurs comme le projet du traducteur vis-à-vis de sa traduction, le projet des maisons d'éditions, le lectorat etc. et elle se base sur un nombre limité d'exemples d'œuvres canoniques. Par conséquent, l'hypothèse de la retraduction devrait être vue seulement comme une des explications possibles qui mènent à la (re)traduction d'un texte.

Malgré les réticences dont cette hypothèse a fait l'objet, nous nous proposons de profiter du large corpus offert par les huit traductions italiennes de *La Symphonie pastorale*, traductions qui s'étalent, rappelons-le, de 1944 à 2021, pour tester cette hypothèse et voir si, la raison qui est derrière l'existence de ces huit traductions est à rechercher dans une volonté de retourner, de traduction en (re)traduction, au plus près du texte source, ou s'il faut rechercher dans les projets des traducteurs et des maisons d'édition (voir chap. 1) les raisons qui ont conduit à plusieurs (re)traductions de ce récit.

Nous avons choisi de comparer ces huit traductions en prenant en considération les éléments du texte qui, selon nous, lors de la traduction italienne d'un texte français, peuvent conduire le traducteur à assumer soit une attitude de traducteur cibliste, qui vise à acclimater le texte source à la langue et à la culture d'arrivée, soit une attitude de traducteur sourcier, qui vise à respecter la langue et les aspects liés à la culture du texte source. Pour ce texte, nous avons identifié ces éléments dans : 1) le traitement du vouvoiement français, 2) le traitement des noms propres et

¹⁴⁰ GAMBIER YVES, « La retraduction : Ambiguïtés et défis » dans MONTI Enrico, SCHNYDER Peter (dir.), *op. cit.*, p. 54.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 57.

¹⁴² *Ibid.*, p. 59.

des appellatifs présents dans le texte source et, 3) le traitement des mots qui dans le texte source sont dans une langue autre que la langue française.

2.2.1 Le vouvoiement français

En français, le vouvoiement implique l'utilisation du pronom à la deuxième personne du pluriel *vous* utilisé pour se référer à une seule personne. Le vouvoiement est utilisé pour marquer une distance affective, une distance d'âge ou une distance sociale. Dans le système allocutif français, le vouvoiement s'oppose au tutoiement, plus familier.

Dans son récit, André Gide utilise le vouvoiement dans cinq cas : 1) dans un dialogue entre la voisine et le pasteur ; 2) quand Jacques parle à son père (le pasteur) ; 3) quand Gertrude parle au pasteur ; 4) quand le pasteur évoque la nouvelle attitude de Jacques vis-à-vis de Gertrude ; 5) quand le pasteur s'adresse à Dieu.

Comme nous l'analyserons ci-dessous, à quelques exceptions près, les huit traducteurs italiens ont opté, soit pour le *dare del voi*, avec l'utilisation de la deuxième personne du pluriel qui, en italien aussi, peut être utilisée pour se référer à une seule personne, soit pour le *dare del lei* où la troisième personne du singulier féminin est utilisée aussi bien pour parler à un homme qu'à une femme.

Exemples de vouvoiement (nous soulignons)

Cas 1

Exemple (a) : le pasteur parle à la voisine

Gide	Ne la <u>réveillez</u> pas
Castellani	<u>Fate</u> attenzione a non svegliarla
Landini	Non la <u>svegliate</u>
Livi	Non la <u>svegliate</u>
Donaudy	Non la <u>svegli</u>
Sardelli	Non la <u>svegli</u>
Kanceff	Non <u>risvegliamola</u>
Imberciadori	Non la <u>svegliate</u>

Montemagni Non la svegliate, lasciatela riposare

Exemple (b) : la voisine parle au pasteur

Gide Au reste je n'en sais pas plus long que vous...

Castellani Ma d'altronde, io ne so quanto lei...

Landini Del resto ne so quanto voi...

Livi Del resto non ne so molto più di voi

Donaudy Del resto non ne so più di lei...

Sardelli Del resto ne so quanto lei...

Kanceff Del resto non ne so molto più di lei...

Imberciadori D'altronde non ne so più di voi

Montemagni D'altronde ne so poco più di voi

Dans ce premier cas, Landini, Livi, Imberciadori et Montemagni ont fait le choix de traduire le vouvoiement en utilisant, en italien, la deuxième personne du pluriel : dans (a), exprimée par l'accord du verbe *svegliate, lasciate*, dans (b), exprimée par le pronom personnel *voi*.

Donaudy et Sardelli ont traduit en utilisant la troisième personne du singulier : dans (a) exprimée par l'accord du verbe *svegli*, dans (b) exprimée par le pronom personnel *lei*.

Castellani a traduit le vouvoiement en utilisant deux solutions différentes : dans (a) il utilise la deuxième personne du pluriel exprimée par l'accord du verbe *fate* et dans (b) la troisième personne du singulier exprimée par le pronom personnel *lei*.

Quant à Kanceff, il a choisi de traduire, dans (a), en utilisant la première personne du pluriel exprimée par l'accord du verbe *risvegliamo(la)* et, dans (b), en utilisant la troisième personne du singulier exprimée par le pronom personnel *lei*.

Cas 2

Exemple : Gertrude parle au pasteur

Gide Pasteur, est-ce que vous sentez comment je suis heureuse ?

Castellani	Pastore, lo <u>capisce</u> quanto sono felice ?
Landini	Pastore, <u>sentite</u> quanto sono felice ?
Livi	Pastore, <u>sentite</u> come sono felice ?
Donaudy	Lo <u>sente</u> , pastore, quanto sono felice ?
Sardelli	Pastore, <u>lei sente</u> quanto sono felice ?
Kanceff	Pastore, <u>lei sente</u> come sono felice ?
Imberciadori	Pastore, <u>sentite</u> come sono felice ?
Montemagni	<u>Percepите</u> tutta la mia felicità ?

Dans ce cas, Landini, Livi, Imberciadori et Montemagni ont traduit le vouvoiement en utilisant la deuxième personne du pluriel exprimée par l'accord du verbe *sentite, percepите*, alors que Castellani, Donaudy, Sardelli et Kanceff utilisent la troisième personne du singulier, soit exprimée par l'accord du verbe *capisce, sente*, soit en accompagnant le verbe par le pronom personnel sujet *lei* comme dans *lei sente*.

Cas 3

Exemple : le fils parle à son père, le pasteur

Gide	Il ne sied pas que je <u>vous</u> accuse
Castellani	Non è giusto che io <u>vi</u> accusi
Landini	Non mi si addice di accusar <u>vi</u>
Livi	Non spetta a me di accusar <u>vi</u>
Donaudy	Non sta bene ch'io <u>vi</u> accusi
Sardelli	Non conviene che <u>vi</u> accusi
Kanceff	Non sta a me accusar <u>vi</u>
Imberciadori	Non è giusto che <u>vi</u> accusi
Montemagni	Non è giusto che <u>vi</u> incolpiate

Ici, l'ensemble des traducteurs ont fait le choix d'utiliser la deuxième personne du pluriel exprimée par le pronom clitique *vi* qui se trouve, soit en position proclitique dans *vi accusi / vi incolpiate*, soit en position enclitique dans *accusarvi*.

Cas 4

Exemple : le pasteur à propos de l'attitude de son fils vis-à-vis de Gertrude

Gide	J'ai constaté qu'il voussoie Gertrude
Castellani	Ho osservato che ora <u>dà del lei</u> a Gertrude
Landini	Ho constatato che adesso <u>dà del voi</u> a Gertrude
Livi	Ho constatato che egli <u>dà del voi</u> a Gertrude
Donaudy	Ho constatato che a Gertrude, ora, egli, <u>dà del voi</u>
Sardelli	Ho constatato che ora <u>dà del lei</u> a Gertrude
Kanceff	Ho constatato che ora <u>dà del lei</u> a Gertrude
Imberciadori	Ho constatato che adesso egli <u>dà del voi</u> a Gertrude
Montemagni	Ho notato che adesso Jacques si rivolge a Gertrude <u>dandole del voi</u>

Dans ce quatrième cas, Landini, Livi, Donaudy, Imberciadori et Montemagni ont traduit *voussoie* par la formule italienne *dà del voi / dandole del voi* alors que Castellani, Sardelli et Kanceff ont utilisé la formule italienne *dà del lei*.

Cas 5

Exemple : le pasteur s'adresse à Dieu

Gide	S'il est une limitation dans l'amour, elle n'est pas de <u>Vous</u> , mon Dieu
Castellani	Se una restrizione è posta all'amore, essa non viene da <u>Voi</u> , Dio mio
Landini	Se vi è una limitazione all'amore, non è opera <u>Vostra</u> , mio Dio
Livi	Se vi è una limitazione nell'amore, questa non è <u>vostra</u> , mio Dio

Donaudy	Se nell'amore vi è una limitazione, non viene da <u>Voi</u> , o mio Dio
Sardelli	Se c'è una limitazione nell'amore, essa non viene da <u>Voi</u> , mio Dio
Kanceff	Se vi sono limitazioni all'amore, non ci vengono da <u>voi</u> , mio Dio
Imberciadori	Se vi è una limitazione nell'amore, essa non viene da <u>te</u> , mio Dio
Montemagni	Se vi è una limitazione all'amore, essa non viene da <u>te</u> , mio Dio

Dans ce dernier cas, la majorité des traducteurs ont opté pour l'utilisation de la deuxième personne du pluriel exprimée par le pronom *voi* ou le déterminant possessif *vostro / vostra* à l'exception d'Imberciadori et Montemagni qui ont choisi, cette fois, le tutoiement et ont utilisé la deuxième personne du singulier exprimée par le pronom *te*.

Le tableau ci-dessous résume et comptabilise les choix opérés par chaque traducteur¹⁴³ :

	Cas 1 (a et b)		Cas 2	Cas 3	Cas 4	Cas 5	Voi	Lei	Autre
Castellani 1944	V	L	L	V	L	V	3	3	0
Landini 1945	V	V	V	V	V	V	6	0	0
Livi 1945	V	V	V	V	V	V	6	0	0
Donaudy 1960	L	L	L	V	V	V	3	3	0
Sardelli 1967	L	L	L	V	L	V	2	4	0
Kanceff 1973	N	L	L	V	L	V	2	3	1
Imberciadori 1984	V	V	V	V	V	T	5	0	1
Montemagni 2021	V	V	V	V	V	T	5	0	1

Nous pouvons remarquer qu'il y a deux tendances principales et deux variantes : d'une part, les traducteurs qui ont presque toujours opté pour la traduction du vouvoiement en utilisant la deuxième personne du pluriel, en priorité Landini et Livi et, dans une moindre mesure, Imberciadori et Montemagni ; d'autre part, ceux qui ont majoritairement utilisé la troisième personne du singulier comme Sardelli et Kanceff. Notons que le choix de Kanceff d'utiliser la première personne du pluriel dans le cas 1 (a) a pour résultat d'adoucir le ton impératif de

¹⁴³ V = voi ; L= lei ; T = tu ; N = noi.

l'énoncé source car, grâce à l'utilisation du nous inclusif, le locuteur (le pasteur) et l'allocutaire (la voisine) se trouvent inclus dans l'énoncé. Les choix de Castellani et Donaudy dans la traduction du vouvoiement français sont les plus nuancés. Castellani, tout particulièrement, semble avoir choisi la forme allocutive *voi* ou *lei* en fonction des personnes objet de l'échange comme dans les deux exemples du cas 1.

Concernant les quatre traducteurs qui ont utilisé quasi exclusivement l'allocutif *voi* (sous-entendu et exprimé dans l'accord du verbe ou exprimé par le pronom ou le possessif), tout au moins dans les cas 1 à 4, nous pourrions faire l'hypothèse que leur choix a été guidé par la volonté de rester fidèles au texte source. Cependant, en adoptant cette posture, ils ont adopté une solution qui a trouvé, jusqu'à une certaine période du XX^e siècle, un écho aussi bien dans les us et coutumes langagiers italiens que dans la manière de traduire.

En effet, pour comprendre les choix opérés par les huit traducteurs, il est nécessaire de comprendre comment fonctionnent les formes allocutives en italien.

Luca Serianni dans sa grammaire intitulée *Italiano*¹⁴⁴ explique que pendant une période allant du XVI^e siècle jusqu'à tard dans le XX^e siècle, la langue italienne utilisait un système triparti représenté, au singulier, par les trois allocutifs *tu*, *voi* et *lei*. Dans le système biparti actuel les pronoms allocutifs italiens les plus courants au singulier sont : *tu* familier, *ella* (très rare) / *lei* de politesse, mais jusqu'à il y a quelques dizaines d'années, explique Serianni, l'allocutif *voi* était encore utilisé pour se référer à une seule personne. Par ailleurs, des traces de l'utilisation de l'allocutif *voi* sont toujours présentes aujourd'hui dans certains dialectes du sud de l'Italie. Serianni fait également remarquer que l'utilisation de l'allocutif *voi*, pour se référer à une seule personne, était courante dans les traductions italiennes de textes littéraires en langue originale anglaise et française, même si, spécifie Serianni « i traduttori più recenti evitano questa meccanica trasposizione di allocutivi da una lingua all'altra »¹⁴⁵ et de citer le cas de Libero Bigiaretti qui, en 1970, dans *La Bugiarda* de Jean Giraudoux, a traduit le *vous* français en l'adaptant à l'italien *lei*. Ce changement dans la manière de traduire pourrait expliquer pourquoi Sardelli (1967) et Kanceff (1973) ont traduit, quasi majoritairement, le vouvoiement par le *lei*.

La politique linguistique fasciste a également eu un impact sur l'utilisation des allocutifs en Italie, car le Fascisme a tenté d'interdire l'allocutif *lei* au profit de l'allocutif *voi*. À partir de

¹⁴⁴ SERIANNI Luca, *Italiano*, Milan, Garzanti, « Le garzantine », 2019, p. 185-188.

Notons que la première édition du livre de Serianni remonte à 1997. Nous supposons donc que, quand il utilise des expressions comme « fino a poche decine di anni fa » ou « da qualche anno » il se réfère, selon les cas, peut-être à une période comprise entre la fin des années 1970 et le début des années 1990.

¹⁴⁵ *Ibid.* p.188.

1938, le *voi* est imposé « après l'État, à la société toute entière [...] avant de publier des nouveaux manuscrits, les maisons d'édition doivent traquer les *Lei* et les remplacer par des *voi* », explique Etienne Kern dans son ouvrage *Le tu et le vous*¹⁴⁶. Cela pourrait justifier l'utilisation exclusive de l'allocutif *voi* de la part de Landini et de Livi dans leurs traductions publiées en 1945. Nous ne disposons pas d'éléments suffisants (idéologiques par exemple) concernant ces deux traducteurs ou les maisons d'édition Giannini et Jandi-Sapi qui nous permettent de confirmer notre hypothèse, ainsi nous ne pouvons pas totalement exclure le fait que le choix d'utiliser le *voi* a été dicté par un souci de fidélité au texte source ou, tout simplement, par une « meccanica transposizione »¹⁴⁷ des allocutifs, bien que la proximité temporelle entre la date de publication des deux traductions (1945) et la période fasciste (1922-1943) puisse rendre plausible le fait que l'utilisation du *voi* dans ces deux traductions ait été influencée principalement par la politique linguistique mise en œuvre pendant le *Ventennio*¹⁴⁸.

Les différents choix opérés par Castellani en 1944 entre *voi* et *lei* nous paraissent plus complexes à analyser. Nous savons que Castellani avait une « intolleranza furiosa [...] per il fascismo »¹⁴⁹. Le choix de traduire le vouvoiement français en utilisant *lei* à la place de *voi* pourrait donc se justifier par la volonté, de la part de ce traducteur, de s'affranchir d'un usage imposé par le régime fasciste. Toutefois, l'utilisation de la deuxième personne du pluriel, exprimé par l'accord du verbe dans l'énoncé (a) du cas 1, et par les pronoms *voi / vi* dans les cas 3 et 5, vient contredire notre hypothèse.

Dans le cas 1, le choix de traduction opéré par Castellani crée un rapport asymétrique entre les deux personnages car dans la traduction italienne de l'énoncé (a) le pasteur *dà del voi* à la voisine alors que dans l'énoncé (b) la voisine *dà del lei* au pasteur.

En s'appuyant sur une analyse du roman *I promessi sposi* d'Alessandro Manzoni, Serianni, à propos de l'utilisation asymétrique des allocutifs *voi / lei*, fait remarquer qu'en Italie, jusqu'au XIX^e siècle, le choix de ceux-ci dépendait de la position sociale, de la position des membres au sein de la famille, du sexe et de l'âge des locuteurs. Par exemple, une personne de marque utilisait le *voi* pour parler à une personne qui avait une charge ou un niveau social inférieur au sien, alors que celle-ci utilisait le *lei* pour parler à une personne de marque. Une personne

¹⁴⁶ KERN Etienne, *Le tu et le vous. L'art français de compliquer les choses*, Paris, Flammarion, 2020, p. 162.

¹⁴⁷ SERIANNI Luca, *op. cit.*, p. 188.

¹⁴⁸ Notons toutefois que, comme l'explique Etienne Kern, après la chute du régime fasciste italien en 1943 « toutes les dispositions relatives [à la suppression du] *Lei* sont abolies par le nouveau gouvernement » : KERN Etienne, *op. cit.*, p.143.

¹⁴⁹ CASTELLANI Emilio, *Thanksgiving speech*, *cit.*, p.1.

d'autorité de sexe masculin avec qui on utilisait le *lei*, utiliserait le *voi* avec une femme (et le *tu* avec un homme de position sociale inférieure).

Dans le cas du pasteur et de la voisine, la traduction de Castellani met en évidence des différences de position sociale (le pasteur avait la charge spirituelle de la communauté) et de sexe entre les locuteurs en utilisant les moyens mis à disposition par la langue italienne pour marquer les usages entre locuteurs italiens. Ces différences ne sont toutefois pas explicitement marquées dans l'utilisation du vouvoiement dans le texte source. Le choix de Castellani d'utiliser la deuxième personne du pluriel à la place de la troisième personne du singulier dans l'énoncé du cas 3 (Jacques discutant avec le pasteur, son père) pourrait s'expliquer par le fait que *voi*, tout en étant la marque de la différence d'âge et de la position familiale du fils par rapport au père, est moins formel que *lei*. D'ailleurs, ce *lei* plus formel est choisi par Castellani pour traduire, avec *dà del lei*, cette phrase prononcée par le pasteur dans l'exemple du cas 4 du texte source quand il décrit l'attitude de distance que Jacques a décidé d'adopter vis-à-vis de Gertrude en passant du tutoiement au vouvoiement.

Quant au cas 5, Castellani, ainsi que la plupart des autres traducteurs, sauf Imberciadori et Montemagni, utilise la deuxième personne du pluriel lorsque le pasteur s'adresse à Dieu. Dans ce cas aussi, cela reflète les us et coutumes italiens qui prévoyaient, comme l'explique Serianni, l'utilisation de l'allocutif de respect *Voi* dans certaines prières. Toutefois, en prenant comme exemple l'*Atto di dolore* catholique, Serianni précise que : « da qualche anno la preghiera si recita con *tu* »¹⁵⁰. Cette évolution dans l'utilisation de l'allocutif lorsqu'on se réfère à Dieu pourrait expliquer les choix d'Imberciadori (1984) et de Montemagni (2021) qui ont traduit le vouvoiement français du pasteur s'adressant à Dieu avec le tutoiement italien.

Hormis les traductions de 1945 de Landini et Livi, qui ont traduit le vouvoiement français en utilisant exclusivement le *dare del voi* italien, les autres traductions italiennes n'ont pas restitué l'homogénéité d'expression représentée par l'utilisation du vouvoiement dans le texte français. Dans ces traductions, le vouvoiement français a subi un ajustement, tout au moins partiel, au système allocutif italien. Celui-ci, plus complexe et diversifié que le système français, a offert plus de possibilités aux traducteurs. Chacun à sa manière, et à des degrés différents, a adapté l'usage culturel français à l'usage culturel en vigueur en Italie, aussi bien sur le plan des rapports entre locuteurs, que dans la pratique en vogue dans l'acte de traduire, selon l'époque. Cependant, ces choix ont eu comme résultat un rendu qui nous semble être trop hétérogène et qui manque d'unité par rapport au texte source.

¹⁵⁰ SERIANNI Luca, *op. cit.* p. 188.

2.2.2 Les noms propres et les appellatifs

Nous nous intéresserons, maintenant, aux choix réalisés par les huit traducteurs pour restituer, dans leur traduction italienne, les noms propres et l'appellatif *mademoiselle* présents dans *La Symphonie pastorale* d'André Gide.

Avant de commencer notre analyse, notons le fait qu'il serait plus approprié de ne pas traduire les noms propres, mais, pour utiliser le terme indiqué par Michel Ballard lorsqu'il cite les propos de Jean Delisle¹⁵¹, les noms propres devraient faire l'objet d'un « report ». Dans son ouvrage *Le Nom propre en traduction*, Michel Ballard décrit le report comme « le transfert intégral d'un Npr [nom propre] du TD (texte de départ) dans le TA (texte d'arrivée) »¹⁵². Ce report serait justifié par le fait que, souvent, « le nom propre ne renvoie pas à un concept mais [...] à un référent extralinguistique »¹⁵³. Le nom propre aurait « une fonction de marqueur ethnolinguistique, qui relève de la couleur locale »¹⁵⁴. De plus, le nom propre non traduit deviendrait le « révélateur de degrés de tolérance plus ou moins élevés à l'égard d'une présence linguistique autre »¹⁵⁵. Il y aurait toutefois des exceptions où les noms propres « non vengono trascritti – anzi sarebbe un errore grave farlo »¹⁵⁶ comme l'explique Josiane Podeur. Il s'agit notamment de « i nomi i quali hanno una traduzione storicamente acquisita nelle varie lingue »¹⁵⁷ comme les noms des personnages bibliques ou les noms des villes avec « una traduzione riconosciuta »¹⁵⁸.

Dans son étude, Michel Ballard parle également de ce que devrait être le traitement des appellatifs en traduction (monsieur, madame etc.). À ce sujet, et pour résumer « les prescriptions [qui] viennent généralement de l'horizon de la didactique »¹⁵⁹, Michel Ballard explique que « les appellatifs utilisés en conjonction avec un prénom ou un patronyme constituent un syntagme dont l'homogénéité devrait être préservée en traduction »¹⁶⁰, car « ils sont indispensables à l'atmosphère qu'il faut souvent conserver »¹⁶¹. Ainsi, au même titre que le nom propre, l'appellatif « contribue à la couleur locale ou à marquer l'étrangéité du

¹⁵¹ BALLARD Michel, *Le nom propre en traduction*, Gap, Ophrys, 2001, p. 15.

¹⁵² *Ibid.*, p. 18.

¹⁵³ *Ibid.*, p.17.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 203.

¹⁵⁵ *Ibidem.*

¹⁵⁶ PODEUR Josiane, *La Pratica della traduzione. Dal francese in italiano e dall'italiano al francese*, Naples, Liguori, 2002, p. 171.

¹⁵⁷ *Ibidem.*

¹⁵⁸ *Ibidem.*

¹⁵⁹ BALLARD Michel, *op. cit.*, p. 23.

¹⁶⁰ *Ibidem.*

¹⁶¹ REY Jean (1973), cité par BALLARD Michel, *op.cit.*, p. 23.

locuteur »¹⁶². Dans son ouvrage intitulé *Nomi in azione*, Josiane Podeur parle, elle aussi, des appellatifs et dit que « la trascrizione degli appellativi garantisce l'identità culturale del cognome che li segue »¹⁶³.

Dans le texte source on peut distinguer deux catégories de noms propres :

- 1) les « désignateurs de personnes », comme les définit Michel Ballard¹⁶⁴, c'est-à-dire : les anthroponymes (les prénoms et les patronymes) et les appellatifs (dans notre cas principalement l'appellatif *mademoiselle*) ;
- 2) les toponymes (noms de pays, de villes, de villages, noms d'un lieu plus circonscrit comme le nom d'une maison).

Nous reportons, dans le tableau ci-dessous, des exemples de noms propres et d'appellatifs présents dans le texte source. Nous résumerons ensuite les choix opérés par les huit traducteurs pour traiter ces catégories.

Exemples texte source					
Désignateurs de personne					Toponymes
Anthroponymes				Appellatifs	
Prénoms liés à la culture religieuse ou littéraire	Prénoms personnages de fictions	Patronymes personnages de fictions	Patronymes personnages réels	Personnage de fictions	Lieux réels ou fictionnels
Saint Paul Virgile	Amélie Claude Charlotte Gertrude Jacques Sarah	Martins Roux	La Rochefoucauld Dickens	Mlle (dans Mlle Louise de la M****)	Angleterre Lausanne La Brévine La Chaux-de-Fonds La Grange ¹⁶⁵ Neuchâtel

Parmi les choix opérés par les traducteurs concernant le traitement des désignateurs de personnes et des toponymes il y a eu deux tendances.

La première tendance est commune aux huit traducteurs qui ont tous, soit traduit certaines catégories de noms propres, soit reporté, dans le texte cible, certaines catégories de noms propres tels qu'ils apparaissent dans le texte source.

Dans les catégories traduites par tous les traducteurs on distingue :

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ PODEUR Josiane, *Nomi in azione. Il nome proprio nelle traduzioni dall'italiano al francese et dal francese all'italiano*, Naples, Liguori Editore, 1999, p. 47.

¹⁶⁴ BALLARD Michel, *op.cit.*, p. 18.

¹⁶⁵ Nom de la maison du personnage de fiction Mlle Louise de la M****.

1) les termes qui ont subi une assimilation à la langue italienne au niveau phonétique et graphique, parmi lesquels :

- les prénoms de personnes faisant partie de la culture religieuse ou littéraire commune à la culture française et à la culture italienne. À titre d'exemple, parmi ceux présents dans le texte source : Saint Paul, a été rendu dans les textes cibles par l'équivalent italien *San Paolo*, Virgile par *Virgilio* ;

- les noms de pays ou de ville tel qu'Angleterre, qui a été rendu par *Inghilterra*, ou Lausanne, qui a été rendu par *Losanna* ;

2) l'appellatif mademoiselle qui a été traduit par *signorina*.

Dans le premier cas, avec leur traduction, les traducteurs ont respecté l'exception mise en évidence par Josiane Podeur quant à la traduction d'une certaine catégorie de noms propres ; dans le second cas, en traduisant l'appellatif, les traducteurs ont enlevé « la couleur locale » que le report de l'appellatif *mademoiselle* aurait apporté aux textes cibles.

Dans les catégories dont les noms propres ont été reportés tels quels, on trouve :

a) les patronymes, aussi bien de personnages fictionnels : Martins, Roux ; que non fictionnels : La Rochefoucauld, Dickens, etc.

b) les toponymes qui n'ont pas une équivalence phonétique et graphique en italien : Neuchâtel¹⁶⁶ et La Brévine par exemple.

La manière dont ont été traités certains de ces toponymes requiert quelques commentaires de notre part. En effet, certains noms de lieu sont constitués d'un article et d'un nom qui forment un bloc, comme par exemple La Brévine. Lorsque dans le texte source ce bloc est précédé par une préposition, les traducteurs ont opté pour deux solutions différentes (nous soulignons) :

1^{ère} solution

Cas 1

Gide

La chapelle de La Brévine

Castellani, Kanceff¹⁶⁷

La cappella della Brévine

¹⁶⁶ Concernant Neuchâtel nous avons trouvé dans un article Wikipedia les équivalents italiens *Neocastelio* ou *Nuovo Castello*. Ces deux termes sont indiqués comme étant des termes désuets.

¹⁶⁷ Dans la traduction de Kanceff publiée par Garzanti en 1973, Brévine est orthographié Bréviné, alors que dans la traduction remaniée et publiée par Classica en 2011, l'orthographe exacte a été rétablie.

Cas 2

Gide

La chapelle de La Brévine

Landini, Imberciadori, Montemagni La cappella de la Brévine

Dans le cas 1, Castellani et Kanceff ont fait le choix de séparer le bloc formé par l'article et le nom et de fusionner l'article avec la préposition, ce qui a donné lieu, en italien, à un article contracté, la préposition italienne *di* prenant la forme *de* devant un article. Dans le cas 2, en revanche, Landini, Imberciadori et Montemagni ont utilisé la préposition plus l'article dans la forme *de la*, forme que l'on retrouve parfois en italien dans un usage littéraire.

2nd solution

Gide

La chapelle de La Brévine

Livi, Donaudy, Sardelli

La cappella di La Brévine

Dans cette seconde solution, Livi, Donaudy et Sardelli ont gardé le bloc article plus nom tel que dans le texte source et l'ont fait précéder par la préposition italienne *di*.

Ces deux solutions, même si elles ne diffèrent l'une de l'autre que de manière infime, ont pour conséquence d'apporter une certaine nuance aux traductions, nuance qui les rend plus proches ou moins proches du texte source. Dans la première solution (cas 1), l'article contracté *della* se fond parfaitement dans le texte italien rendant la lecture fluide, ainsi la solution choisie par Castellani et Kanceff se détache du texte source alors que dans la première solution (cas 2), la traduction choisie *de la* peut être, quant à elle, interprétée comme la volonté de la part de Landini, Imberciadori et Montemagni de restituer le ton littéraire que l'auteur du texte source utilise dans l'ensemble de son récit. Dans la seconde solution le maintien du bloc *La Brévine*, précédé par la préposition italienne *di*, oblige le lecteur italien à marquer une courte pause après la lecture de la préposition comme le ferait le lecteur français lorsqu'il lit le texte source. Cela a pour conséquence de rompre la fluidité de la lecture. Sous cet aspect on pourrait dire que le choix de Livi, Donaudy et Sardelli reflète mieux le texte source.

Après avoir passé en revue cette première tendance qui a impliqué des choix communs de la part des traducteurs selon les catégories indiquées, nous examinerons la seconde tendance qui

voit l'adoption de deux postures différentes de la part des traducteurs. Cette seconde tendance concerne la traduction des prénoms des personnages de fiction.

Donaudy (1960), Sardelli (1967), Imberciadori (1984) et Montemagni (2021) n'ont pas traduit ces prénoms et les ont reportés tels quels¹⁶⁸. En revanche, Castellani (1944), Landini (1945), Livi (1945) et Kanceff (1973) ont fait le choix de traduire les prénoms des personnages de fiction du texte source en utilisant les équivalents italiens. Ainsi, à titre d'exemple, dans les traductions de ces quatre traducteurs nous avons : *Amelia* (pour Amélie), *Giacomo* (pour Jacques), *Carlotta* (pour Charlotte) etc.

Le prénom Gertrude mérite que l'on s'y attarde car, en italien, ce prénom offre deux variantes¹⁶⁹ : *Gertrude*, variante dont la graphie est identique à celle utilisée dans le texte source et ne change, en italien, que par sa prononciation, et *Geltrude*, variante dont la graphie est différente. Castellani (1944) est le seul parmi les huit traducteurs, y compris les deux traducteurs de 1945, à avoir fait le choix d'utiliser la variante *Geltrude*¹⁷⁰.

Ces différentes postures traductives concernant les prénoms des personnages de fiction appellent deux remarques de notre part. La première remarque concerne la traduction de Donaudy, publiée en 1960, dans laquelle ces prénoms ne sont pas traduits. Le choix de ne pas traduire ces prénoms pourrait être vu comme le résultat d'un changement général dans la manière de traiter les prénoms des personnages fictionnels en traduction en Italie. Ce choix pourrait être considéré comme un point de rupture entre deux manières de traduire, celle des années 1940 (Castellani, Landini, Livi), plus cibliste, et celle, à partir des années 1960 (Donaudy, Sardelli, Imberciadori, Montemagni), plus sourcière. Pour rappel, la traduction de Donaudy fut publiée par Rizzoli dans sa collection « B.U.R. », collection qui, comme nous l'avons vu précédemment (voir 1.3.3), préconisait « delle traduzioni [...] conformi al gusto moderno ». Toutefois, la traduction de Kanceff, publiée en 1973 et dans laquelle les prénoms

¹⁶⁸ Dans la traduction d'Andrea Montemagni nous avons remarqué des erreurs ou des changements d'orthographe. Par exemple, on retrouve l'orthographe Amélie et, très souvent, Amelie (sans accent), Sara (sans le hache final) ou Sarah (avec hache) conformément à l'orthographe du texte source.

¹⁶⁹ Pour avoir un exemple de ce prénom avec l'orthographe *Gertrude*, voir l'article suivant au sujet d'un des personnages de *I promessi sposi* de Manzoni : « Gertrude », dans *Enciclopedia on line Treccani* [en ligne], consulté le 09 mai 2022. DOI : <https://www.Treccani.it/enciclopedia/gertrude/#:~:text=Personaggio%20letterario%20del%20romanzo%20I,causa%20della%20sua%20forzata%20monacazione.>

À propos de l'existence d'une double orthographe *Geltrude* / *Gertrude*, voir, à titre d'exemple, l'orthographe employée dans l'article suivant : LAMACCHIA Saverio, « RIGHETTI, Geltrude », dans *Dizionario biografico degli italiani Treccani*, vol. 86 (2016) [en ligne], consulté le 09 mai, 2022. DOI : https://www.Treccani.it/enciclopedia/geltrude-righetti_%28Dizionario-Biografico%29/.

¹⁷⁰ Notons que ce prénom est orthographié *Geltrude* dans l'entrée consacrée à *La Sinfonia Pastorale* d'André Gide dans le *Dizionario Bompiani* : BONFANTINI Mario, « Sinfonia Pastorale », dans BOMPIANI Valentino (dir.), *Dizionario Letterario Bompiani delle Opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature*, vol. VI, Milan, Bompiani Editore, 1948, p. 772.

des personnages de fiction sont traduits, fait figure d'exception et vient nuancer notre interprétation. Notons, cependant, que dans l'auto-retraduction de Kanceff publiée par Classica en 2011, les prénoms des personnages de fiction n'ont plus fait l'objet d'une traduction¹⁷¹.

La traduction des prénoms des personnages de fiction trouve une explication dans ce qui semble être une exception italienne. À propos de ce qu'elle appelle « nomi di battesimo »¹⁷², Josiane Podeur, en 1999 (reprenant les propos de 1979 de Jean Maillot qu'elle cite), soulignait la particularité de l'italien quant au traitement de ces prénoms en traduction. À ce sujet, Podeur expliquait la pratique suivante (l'italique est dans le texte de l'autrice) :

Tuttavia proprio l'italiano ha costituito e costituisce tuttora, nell'ambito della traduzione dei *prénoms*, un caso a parte (J. Maillot, 1979, p. 210) : è stata una delle rare lingue europee a protrarre, fino a tempi molto recenti, la naturalizzazione dei nomi di battesimo sia in traduzione letteraria sia nella nominazione di referenti reali (id., p. 210). [...] Se l'abitudine di naturalizzare i nomi di battesimo di referenti del mondo reale si è persa da qualche decennio, tale uso per quelli letterari è imperversato fino a pochi anni fa, e viene ancora regolarmente praticato.¹⁷³

Nous trouvons un exemple de ce que Podeur dit concernant la « naturalizzazione » des prénoms de baptême des personnes réelles, dans la dédicace présentée dans la traduction de Livi (1945) dans laquelle le prénom de la personne à qui Gide dédie son récit, Jean (Schlumberger), a été naturalisé *Giovanni*.

Notre seconde remarque concerne le choix de Castellani quant à l'utilisation de la variante italienne *Geltrude*. À notre avis, il est possible d'interpréter le choix de Castellani comme une volonté de sa part de s'éloigner du prénom présent dans le texte source et, en quelque sorte, de vouloir traduire à tout prix. Cette décision de s'écarter du texte source nous semble être le signe de la volonté explicite du traducteur d'assumer une posture traductive cibliste.

2.2.3 Le traitement des mots et passages dans une langue autre que le français

Le texte source présente quelques mots d'origine étrangère : les mots anglais *pin* et *pen*, un passage en latin inspiré d'un vers de Virgile que Gide a remanié selon les besoins de son récit et le mot d'origine allemande *alpenstock*.

Nous reportons, dans le tableau ci-dessous, les passages du texte source dans lesquels apparaissent ces mots en anglais, en latin et en allemand (nous soulignons).

¹⁷¹ GIDE André, *La Sinfonia pastorale*, trad. par Emanuele Kanceff, Milan, Classica Italia, 2011.

¹⁷² PODEUR Josiane, *Nomi in azione. Il nome proprio nelle traduzioni dall'italiano al francese et dal francese all'italiano*, cit., p. 73.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 74.

Exemples texte source	
Anglais	Durant des jours et des semaines il s'obstina à lui faire toucher et palper alternativement deux petits objets, une <u>épingle</u> , puis une <u>plume</u> , puis toucher sur une feuille imprimée à l'usage des aveugles le relief des deux mots anglais : <u>pin</u> et <u>pen</u> .
Latin	De sorte que, plus volontiers, je ferais suivre le <i>Fortunatos nimium</i> de Virgile, de <i>si sua mala nescient</i> , que du <i>si sua bona norint</i> qu'on nous enseigne : Combien heureux les hommes, <u>s'ils pouvaient ignorer le mal</u> !
Allemand	Vous savez que j'ai toujours préféré le livre à l' <u>alpenstock</u> .

Dans le texte source on peut déduire la signification des mots anglais *pin* et *pen* grâce à la présence, dans le contexte, des mots français *épingle* et *plume*. Tous les traducteurs ont reporté les mots anglais *pin* et *pen* sans les traduire. Traduire ces deux mots aurait créé une répétition entre la traduction en italien d'*épingle* et de *plume* et la traduction en italien de *pin* et *pen* et aurait privé ce passage de son esprit explicatif, métalinguistique, dans le sens de la langue qui explique la langue. Notons, toutefois, que si Andrea Montemagni a bien reporté les mots *pin* et *pen* en anglais dans sa traduction, il n'a pas traduit tout le passage comme nous pouvons le constater dans sa traduction ci-dessous :

Per settimane si ostinò a farle toccare e palpare alternativamente due piccoli oggetti [omission de la traduction d'*épingle* et de *plume*] [omission de la traduction du verbe *toucher*] su un foglio stampato che riportava in braille i due termini inglesi : pin e pen.

En omettant de traduire *épingle* et *plume*, non seulement Montemagni n'est pas resté fidèle au texte source, mais il a également privé ce passage de sa caractéristique métalinguistique.

Concernant le passage en latin, Gide avait pris le soin, là aussi, d'en donner une traduction partielle en français directement dans le texte : *si sua mala nescient* / *s'ils pouvaient ignorer le mal*. Cette traduction permet à un lecteur français peu familier avec le latin de comprendre, dans les grandes lignes, le sens du propos prononcé par le pasteur. Les traducteurs ont tous reporté les phrases en latin dans le texte cible, mais dans les textes de Donaudy (1960) et de Montemagni (2021), ce passage est accompagné par une note de bas de page. Dans les deux cas, cette note a pour objectif d'informer le lecteur sur la provenance de ce passage en latin et d'en donner une traduction en italien (partielle dans la note du texte de Montemagni) afin d'accompagner le lecteur italien dans la compréhension de cette phrase.

Quant au terme d'origine allemande *alpenstock*, celui-ci est un mot utilisé également, même si rarement, en français et désigne « une canne à bout ferré dont se servent les promeneurs pour les excursions en montagne » selon le dictionnaire en ligne TLFi. Ce mot a son entrée également dans le dictionnaire italien en ligne Treccani qui le signale comme « bastone da montagna [...] usato specialmente nel sec. 19°, per escursioni, ascensioni e siminili ». Le mot *alpenstock* est aussi répertorié sur le site *Mountainmuseum* (Catalogo collettivo degli archivi di montagna) qui le décrit comme « bastone alpino [...] antenato della piccozza ». Ce mot, emprunté à l'allemand, semble donc être entré, dans une certaine mesure, dans l'usage français et italien pour désigner un outil particulier.

Landini, Livi, Donaudy, Kanceff, Sardelli et Imberciadori n'ont pas traduit le mot *alpenstock* et l'ont reporté dans leur texte tel quel. En revanche, Castellani et Montemagni ont traduit ce mot. Castellani a traduit *alpenstock* par *piccozza*. Montemagni a traduit *alpenstock* par *gite all'aperto*. Pour comprendre le choix de Montemagni il faut tenir compte de l'interprétation que l'on peut donner à *livre* et à *alpenstock* dans la phrase du texte source. Dans celle-ci, ces deux mots, précédés par l'article définis au singulier, ne désignent pas simplement l'objet *livre* et l'objet *alpenstock* (canne, bâton). La phrase dans laquelle apparaissent ces deux termes exprime le fait que Jacques (c'est le fils du pasteur qui prononce cette phrase) préfère les études (de théologie, voire la lecture de la Bible), désignées par *le livre*, aux excursions / promenades en montagne, désignées par *l'alpenstock*. Avec sa traduction *gite all'aperto*, Montemagni explicite le sens plus global que le mot *alpenstock* revêt dans le texte source et annule son sens figuré.

Si nous prenons en considération la manière dont ont été traités le vouvoiement, les noms propres et les mots et passages dans une langue autre que la langue française dans les huit traductions italiennes, nous ne pouvons pas affirmer que de traduction en (re)traduction il y a eu un « mouvement progressif [...] vers le texte-source »¹⁷⁴ qui confirmerait donc l'hypothèse de la retraduction avancée par Antoine Berman.

Si la première traduction italienne de *La Symphonie pastorale*, celle de Castellani (1944), semble en effet être plus cibliste car « elle tend à réduire l'altérité »¹⁷⁵ du texte source (traitement du vouvoiement conformément aux habitudes italiennes de l'époque, traduction des noms propres des personnages de fiction avec un choix particulier pour traduire le prénom Gertrude, traduction en italien d'un des mots en langue étrangère présents dans le récit), les

¹⁷⁴ MONTI Enrico, « Introduction », *op. cit.*, p. 20.

¹⁷⁵ BENSIMON Paul, *art. cit.*

(re)traductions qui l'ont suivies, toutefois, n'ont pas forcément cherché à se rapprocher du texte source.

Les traductions de Landini et Livi publiées en 1945 sont quasi-contemporaines de la traduction de Castellani publiée en 1944. Cette proximité dans les dates de publication nous laisse penser que ces traductions ont probablement été publiées à l'insu l'une de l'autre et à l'insu de la publication de la traduction de Castellani. Au même titre que cette dernière, les deux traductions de 1945 peuvent être considérées comme une « traduction-introduction »¹⁷⁶, et non pas comme des retraductions, dans le sens où elles n'ont pas été faites dans le but de produire une traduction meilleure que celle de 1944, quand meilleure prend le sens de plus proche du texte source. Si dans le traitement du vouvoiement ces deux traductions de 1945 ont été celles qui ont été les plus fidèles au texte source, cette fidélité, comme nous l'avons vu, serait plus à rechercher dans l'influence que la politique linguistique fasciste, qui imposait le *dare del voi*, exerçait probablement encore dans l'immédiat après-guerre, que dans le but de respecter le texte original.

Nous savons qu'Emanuele Kanceff avait voulu (re)traduire ce texte « pour faire mieux que [s]es devanciers puisque l'œuvre le mérite »¹⁷⁷. Toutefois, dans sa traduction de 1973, les prénoms des personnages fictifs sont traduits, alors que ce n'était déjà plus le cas dans la traduction de Donaudy (1960) et dans celle de Sardelli (1967) et, pour traiter le vouvoiement, Kanceff semble s'être plus conformé aux usages italiens qu'à la voix homogène du texte source, homogénéité due à l'utilisation du seul vouvoiement. Rappelons également le fait que Donaudy et Kanceff ont utilisé une version du texte source différente de la version du texte source utilisée par les traducteurs qui les ont précédés. Ainsi, nous ne pouvons pas exclure le fait qu'une des raisons ayant conduit à ces deux traductions soit à chercher dans la volonté de ces deux traducteurs, ou des maisons d'édition, de fournir aux lecteurs une version nouvelle de ce récit dans laquelle, à la fin du texte, on perçoit un changement de posture de l'auteur vis-à-vis de Dieu, car l'utilisation du verbe *prier* à la place du verbe *pleurer* rendrait « plus radicale la coupure entre le pasteur et son Dieu »¹⁷⁸.

La traduction d'Elina Klersy Imberciadori (1984) semble être la plus proche du texte source si nous la considérons du point de vue des trois éléments que nous avons analysé dans ce chapitre. En effet, elle utilise une quasi-totalité de *voi* pour traduire le vouvoiement, les prénoms

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ Propos d'Emanuele Kanceff. Courriel privé du 24 janvier 2022.

¹⁷⁸ MASSON Pierre, *Les sept vies d'André Gide*, cit., p. 300.

des personnages de fiction ne sont pas traduits et les mots et passages en langue autre que celle française sont reportés dans le texte cible tels que dans le texte source.

Bien que la dernière (re)traduction en date, celle d'Andrea Montemagni de 2021, présente une quasi-totalité de *voi* pour traduire le vouvoiement et que les prénoms des personnages de fiction ne soient pas traduits, elle présente également, selon nous, soit des faiblesses qui vont à l'encontre du respect du texte source (prénoms des personnages de fiction mal orthographiés, omission de la traduction de certains mots,), soit une posture cibliste suite à l'explicitation du sens figuré de *alpenstock* dans le texte cible, ou la note de bas de page pour accompagner le lecteur dans la compréhension du passage en latin. À notre avis, ces faiblesses et cette posture cibliste empêchent cette (re)traduction d'« être plus attentive [...] à la lettre du texte source, à son relief linguistique et stylistique, à sa singularité »¹⁷⁹.

Les raisons ayant conduit à ces traductions et (re)traductions sont donc à rechercher, selon nous, principalement dans les éléments que nous avons mis en lumière dans le chapitre 1 : les projets éditoriaux des différentes maisons d'édition qui ont publié les traductions, la place que l'œuvre générale de Gide occupait dans le système culturel italien au moment de la publication des traductions, ou encore dans l'intérêt personnel que les traducteurs portaient à cette œuvre et à l'importance qu'ils lui attribuaient (en particulier dans le cas de Castellani, Donaudy, Landini et Kanceff), plutôt que dans la volonté de se rapprocher des caractéristiques linguistiques et culturelles du texte source et produire ainsi une « grande retraduction »¹⁸⁰.

¹⁷⁹ BENSIMON Paul, *art. cit.*

¹⁸⁰ BERMAN Antoine, *art. cit.*

3 Style de l'auteur ou style du traducteur ?

Un compte-rendu publié en novembre 1947, à propos de *La Sinfonia Pastorale* dans la traduction d'Emilio Castellani, indique que « un narrare fluido e trasparente [...] cotraddistingue questo romanzo » et que « l'opera ha [...] un linguaggio terso »¹⁸¹.

À la lecture de ce compte-rendu nous nous sommes posés immédiatement la question suivante : de quoi le journaliste parle-t-il ? Le journaliste se réfère-t-il à l'écriture, au style que Gide a employé dans son récit ou au « narrare fluido e trasparente » et au « linguaggio terso »¹⁸² du traducteur ?

Selon nous, un lecteur qui lit un texte traduit, en réalité, ne fait pas tout à fait l'expérience de l'écriture et du style de l'auteur, mais il fait l'expérience de l'écriture et du style de l'auteur à travers l'écriture du traducteur. Quels que soient les efforts déployés par le traducteur, le texte traduit ne pourra rendre compte du style de l'auteur que partiellement. Parfois ce rendu partiel dépendra des capacités du traducteur à saisir et à restituer dans sa traduction le style de l'auteur qu'il traduit, parfois les limites seront imposées au traducteur par les servitudes de la langue cible, c'est-à-dire les caractéristiques grammaticales propres à celle-ci, ou par l'ensemble des « normes littéraires qui régissent le polysystème littéraire »¹⁸³, dans notre cas celui italien, en vigueur au moment de la réalisation de la traduction.

Cette possibilité partielle de rendre le style de l'auteur avait, nous semble-t-il, été mise en évidence par le traducteur Augusto Donaudy (voir 1.3.3) quand, dans la note d'introduction à sa traduction, il écrivait que « si è voluto, o forse, meglio, cercato di conservare »¹⁸⁴ les caractéristiques de l'écriture du texte source. Le témoignage d'Elina Klersy Imberciadori, au sujet des conseils reçus par une éditrice de la maison d'édition Garzanti qui lui avait suggéré, pour la traduction des œuvres classiques, de « rendere agevole il linguaggio. [...] leggermente modernizzarlo, renderlo accessibile a un lettore moderno »¹⁸⁵ (voir 1.6.2) vient, lui aussi, confirmer que le lecteur ne jouit pas totalement du style de l'auteur, mais il jouit uniquement de ce que le traducteur aura voulu ou pu faire de ce style.

¹⁸¹ CROCI Giovanni, « André Gide : *La Sinfonia Pastorale* (trad. di E. Castellani) » dans *Lecture*, 11 (1947), p. 365.

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ BERMAN Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard 1994, p. 53. Antoine Berman, dans un des chapitres de cet ouvrage, explique la notion de « norme » introduite par Gidéon Toury. Il s'agirait, pour résumer, des normes socioculturelles auxquelles le traducteur se plie lorsqu'il traduit, de manière inconsciente, afin que sa traduction soit acceptée.

¹⁸⁴ DONAUDY Augusto, *op. cit.*, p. 13.

¹⁸⁵ KLERSY IMBERCIADORI Elina, *vidéo cit.*, 00 :23 :45-00 :24 : 34.

Dans l'analyse qui suit, nous mettrons en évidence les traits dominants du style utilisé dans le texte source, puis, nous verrons comment les traducteurs ont rendu ce style dans leurs traductions. Notre analyse se fera en suivant un double mouvement : du texte source vers le texte cible et du texte cible vers le texte source.

3.1 Style du texte source : les traits dominants

Dans ce récit, le style employé par Gide est, la plupart du temps, mis au service de la construction des personnages et est employé pour rendre leur état d'âme.

Comme nous l'avons dit précédemment (voir chap. 1), le texte source est écrit sous forme d'un journal, dans lequel un pasteur protestant relate les faits qui l'ont conduit à accueillir et à éduquer une orpheline aveugle, Gertrude. Le propre de ce journal est celui d'être écrit à la première personne du singulier, ainsi, l'utilisation du pronom personnel singulier *je* imprègne de sa présence tout le texte source. Ce *je*, qui, à la lecture du texte, résonne parfois avec obsession, est utilisé par l'auteur pour construire le personnage du pasteur, un type de personnage qu'Elaine Davis Cancalon appelle du nom évocateur de « héros-égoïste »¹⁸⁶, car il est centré sur lui-même.

Une autre caractéristique du texte source est le style soutenu et littéraire, raffiné et concis utilisé par l'auteur pour décrire les paysages, pour exprimer les pensées que le pasteur couche dans son journal ou pour formuler les dialogues rapportés par celui-ci. Dans ces derniers, peu importe qui parle, le style reste recherché et il n'y a pas de variation diaphasique, variation qui pourrait, par exemple, être utilisée pour reproduire une langue plus familière comme celle utilisée à l'oral. Ce style soutenu se dévoile, à notre sens, au travers de l'utilisation du plus-que-parfait du subjonctif, soit associé au temps imparfait de la locution *il semblait que*, soit dans son emploi dans la deuxième forme du conditionnel passé à la place du conditionnel passé première forme. L'utilisation quasi systématique de l'adverbe de négation *point* à la place de *pas*, l'inversion verbe sujet dans des expressions telles que *comment eussé-je fait*, *comment eussé-je pu*, l'utilisation de *je puis* à la place de *je peux* sont également un témoignage du style littéraire utilisé par Gide. Une saveur toute particulière est donnée au texte par l'utilisation de formes vieilles telle que *m'en faire accroire*.

Le rythme du récit est rendu par une scansion basée sur des accumulations de termes. Ces accumulations forment une sorte d'insistance qui a pour but de renforcer les propos du pasteur

¹⁸⁶ CANCALON Elaine Davis, *Techniques et personnages dans les récits d'André Gide*, Paris, Lettres Modernes, « Archives des Lettres Modernes », 1970, p. 5.

grâce à l'utilisation (souvent) d'un « groupement ternaire de termes »¹⁸⁷ qui crée une tension ou, au contraire, un apaisement de l'état d'esprit du pasteur. On retrouve également dans le texte des séquences énumératives.

Une autre particularité de ce récit est l'utilisation de certains passages des Évangiles que Gide utilise pour construire les propos de certains personnages du texte. Marc Dambre¹⁸⁸ et Philippe Perdrizet¹⁸⁹ ont recensé vingt-six passages extraits des Saintes Écritures. Certains passages sont cités tels quels, d'autres sont transformés afin d'être intégrés au discours du pasteur et de Gertrude, ou bien ils font l'objet d'allusions.

Pour terminer, indiquons que le ton global du récit est celui d'une ironie sous-jacente qui appelle le lecteur à se demander qui est le vrai aveugle dans l'histoire. Cette ironie est due principalement au décalage entre le comportement aveugle du pasteur vis-à-vis de la nature de ses sentiments envers Gertrude et la conscience qu'Amélie, l'épouse du pasteur, a des sentiments de celui-ci. Le personnage d'Amélie devient donc le dépositaire de cette ironie, quand, par exemple, dans une réplique au ton caustique qui prend l'allure d'un échec et mat, elle dit au pasteur : « Que veux-tu, mon ami, [...] il ne m'a pas été donné d'être aveugle »¹⁹⁰.

3.2 Du texte source au texte cible

À partir de la lecture du texte source, nous avons sélectionné quelques passages qui illustrent une partie des traits dominants que nous avons soulignés dans notre analyse du style employé par André Gide dans son récit : l'utilisation du pronom *je*, l'utilisation du plus-que-parfait du subjonctif, les groupements ternaires et les séquences énumératives. Nous nous proposons de comparer ces passages avec les traductions de Castellani (1944), Donaudy (1960), Kanceff (1973) Imberciadori (1984) et Montemagni (2021) afin de voir dans quelle mesure ces traducteurs ont su traduire ces traits dominants (les soulignements dans les extraits sont les nôtres).

¹⁸⁷ FROMILHAGUE Catherine, SANCIER-CHÂTEAU Anne, *Introduction à l'analyse stylistique : méthode et application*, Paris, Armand Colin, 2016, p. 177. C'est ainsi que les autrices définissent « l'association de trois éléments complémentaires » dans la phrase.

¹⁸⁸ DAMBRE Marc, *op. cit.*, p. 99-101.

¹⁸⁹ PERDRIZET Philippe, *Étude sur André Gide, La Symphonie pastorale*, Paris, Ellipses, « Résonances », 1999, p. 92-93.

¹⁹⁰ GIDE André, *La Symphonie pastorale*, Paris, Gallimard, « Folio », 2014, p.114.

3.2.1 L'utilisation du pronom personnel sujet *je*

Gide	<p><u>Je</u> n'ai pu me rendre à R... où j'ai coutume depuis quinze ans de célébrer le culte deux fois par mois.</p> <p><u>Je</u> profiterai des loisirs que me vaut cette claustration forcée, pour revenir en arrière et raconter comment <u>je</u> fus amené à m'occuper de Gertrude.</p> <p><u>J'ai</u> projeté d'écrire ici [...].</p>
Castellani	<p>Non ho potuto quindi recarmi a R... dove da quindici anni ho l'abitudine di celebrare il culto due volte al mese.</p> <p>Voglio occupare le ore d'ozio a cui mi costringe questa forzata prigionia, ritornando indietro e narrando come avvenne che m'interessai a Geltrude.</p> <p>Ho progettato di scrivere qui [...].</p>
Donaudy	<p>Non ho potuto recarmi a R... dove da quindici anni sono solito celebrare il culto due volte al mese.</p> <p><u>Mi</u> varrò del tempo libero di cui dispongo grazie a questa clausura forzata per tornare indietro e raccontare come sia stato tratto a prender cura di Gertrude.</p> <p>Ho divisato di scriver qui [...].</p>
Kanceff	<p>Non ho potuto recarmi a R*** dove da quindici anni celebro abitualmente le funzioni due volte al mese.</p> <p>Approfitterò della libertà che mi offre questo ritiro forzato per ritornare indietro e raccontare come fui indotto ad occuparmi di Gertrude.</p> <p><u>Mi</u> propongo di scrivere qui [...].</p>
Imberciadori	<p>Non sono potuto andare a R*** dove da quindici anni sono solito celebrare il culto due volte al mese.</p>

Approfitterò dell'ozio che mi è concesso da questa clausura forzata per tornare indietro e raccontare in che modo mi accadde di occuparmi di Gertrude.

Mi sono proposto di scrivere [...].

Montemagni

Non ho potuto recarmi a R*** dove, da quindici anni, sono solito celebrare il culto due volte al mese.

Approfitterò dell'ozio concessomi da questa chiusura forzata per fare un passo indietro e raccontare in che modo mi capitò di occuparmi di Gertrude.

Mi sono proposto di riportare [...].

Dans cet extrait du texte source, qui correspond aux premières lignes du début du journal du pasteur, le pronom personnel sujet *je* apparaît cinq fois. La répétition de ce pronom focalise l'attention sur le pasteur, elle crée une forte insistance sur celui-ci et donne également du rythme à l'écriture. Alors que la présence du pronom personnel sujet est obligatoire en français, en italien sa présence « è possibile, ma non necessaria (e addirittura poco probabile) »¹⁹¹. Par conséquent, les traducteurs n'ont pas eu besoin d'indiquer le pronom personnel sujet et ont pu commencer leurs phrases directement par les verbes *non ho potuto*, *approfitterò*, *voglio occupare*, *ho progettato*, *ho divisato*¹⁹² dont les désinences, en italien, renvoient à la première personne du singulier.

Toutefois, le choix de Kanceff, d'Imberciadori et de Montemagni d'utiliser le verbe *proporre* dans sa forme pronominale leur a permis de traduire *j'ai projeté* par *mi sono proposto* / *mi propongo* intégrant ainsi, avec le pronom personnel réfléchi *mi*, un renvoi au pasteur plus net, plus explicite, de même que le choix d'Imberciadori et de Montemagni d'utiliser le verbe *accadere* ou *capitare* pour traduire *je fus amené*. Donaudy a, lui aussi, pu faire un renvoi au pasteur plus marqué avec son choix d'utiliser le verbe pronominal *avvalersi*. Dans ces traductions, la position du pronom réfléchi *mi* devant le verbe crée un parallèle avec la position du pronom *je* dans le texte source. Si la symphonie de Gide se joue en *je*, on pourrait dire que la symphonie des traducteurs que nous venons de citer se joue en *mi*. Quant à la traduction

¹⁹¹ SERIANNI Luca, *op. cit.* p. 169.

¹⁹² Selon le dictionnaire en ligne *Treccani*, le verbe *divisare* est la forme littéraire pour « proporsi, stabilire, disegnare di fare qualcosa ».

proposée par Castellani, les choix de ce traducteur ne lui ont pas permis d'accentuer plus explicitement la focalisation sur le pasteur.

3.2.2 Le plus-que-parfait du subjonctif

Gide	Bref, Dieu mit en ma bouche les paroles qu'il fallait pour l'aider à accepter <u>ce que je m'assure qu'elle eût assumé volontiers si l'événement lui eût laissé le temps de réfléchir et si je n'eusse point</u> ainsi disposé de sa volonté par surprise.
Castellani	Insomma, Dio mi pose sulle labbra le parole che occorrevano per spingerla ad accettare <u>quello che, ne sono certo, avrebbe accettato di buon grado se le circostanze le avessero lasciato il tempo di riflettere e s'io non mi fossi imposto</u> alla sua volontà così di sorpresa.
Donaudy	Dio, insomma, mise nella mia bocca le parole che occorrevano a convincerla ad accettare <u>ciò che, ne sono sicuro, ella avrebbe assunto di buon grado se l'avvenimento le avesse lasciato il tempo di riflettere e io non avessi così disposto</u> , di sorpresa, della sua volontà.
Kanceff	In breve, Dio mise sulle mie labbra le parole che occorrevano per aiutarla ad accettare <u>quello di cui, ne sono certo, si sarebbe incaricata volentieri se gli avvenimenti le avessero lasciato il tempo di riflettere e se io non avessi disposto così</u> di sorpresa della sua volontà.
Imberciadori	Insomma, Dio mi mise sulle labbra le parole adatte per aiutarla a capire <u>ciò che confido avrebbe accettato volentieri se l'evento le avesse lasciato il tempo di riflettere, e se io non avessi preso</u> alla sprovvista la sua volontà.

Montemagni

In definitiva, potrei dire che Dio mi suggerì le parole più adatte per farle comprendere ciò che ritengo avrebbe accettato di buon grado se quanto occorso le avesse lasciato il giusto tempo di riflettere e se io non mi fossi trovato, date le circostanze, nell'impellenza di forzare la mano alla sua volontà.

Dans cet extrait du texte source nous avons l'exemple d'une phrase complexe dans laquelle se trouve une proposition hypothétique qui exprime l'irréel du passé et qui est formée par le temps plus-que-parfait du mode subjonctif dans les propositions subordonnées introduites par la conjonction *si*, ainsi que dans la proposition principale (lorsqu'il est employé dans la principale le plus-que-parfait du subjonctif prend également le nom de conditionnel passé deuxième forme¹⁹³). En français, l'emploi du plus-que-parfait du subjonctif dans ce type de construction se veut le reflet d'une langue soutenue, littéraire, utilisée à l'écrit, alors que dans la langue courante, aujourd'hui, son emploi a été remplacé par l'utilisation du conditionnel passé (première forme) dans la principale, associé au plus que parfait de l'indicatif dans la subordonnée.

Notons également le manque de ponctuation, ce qui donne à ce passage du texte source l'allure d'une tirade. Lors de la lecture de ce passage, le lecteur se retrouve presque en apnée. Enfin, la tournure *ce que je m'assure que* complique davantage la phrase.

À propos de ce dernier point, Imberciadori et Montemagni ont rendu la phrase plus fluide en traduisant *ce que je m'assure que* respectivement par *ciò che confido* ou *ciò che ritengo* suivi directement par le verbe avoir. En revanche, le choix de Castellani, Donaudy et Kanceff de traduire respectivement par *quello che, ne sono certo*, / *ciò che, ne sono sicuro*, / *quello di cui, ne sono certo*, ralentit le rythme de la phrase à cause de la présence de l'incise présentée entre deux virgules. L'ajout de la ponctuation dans ces traductions permet une respiration lors de la lecture, mais émousse l'effet tirade du passage du texte source. Au sujet des choix lexicaux notons que la traduction de Castellani et Kanceff *ne sono certo*, celle de Donaudy, *ne sono sicuro* et celle d'Imberciadori *confido* (selon le dictionnaire Treccani : « avere piena fiducia ») sont plus proches du sens de *m'assure* (selon le dictionnaire Littré : « être persuadé, avoir la certitude ») que le verbe *ritengo* (Treccani : « credere, pensare ») employé par Montemagni.

¹⁹³ Selon la *Grammaire méthodique du français* le conditionnel passé deuxième forme serait « le plus-que-parfait du subjonctif employé dans la langue classique, avec la valeur du conditionnel passé, pour exprimer une supposition portant sur le passé » : RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe, RIOULT René, *Grammaire Méthodique du français*, Paris, P.U.F, 2018, p. 555.

Concernant la proposition hypothétique exprimant l'irréel du passé présente dans l'extrait du texte source, ces traducteurs ont eu recours à l'utilisation du conditionnel passé dans la principale (*avrebbe accettato / avrebbe assunto* etc.) et le plus-que-parfait du subjonctif, (*avesse lasciato* etc.) dans les subordonnées. En italien, cette construction fait partie du « sistema standard » qui utilise « un registro medio-alto » selon le site en ligne Treccani. Ce système s'oppose à celui « substandard » employé plus fréquemment à l'oral et qui implique, pour exprimer l'irréel du passé, l'utilisation du mode indicatif (imparfait ou plus-que-parfait) aussi bien dans la principale que dans la subordonnée (toujours selon Treccani)¹⁹⁴. Quant à Luca Serianni, il indique que l'utilisation du conditionnel et du plus-que-parfait du subjonctif pour exprimer l'irréel du passé en italien « è ben vitale » et « deve considerarsi la norma nella prosa argomentativa ed è largamente diffus[a] in quella colloquiale »¹⁹⁵. Il semble donc que l'utilisation de cette structure soit largement diffusée en italien et ne soit pas réservée uniquement à une utilisation littéraire, comme c'est le cas pour la structure française. De ce point de vue, la structure italienne, avec seulement un « registro medio-alto », ne confère pas au texte traduit la préciosité que la structure française, plus recherchée et très littéraire, confère au texte source surtout aujourd'hui, bien que les traducteurs aient eu recours à la forme dont le registre en italien est celui le plus élevé.

3.2.3 Les groupements ternaires et les séquences énumératives

Exemple 1

Gide	Abuser de <u>l'infirmité, de l'innocence, de la candeur [...]</u> je ne supporterai pas un jour de plus <u>que tu lui parles, que tu la touches, que tu la voies.</u>
Castellani	Abusare <u>della sventura, dell'innocenza, dell'ingenuità [...]</u> non ti permetto <u>di parlarle, di toccarla, di vederla.</u>
Donaudy	Abusare <u>dell'infermità, dell'innocenza, del candore [...]</u> non tollererò, nemmeno per un giorno di più <u>che tu le parli, la tocchi, la veda.</u>

¹⁹⁴ PRANDI Michele, « Periodo ipotetico », dans *Treccani*, 2011 [en ligne], consulté le 24 mai 2022. DOI : [https://www.Treccani.it/enciclopedia/periodo-ipotetico_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/#:~:text=Definizione,condizionale\)%20introdotta%20dalla%20congiunzione%20se.](https://www.Treccani.it/enciclopedia/periodo-ipotetico_(Enciclopedia-dell'Italiano)/#:~:text=Definizione,condizionale)%20introdotta%20dalla%20congiunzione%20se.)

¹⁹⁵ SERIANNI Luca, *op. cit.*, p. 411.

Kanceff	Abusare <u>dell'infermità, dell'innocenza, del candore [...]</u> non tollererò un giorno di più <u>che tu le parli, che la tocchi, che la veda.</u>
Imberciadori	Abusare <u>dell'infermità, dell'innocenza, del candore [...]</u> .non sopporterò un giorno di più <u>che tu le parli, che tu la tocchi, che tu la veda.</u>
Montemagni	Approfittare <u>dell'infermità, del candore [...]</u> non sopporterò un giorno di più <u>che tu la veda, le parli, la tocchi .</u>

Nous avons reporté, ci-dessus, un premier exemple d'un extrait du texte source qui montre l'utilisation que l'auteur fait du groupement ternaire. Le premier groupement ternaire est caractérisé par l'accumulation de trois noms et par la répétition de la préposition qui introduit ces noms ; le second groupement est formé par trois propositions subordonnées complétives introduites chacune par la conjonction de subordination *que*. Les accumulations présentes dans le second groupement ont pour but de produire une insistance qui donne de la force aux propos du pasteur et met en relief la colère qu'il éprouve envers son fils Jacques lors d'une discussion à propos de Gertrude.

Castellani a respecté les deux groupes d'accumulations ternaires présents dans le texte source mais il a modifié la structure du deuxième groupement. En effet, il a supprimé les trois propositions subordonnées complétives introduites chacune par la répétition de la conjonction de subordination *que*. Il a choisi de traduire le verbe *supporter* par le verbe *permettere* qu'il a fait précéder par le pronom personnel complément *ti*, il a introduit les trois verbes à l'infinitif *parlare/ toccare / vedere* par la préposition *di* et leur a accolé, en position enclitique, le pronom personnel complément indirect *le* ou direct *la*. Ces changements ont pour conséquence d'affaiblir l'attention portée sur Jacques, qui, dans la solution de Castellani est désigné une seule fois par le pronom personnel complément *ti* alors que dans le texte source le pronom personnel sujet *tu* est répété dans chacune des trois propositions subordonnées. Notons également qu'au niveau lexical le terme *sventura* choisi par Castellani pour traduire *infirmité* donne une connotation différente aux propos avancés dans le texte source. Alors qu'*infirmité* se réfère au fait que Gertrude est aveugle, à son handicap, *sventura* indique plutôt la conséquence de ce handicap, c'est-à-dire, une malchance, un malheur.

Donaudy et Kanceff ont respecté les deux groupements ternaires mais ont modifié la composition du deuxième groupement : Donaudy a utilisé la conjonction de subordination *que*

une seule fois ; Kanceff a utilisé le pronom personnel sujet *tu* seulement une fois de telle sorte que l'attention sur Jacques s'en trouve affaiblie.

Dans sa traduction, Imberciadori a bien respecté les structures des deux groupements ternaires et le sens des termes italiens *infermità / innocenza / candore* choisis par cette traductrice correspond au sens des termes français *infirmité / innocence / candeur* employés dans l'extrait du texte source. Le respect de la part de la traductrice de l'ensemble de ces éléments fait qu'elle a produit une traduction quasi-littérale de cet extrait produisant en italien le même effet que celui produit par l'extrait source.

Montemagni, quant à lui, n'a pas respecté le premier groupement ternaire d'accumulations car il a omis de traduire *de l'innocence*, ce qui a pour conséquence de produire un groupement binaire formé seulement par deux termes. Dans le second groupement, il n'a pas répété la conjonction de subordination *che* et le pronom personnel sujet *tu* trois fois comme l'auteur le fait dans le texte source, mais il a traduit ces éléments seulement une fois. Cette solution rend la phrase plus fluide, certes, mais affaiblit la force des propos du pasteur, ainsi que l'attention portée sur Jacques.

Dans notre analyse du second groupement, nous avons tenu à mettre l'accent sur le fait que les traducteurs (sauf Imberciadori), en omettant la répétition de *que tu* ou du *tu* trois fois, n'ont pas suffisamment focalisé l'attention sur Jacques, car cette séquence d'accumulations révèle la jalousie que le pasteur éprouve pour son fils. Cette jalousie est illustrée par le ton accusateur que prend le *que tu* répété trois fois. En effet, selon nous, les propos du pasteur pourraient être interprétés de la manière suivante : je ne veux pas que tu lui parles, que tu la touches, que tu la voies, puisque je veux être le seul qui parle à Gertrude etc. d'où l'importance, à notre avis, de maintenir dans la traduction de ce passage la répétition de *che tu* afin de concentrer l'attention sur Jacques et faire ressortir la jalousie du pasteur.

Exemple 2

Gide Lorsqu'après une journée de lutte, visites aux pauvres, aux malades, aux affligés [...] le cœur plein d'un exigeant besoin de repos, d'affection, de chaleur, je ne trouve le plus souvent à mon foyer que soucis, récriminations, tiraillements, à quoi mille fois je préférerais le froid, le vent et la pluie de dehors.

Castellani Quando, al termine di una giornata trascorsa in lotte, visite ai poveri, ai malati, agli afflitti [...] pieno il cuore d'un imperioso bisogno di riposo, d'affetto, di

calore, il più delle volte non trovo al mio focolare che preoccupazioni, rimbrotti, lamentele, tali da farmi rimpiangere mille volte il freddo, il vento e la pioggia di fuori.

Donaudy Quando dopo una giornata di lotte, visite ai poveri, agli infermi, agli afflitti [...] con il cuore pieno di un esigente bisogno di riposo, di affetto, di calore, non trovo il più delle volte, in seno alla mia famiglia, che preoccupazioni, recriminazioni, molestie, al che preferirei di gran lunga il freddo, il vento e la pioggia di fuori.

Kanceff Quando, dopo un giorno di lotte, di visite ai poveri, agli ammalati, agli afflitti [...] il cuore pieno d'un imperioso bisogno di riposo, d'affetto, di calore, non trovo per lo più al mio focolare che preoccupazioni, recriminazioni, tensione, e mille volte preferirei a tutto ciò il freddo, la pioggia ed il vento di fuori.

Imberciadori Quando, dopo una giornata di fatica, visite ai poveri, ai malati, agli afflitti [...] con il cuore pieno di un imperioso bisogno di riposo, d'affetto, di calore, di solito non trovo a casa mia che preoccupazioni, recriminazioni, tensioni, tutte cose a cui preferirei mille volte il freddo, il vento e la pioggia di fuori.

Montemagni Quando, dopo una giornata di faticose visite ai poveri e ai malati [...] con il cuore che necessiterebbe affetto e quiete, per trovarvi solo tensione e recriminazioni, preferirei mille volte passare la notte all'esterno, esposto al freddo e alle intemperie.

Ce passage du texte source décrit l'atmosphère pénible que le pasteur trouve à la maison quand il rentre chez lui. C'est un autre exemple où le style est mis au service de l'expression du ressenti du pasteur. Dans ce passage il est possible de repérer quatre groupements ternaires formés chacun par l'accumulation de trois noms. Ici aussi, ces accumulations ont pour but de produire une insistance afin de faire ressentir au lecteur l'état d'âme du pasteur, son exaspération. Dans les trois premiers groupements, chaque terme est juxtaposé, alors que le dernier groupement voit l'apparition de la conjonction de coordination *et* entre les deux derniers

termes ce qui donne lieu à une construction syndétique avec un « et de clôture »¹⁹⁶, par opposition à la construction asyndétique des trois premiers groupements.

Les traductions de Castellani, Donaudy, Kanceff et Imberciadori respectent les structures de ces quatre groupements d'accumulations. Notons, toutefois, que Kanceff a ajouté la préposition *di* avant le terme *visite* changeant ainsi, à notre avis, le sens de la phrase du texte source. En effet, dans ce passage du texte source, on pourrait croire que *la journée de lutte*, dont parle l'auteur, est due aux *visites* que le pasteur effectue auprès des membres de sa communauté. Dans la traduction de Kanceff, avec l'ajout de la préposition *di* avant le nom *visite*, on pourrait penser qu'il s'agit de deux choses différentes : il n'y a plus la relation de cause à effet que l'on pouvait percevoir dans le texte source entre *lutte* et *visites*. En revanche, cette relation est accentuée dans la traduction d'Imberciadori qui, en choisissant de traduire *lutte* par *fatica* établit, à notre avis, un lien entre le fait que la *fatica* est causée par les *visite* ; cette relation est encore plus clairement mise en lumière dans la traduction de Montemagni qui a choisi de substituer la traduction d'un nom (*lutte*) par l'utilisation de l'adjectif qualificatif *faticose* qui se réfère explicitement à *visite*. Notons également que dans la traduction d'Imberciadori, la triade *preoccupazioni / recriminazioni / tensioni* crée un effet d'assonance, effet qui n'est pas présent dans le texte source à cet endroit du texte. Ce choix, peut-être, a été un moyen utilisé par cette traductrice pour palier à la perte, dans la traduction, de l'assonance présente dans le segment du texte source *plein d'un exigeant besoin*.

Dans sa traduction, Montemagni a fait le choix de changer la structure des quatre groupements et est passé de quatre groupements ternaires à quatre structures formées chacune par deux termes réduisant ainsi la force d'impact des phrases provoquée, dans le texte source, par les différentes accumulations. De plus, ce traducteur a introduit la conjonction de coordination *et* dans ses trois premiers groupements binaires, ce qui a pour conséquence de changer le rythme des phrases par rapport aux phrases du texte source. Même s'il y a une uniformité de structure dans ces phrases du texte cible, cela ne suffit pas à justifier le fait que Montemagni a omis de traduire : *affligés, chaleur, soucis, vent et pluie*. Ces deux derniers termes ont été résumés par l'utilisation de l'hyperonyme *intemperie*. Dans ce cas, le traducteur a fait recours à une « synecdoque généralisante »¹⁹⁷ car on passe de deux termes particuliers (*vent et pluie*) à un terme plus général dans la traduction (*intemperie*).

¹⁹⁶ FROMILHAGUE Catherine, SANCIER-CHÂTEAU Anne, *op. cit.*, p. 176.

¹⁹⁷ JENNY Laurent, « Les figures de rhétorique », *Méthodes et problèmes* [cours en ligne], Genève, Dpt. de français moderne, 2003. DOI :<https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/frhetorique/fr022300.html#:~:text=La%20synecdoque%20est%20un%20trope,un%20effet%20pittoresque%20et%20imag%C3%A9.>

Exemple 3

- Gide Je me souviens que j'insistais d'abord sur les qualités des objets plutôt que sur la variété de ceux-ci : le chaud, le froid, le tiède, le doux, l'amer, le rude, le souple, le léger... puis les mouvements: écarter, rapprocher, lever, croiser, coucher, nouer, disperser, rassembler etc.
- Castellani Mi ricordo che da principio insistei più sulla qualità degli oggetti che sulla loro varietà : caldo, freddo, tepido¹⁹⁸, dolce, amaro, ruvido, morbido, leggero... poi i movimenti : scostare, avvicinare, alzare, incrociare, coricare, annodare, disperdere, adunare, ecc.
- Donaudy Ricordo che dapprima insistetti sulla qualità piuttosto che sulla varietà degli oggetti: il caldo, il freddo, il tepido, il dolce, l'amaro, il ruvido, il flessuoso, il leggero... poi i movimenti : allontanare, avvicinare, sollevare, incrociare, adagiare, annodare, disperdere, raccogliere, ecc.
- Kanceff Mi ricordo che insistei dapprima sulla qualità degli oggetti piuttosto che sulla loro varietà: il caldo, il freddo, il tiepido, il dolce, l'amaro, il ruvido, il morbido, il leggero... poi i movimenti: scostare, avvicinare, sollevare, incrociare, coricare, annodare, disperdere, raccogliere, ecc.
- Imberciadori Ricordo che dapprima insistei sulle qualità degli oggetti più che sulla loro varietà: il caldo, il freddo, il tiepido, il dolce, l'amaro, il ruvido, il morbido, il leggero... poi i movimenti: allontanare, avvicinare, sdraiare, annodare, disperdere, raggruppare ecc...
- Montemagni Mi sovvengo che inizialmente insistei sulla qualità degli oggetti, più che sulla loro varietà : il caldo, il freddo ; il dolce, l'amaro ; il ruvido, il morbido ; il leggero, il pesante... Quindi dei movimenti : allontanare, avvicinare ; annodare, disperdere ; raggruppare e via dicendo...

¹⁹⁸ Selon le dictionnaire en ligne Treccani, il s'agit d'une forme moins commune que l'adjectif *tiepido*.

Dans ce passage du texte source, le pasteur fait appel à ses souvenirs pour présenter la méthode qu'il a utilisée afin d'expliquer à Gertrude les sensations liées au toucher et au goût et pour lui apprendre les différents mouvements liés aux actions du quotidien. Les exemples évoqués par le pasteur sont divisés en deux séquences énumératives : la première séquence est formée par la juxtaposition de huit noms¹⁹⁹, la seconde par la juxtaposition de huit verbes. Certains termes entretiennent une relation de gradation comme *chaud, froid, tiède*, et, la plupart du temps, une relation d'antonymie comme pour *le doux / l'amer* ou comme pour *écarter / rapprocher*. Bien que ces relations soient suggérées par le sens des mots employés dans les deux séquences énumératives, l'auteur du texte source ne semble pas avoir souhaité utiliser une structure syntaxique qui permettrait de mettre en exergue ces relations. Il a choisi, au contraire, d'utiliser deux séquences énumératives dans lesquelles la simple juxtaposition de mots, séparés par des virgules, donne l'impression de produire des listes de termes en vrac, termes qui, à première vue, ne semblent pas entretenir de relation entre eux. Ainsi, par exemple, *le tiède* n'apparaît pas dans celle qui devrait être sa position naturelle dans une gradation, c'est-à-dire, entre *le chaud* et *le froid* (ou vice-versa), mais apparaît après ces deux noms. Selon nous, le choix de l'auteur d'utiliser cette structure lui permet de reproduire le propre du souvenir qui est celui de ne pas être très précis, très organisé, mais brouillé par le temps, comme le pasteur le confesse dans les lignes qui précèdent cet extrait lorsqu'il dit qu'*il fait effort pour se remémorer*.

Dans sa traduction, Castellani a respecté les deux séquences énumératives, mais, dans la première, il a procédé à une transposition. Il y a, en effet, un changement de catégorie grammaticale car, le traducteur ayant supprimé les déterminants, on passe de huit noms à huit adjectifs (par exemple *l'amer* → *amaro*). Il se peut que, avec ce choix de traduction, Castellani ait voulu, pour ainsi dire, rétablir les propos du pasteur. En effet, selon ce que nous dit ce passage du texte source, le pasteur est supposé se concentrer plus sur la qualité des objets que sur leur variété. Toutefois, en dressant une liste de noms (*le chaud, le froid, l'amer* etc.), dans le texte source le pasteur met l'accent plus sur la variété que sur la qualité. En revanche, l'utilisation d'adjectifs plutôt que de noms permet à Castellani de rétablir l'intention que l'auteur prête au pasteur car, en utilisant des adjectifs, l'attention se concentre plus sur des qualités.

¹⁹⁹ Selon la *Grammaire méthodique du français* la présence d'un déterminant (dans notre cas l'article défini *le / l'*) permet « d'opérer le transfert du terme (simple ou complexe) qui le suit dans la catégorie du nom » : PELLAT Jean-Christophe, RIEGEL Martin, RIOUL René, *op. cit.*, p. 276.

L'ajout d'un déterminant permet en effet de produire une « conversion » (*Ibid.* p. 908), dans notre cas, de passer d'un adjectif (exemple *amer*) à un nom (exemple *l'amer*) sans qu'il y ait un changement morphologique, changement morphologique que l'on aurait en passant, par exemple, de *amer* (adjectif) à *amertume* (nom).

Donaudy et Kanceff ont respecté les séquences énumératives. Notons l'effort de Donaudy pour traduire le terme *souple* avec le terme *flessuoso* afin de se rapprocher au plus près du sens du mot français, à savoir, selon le dictionnaire en ligne TLFi : « flexible, qui se plie facilement, malléable ». Dans la traduction d'Imberciadori on retrouve bien deux séquences énumératives mais dans la seconde séquence la traductrice a omis de traduire les verbes *lever* et *croiser*.

Quant à la traduction de Montemagni, celle-ci est le reflet de l'attitude générale employée par ce traducteur vis-à-vis du texte source, c'est-à-dire, le fait qu'il omet de traduire certains termes et, dans d'autres cas, le fait qu'il ajoute des termes (noms par exemples) qui ne sont pas présents dans le texte source. Les changements que Montemagni réalise lorsqu'il traduit sont, parfois, le résultat des initiatives stylistiques prises par ce traducteur, notamment lorsqu'il restructure la phrase comme nous pouvons le remarquer dans l'exemple 3. Pour traduire cet extrait, Montemagni a changé la structure de ces énumérations puisqu'il est passé de deux listes ouvertes dans lesquelles les termes étaient juxtaposés et séparés par des virgules, à des groupements binaires de termes. Chaque groupement de deux termes est formé grâce à l'utilisation du point-virgule, un signe de ponctuation plus fort que la virgule. Cette structure a pour conséquence de mettre en évidence la nature antonymique de certains termes présents dans les deux énumérations du texte source. Ainsi, dans les groupements binaires formés par Montemagni, les oppositions entre *il caldo* et *il freddo*, entre *il dolce* et *l'amaro* etc. sont manifestes. Afin de garder cette structure de groupements binaires, une structure qui, selon Catherine Fromilhague et Anne Sancier-Château, permettrait « le développement de l'alternative » où « la réalité est perçue comme bipolaire »²⁰⁰, et donc sans nuances, Montemagni omet de traduire dans la liste de noms *le tiède*, terme qui exprime une gradation par rapport à *il caldo* et *il freddo*. Cela lui permet de maintenir l'opposition entre ces deux derniers termes. Ensuite, il introduit dans le texte cible le mot *pesante*, ce qui lui permet de créer une opposition avec *leggero*. Concernant la liste de verbe de mouvement, la structure binaire choisie par ce traducteur met en évidence les oppositions entre *allontanare* et *avvicinare* et crée une opposition entre *annodare* et *disperdere*, bien que *disperdere* puisse être considéré plutôt comme l'antonyme du terme qui le suit dans la liste du texte source, c'est-à-dire, *rassembler*, terme que Montemagni a traduit par *raggruppare*. Ce traducteur a omis, toutefois, de traduire *lever*, *croise* et *coucher*. En effet, pour former deux nouvelles structures binaires, la traduction de ces trois termes lui aurait demandé d'introduire dans le texte cible un nouveau terme, un antonyme de *croiser*.

²⁰⁰ FROMILHAGUE Catherine, SANCIER-CHÂTEAU Anne, *op. cit.*, p. 178.

3.3 Du texte cible au texte source

Dans ce chapitre nous nous proposons de faire une analyse à partir de la lecture du texte cible, notamment à partir de la lecture de la traduction de Montemagni et de Sardelli. En effet, lire le texte traduit dans son ensemble permet de repérer ce qu'Antoine Berman a appelé les « 'zones textuelles' problématiques »²⁰¹. Cet exercice de lecture attentive permet, en effet, de repérer des parties de texte qui sont non seulement discordantes vis-à-vis du texte source, car elles ne respectent pas, par exemple, le style employé par l'auteur, mais également discordantes vis-à-vis du texte cible. Il s'agit d'expressions, passages, mots, qui sonnent comme des fausses notes car, pour reprendre les mots d'André Gide, ils « détonne[nt] [...] dans la symphonie »²⁰² puisqu'ils viennent rompre l'unité d'ensemble du texte. Nous en donnons un exemple dans l'analyse ci-dessous qui concerne le niveau de langue de certaines expressions ainsi que les conséquences provoquées par l'utilisation d'un synonyme.

3.3.1 Le niveau de langue

Exemple 1

Montemagni Non bisogna cercare di prendermi per i fondelli, capite ?

Gide Il ne faut pas chercher à m'en faire accroire, voyez-vous.

Il s'agit d'un extrait dans lequel Gertrude parle au pasteur. Dans cet extrait, Montemagni utilise l'expression *prendermi per i fondelli* qui, selon le dictionnaire en ligne Treccani, est le synonyme familier de l'expression *prendere in giro*, soit dans le sens de *se moquer de*, soit dans le sens d'*arnaquer*. Le vocabulaire en ligne Garzanti, quant à lui, indique que dans cette expression on utilise le mot *fondelli* pour éviter d'utiliser le mot *culo*.

En choisissant l'expression *prendere per i fondelli*, Montemagni s'éloigne un peu du sens de l'expression du texte source *m'en faire accroire*, c'est-à-dire, selon le dictionnaire en ligne TLFi : « tromper, faire croire à quelqu'un quelque chose que l'on sait n'être pas vraie ». Les autres traducteurs, ont su mieux rendre le sens de cette expression en choisissant de traduire par l'expression *darmela a intendere* (Castellani, Landini, Livi, Donaudy, Sardelli, Imberciadori), c'est-à-dire « fare credere cosa non vera » selon le dictionnaire Treccani. De plus, le choix de

²⁰¹ BERMAN Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, cit., p. 66.

²⁰² GIDE André, *La Symphonie pastorale*, Paris, Gallimard, « Folio », 2014, p. 59.

Montemagni d'utiliser un niveau de langue familière, un registre bas, est en complet décalage avec le registre élégant et désuet du texte source et, plus généralement, avec le personnage de Gertrude, personnage dont les qualités d'innocence et de perfection idéales sont représentées dans le texte source à travers l'utilisation d'un langage délicat et poétique. Par conséquence, on s'imagine mal l'expression *prendere per i fondelli* dans la bouche de Gertrude, alors que cette dernière, quelques lignes plus tôt dans le texte cible, s'exprime avec élégance en prononçant des phrases telles que : *godo del privilegio di sentire / percepito tutta la mia felicità / non lo dico per compiacervi* ou, quand, plus loin dans le texte, elle décrit les lys des champs en les définissant comme *campane di fuoco colme di profumo d'amore*.

Exemple 2

Sardelli Ma, padre mio, soggiunse con lo stesso tono tranquillo che mi faceva andare fuori dai gangheri.

Montemagni Ma padre mio replicò lui con quella tranquillità che mi mandava fuori di testa.

Gide Mais mon père, reprit-il sur le même ton tranquille et qui me mettait hors de moi.

Aussi bien Sardelli que Montemagni ont utilisé deux expressions dont le registre est familier pour traduire la locution verbale *me mettait hors de moi*, synonyme de se mettre en colère. Notons que si l'auteur du texte source avait voulu utiliser un registre plus familier, en français il aurait pu utiliser la locution verbale (*faire sortir ou mettre*) *hors des gonds* ou *hors de ses gonds* que le dictionnaire TLFi indique comme étant la forme familière pour exaspérer quelqu'un, le mettre hors de soi.

Pour traduire la locution présente dans le texte source, les deux traducteurs auraient pu traduire à partir de la locution verbale *uscire fuori di sé*. Cette dernière a deux sens selon Treccani : 1) elle peut vouloir dire « perdre complètement la pazienza », synonyme de « adirarsi » dont Sardelli choisit le synonyme au registre familier *andare fuori dai gangheri*. Dans cette locution, l'objet extralinguistique *ganghero*, en italien, correspondrait à l'objet extralinguistique *gond*, en français, selon le dictionnaire bilingue français-italien Il Boch ; 2) elle peut également avoir le sens de « perdre il senno », expression dont Montemagni choisit le synonyme au registre familier *uscire fuori di testa*.

Non seulement la traduction italienne ne respecte pas le niveau de langue employé par l'auteur du texte source dans ce passage, mais le registre familier de ces deux expressions contraste avec la manière dont s'exprime généralement le pasteur dans l'ensemble des textes source et cible. Par exemple, dans la traduction de Montemagni, quelques lignes après ce passage, le pasteur décrit ses émotions en disant *mi sentivo viepiù sgomento*, où l'adverbe *viepiù* est la forme littéraire de l'expression plus commune *sempre più / ancor più*.

3.3.2 Les synonymes et le politiquement correct

Exemple 1

Montemagni I figli di una non vedente nascono per forza di cose anch'essi ciechi ?

Gide Est-ce que les enfants d'une aveugle naissent aveugles nécessairement ?

Exemple 2

Montemagni E continuò : « Non bisogna cercare di prendermi per i fondelli, capite ? Innanzitutto, perchè sarebbe vile tentare di trarre in inganno una non vedente...

Gide Cependant elle continuait : – Il ne faut pas chercher à m'en faire accroire, voyez-vous. D'abord parce que ça serait très lâche de chercher à tromper une aveugle...

Dans l'ensemble de sa traduction, Montemagni utilise aussi bien la locution *non vedente*, que le terme *cieca* pour traduire le terme français *aveugle*. Dans l'exemple 1, nous pouvons supposer que Montemagni a utilisé *non vedente* comme un synonyme pour éviter de répéter le terme *cieca* (dans l'extrait italien au masculin pluriel) deux fois dans le même passage. Toutefois, quand la locution *non vedente* est utilisée pour traduire le terme *aveugle* dans des passages où ce terme français n'est pas répété plusieurs fois dans le même passage, comme c'est le cas dans l'exemple 2, l'utilisation de la locution *non vedente* apporte, selon nous, une connotation particulière au texte cible. En effet, en italien, l'utilisation de la locution *non vedente* est préconisée, non seulement dans le langage administratif ou médical, mais

également dans le langage courant dans un but politiquement correct comme le fait remarquer un article publié sur le site en ligne Treccani dont nous reportons, ci-dessous, un extrait :

In italiano rientrano nell'uso politicamente corretto del linguaggio una serie di atteggiamenti che portano a : [...] evitare espressioni che evocano discriminazioni nei confronti di minoranze etniche [...] e di categorie con svantaggio fisico (ad esempio [...] *cieco* [...] a cui andrebbero preferite espressioni come [...] *non vedente*).²⁰³

Cette attitude de politiquement correct trouve une application, par exemple, dans la presse grand public italienne . Nous en prenons pour preuve un article de la journaliste Valeria Vignale paru dans un numero de décembre 2021 du magazine féminin italien *Donna Moderna*. Dans cet article, à propos de l'actrice Maria Chiara Giannetta, la journaliste écrit : « [h]a conquistato il pubblico nei panni della poliziotta non vedente »²⁰⁴.

Ainsi, dans la traduction de Montemagni reportée dans l'exemple 2, la présence de la locution *non vedente*, couplée au niveau de langue familière de l'expression *prendermi per i fondelli*, dont nous avons déjà parlé plus haut (voir 3.3.1), a pour conséquence de faire de Gertrude un personnage trop actuel, trop moderne, doté d'une certaine désinvolture et d'une conscience du politiquement correct qui correspondraient plus à une Gertrude version XXI^e siècle qu'au personnage présent dans le récit conçu par Gide au cours du XIX^e siècle, personnage qui se veut l'incarnation de l'innocence et de la candeur.

Plus généralement, l'utilisation des deux termes *cieca* et *non vedente* rend le texte cible hétérogène, alors que si le traducteur avait utilisé le terme *cieca* dans l'ensemble de sa traduction il aurait recréé l'homogénéité présente dans le texte source, homogénéité rendue par l'emploi du seul terme *aveugle*.

3.3.3 Les rajouts, omissions et résumé

Montemagni Ciononostante, percorsi un paio di chilometri, alla mia sinistra riconobbi, nell'incanto di una luce che poco a poco si avviava verso il crepuscolo il laghetto dove ragazzo alcune volte mi ero recato a pattinare. Erano quindici anni che non lo rivedevo, [...] ma quando lo riconobbi, trovandomelo davanti in quello scenario da favola, mi parve di averlo visto come in sogno. [...] Il sole tramontava e noi procedevamo da tempo nell'ombra quando la mia giovane guida mi indicò una casetta sul fianco

²⁰³ « Politicamente corretto », dans *Treccani*, 2012 [en ligne], consulté le 18 mai 2022. DOI :https://www.Treccani.it/enciclopedia/politicamente-corretto_%28La-grammatica-italiana%29/.

²⁰⁴ VIGNALE Valeria, « Maria Chiara Giannetta », *Donna Moderna*, 15 décembre 2021, p. 72.

della collina che si poteva credere abbandonata, non fosse stato per un sottile filo di fumo che ne usciva, disperdendosi nel cielo.

Gide

Je reconnus pourtant, à deux kilomètres de là sur la gauche, un petit lac mystérieux où jeune homme j'avais été quelques fois patiner. Depuis quinze ans je ne l'avais plus revu, [...] qu'il me sembla, lorsque tout à coup, dans l'enchantement rose et doré du soir, je le reconnus, ne l'avoir d'abord vu qu'en rêve. [...] Le soleil se couchait et non marchions depuis longtemps dans l'ombre, lorsque enfin ma jeune guide m'indiqua du doigt, à flanc de coteau, une chaumière qu'on eût pu croire inhabitée, sans un mince filet de fumée qui s'en échappait, bleuisant dans l'ombre, puis blondissant dans l'or du ciel.

Dans cet extrait du texte cible, notre attention a été attirée par l'expression *quello scenario da favola*. Montemagni a ajouté ce syntagme nominal dans le texte cible afin de décrire, de manière générale, le paysage tel que perçu par le pasteur, alors que dans le texte source, ce paysage, au moment où le soleil se couche, est décrit comme étant empreint par *l'enchantement rose et doré du soir*. L'ajout du syntagme *quello scenario da favola* à cet endroit du texte cible est probablement dû au fait que Montemagni a déjà décrit l'état du paysage à l'heure du coucher du soleil, mais de manière très libre, un peu plus haut dans son texte, lorsqu'il parle de *l'incanto di una luce che poco a poco si avviava verso il crepuscolo*.

Les libertés prises par le traducteur ont fait que celui-ci a omis de traduire les adjectifs de couleur *rose* et *doré*. Pourtant, ces deux couleurs font partie de tout un ensemble de teintes qui sont le reflet d'une atmosphère particulière que l'auteur du texte source avait pris soin de décrire de façon précise et raffinée. En effet, *l'enchantement rose et doré du soir* fait écho, un peu plus loin dans le texte source, au *mince filet de fumée bleuisant dans l'ombre, puis blondissant dans l'or du ciel*. Montemagni n'a pas traduit la totalité de ce dernier passage non plus, car il a mentionné uniquement *un sottile filo di fumo* qui se dissipe dans le ciel et il a omis, dans ce cas aussi, de traduire les termes *bleuisant* et *blondissant*, ainsi que le terme *or*, qui rappellent des couleurs.

La traduction de Montemagni a perdu le souffle poétique produit par les descriptions détaillées et inspirées que l'auteur fait dans cet extrait du texte source, descriptions qui, dans la traduction, semblent avoir été résumées, en partie, dans le syntagme *quello scenario da favola*. Notons que les descriptions présentes dans le texte source sont probablement liées au

souvenir que Gide gardait de ces lieux et de l'atmosphère qui les avait caractérisés lorsque l'auteur les avait fréquentés quelques années plus tôt²⁰⁵. Ces descriptions sont donc marquées par des renvois autobiographiques. Omettre de traduire ces descriptions revient à couper le lien particulier que l'auteur entretenait avec les lieux où se déroule ce récit.

Lors de nos analyses effectuées dans l'ensemble des exemples regroupés dans 3.2 et 3.3 ci-dessus, nous avons vu comment parfois, les choix de traduction opérés par ces six traducteurs, et tout particulièrement les choix de traduction d'Andrea Montemagni, sont le résultat du choix stylistique propre des traducteurs.

Si dans le cas de la traduction du plus-que-parfait du subjonctif (voir 3.2.2) et, dans une moindre mesure, lors du traitement en traduction du pronom sujet *je* (voir 3.2.1), les traducteurs ont dû se plier aux servitudes de la langue italienne, dans les autres exemples pris en considération, les traducteurs étaient libres de se tenir au plus près des choix stylistiques opérés par l'auteur du texte source.

Dans la plupart des exemples analysés dans 3.2.3 les traducteurs Castellani, Donaudy, Kanceff et Imberciadori sont restés fidèles aux choix stylistiques préconisés par l'auteur du texte source car ils ont respecté les groupements ternaires et les séquences énumératives présentes dans le texte source, alors que Montemagni a préféré s'en écarter de manière considérable en restructurant les phrases du texte source à sa guise et en omettant ou en ajoutant des termes.

Les traductions de Montemagni dans les exemples proposés dans 3.3.1 et la traduction de Sardelli dans l'exemple 2 du chapitre 3.3.1 sont également le résultat d'un choix de traduction propre à ces deux traducteurs qui, en choisissant un niveau de langue plus bas, plus familier que celui utilisé dans le texte source, n'ont pas rendu compte du style élégant utilisé par Gide et ont créé une discrédence de ton à l'intérieur du texte cible lui-même.

Enfin, les synonymes, les rajouts, les omissions et ce que nous avons appelé résumé lors de notre analyse du passage exemplifié dans le chapitre 3.3.3 montrent que Montemagni a pris un certain nombre de libertés vis-à-vis du texte source qui ont eu pour conséquence celle de s'éloigner du style de l'auteur, ce qui nous permet de dire que le lecteur qui lirait ce récit dans la traduction de Montemagni ne lirait pas, tout au moins dans la forme, la symphonie harmonieuse d'André Gide, mais une symphonie discordante selon l'interprétation qu'en a faite Andrea Montemagni.

²⁰⁵ En effet, dans son essai consacré à *La Symphonie pastorale* d'André Gide, Marc Dambre indique qu'en 1894 Gide s'était rendu en Suisse, à La Brévine, pour écrire *Paludes*. La Brévine et ses environs sont également les lieux où se déroule le récit *La Symphonie pastorale*.

4 Tra il dire e il fare...

Dans ce chapitre nous analyserons quelques extraits des traductions de *La Symphonie pastorale* d'Emilio Castellani et d'Elina Klersy Imberciadori à l'aune de ce que ces deux traducteurs ont dit à propos de la façon qu'ils ont adoptée pour traduire. Cette comparaison entre *il dire* (ce que l'on dit vouloir faire) et *il fare* (ce que l'on fait) nous permettra de voir si leur conception de la traduction a trouvé une application effective dans leur pratique traductive.

4.1 Le cas du traducteur Emilio Castellani

4.1.1 Sa conception de la traduction

Dans son discours de remerciement écrit à l'occasion de l'obtention du Prix Monselice en 1978, Castellani parle de sa traduction des textes de Robert Walser et il livre, par la même occasion, quelques informations quant à ce qu'il appelle la « *condizione del traduttore* »²⁰⁶. Selon Castellani, le traducteur doit prêter attention « a quello che il testo dice »²⁰⁷, texte qui doit être rendu « nel modo più confacente, schietto e pulito possibile »²⁰⁸ et, surtout, le traducteur doit penser « più all'autore da cui traduce, a ciò che questi era, al mondo in cui è vissuto, che non a se stesso e alle proprie smanie di autonomia »²⁰⁹.

D'une part, Castellani se réfère au fait que le traducteur doit faire attention au sens du texte et doit rendre ce dernier d'une manière particulière. Cette manière pourrait se référer au style qui doit être utilisé. À propos de *modo*, le dictionnaire en ligne Treccani²¹⁰ donne, parmi plusieurs définitions, une définition générale qui se réfère à la manière d'être, de se présenter d'une chose, à son apparence extérieure et une définition plus spécifique qui se réfère à la méthode à employer pour arriver à une fin. Ce *modo* est décrit par Castellani avec les adjectifs *confacente*, *schietto* et *pulito*. Dans ce cas également, nous avons vérifié la définition de ces trois adjectifs afin de bien les cerner. Le premier adjectif, selon la définition qu'en donne le dictionnaire en ligne Treccani, pourrait vouloir dire adéquat, approprié ; le deuxième, pourrait

²⁰⁶ CASTELLANI Emilio, *Thanksgiving speech*, cit., p. 7.

Nous sommes conscients que ces citations, que nous avons extraites du discours de remerciement de Castellani, ont été formulées à propos de son travail de traduction sur les textes en allemand de Robert Walser, toutefois, l'expression utilisée par Castellani « *la condizione del traduttore* » nous semble avoir une portée générale et nous laisse penser que Castellani parlait du travail de traduction au sens large et non pas seulement de son travail de traducteur des textes de Walser.

²⁰⁷ *Ibidem*.

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ Les traductions des définitions trouvées dans le dictionnaire en ligne Treccani sont les nôtres.

signifier pur, privé de contamination ou mélanges ; le troisième, selon les différentes définitions proposées par Treccani, dont une relative au style, pourrait être interprété comme simple et élégant. Ainsi, sur la base de nos interprétations du sens de ces trois adjectifs, nous en déduisons que, selon Castellani, le traducteur devrait rendre le texte, dans sa forme et dans son écriture, d'une manière pure, privée de contaminations ou mélanges, simple et élégante.

D'autre part, Castellani met l'accent sur le fait que le traducteur doit rester fidèle à l'auteur et à sa culture et ne doit pas prendre des libertés. Il nous semble, donc, que Castellani préconisait d'adopter la posture d'un traducteur sourcier, posture visant à « minimi[ser] la distance interlinguistique (et interculturelle) »²¹¹ entre le texte source et le texte cible. Ci-dessous, nous nous proposons d'analyser certains des choix de traduction opérés par Castellani afin de voir si, en effet, Castellani a su mettre en pratique les règles énoncées dans son discours.

4.1.2 Sa façon de traduire

Dans les tableaux qui suivent, nous avons répertorié les différents choix de traduction opérés par Castellani pour traduire certains des termes qui dans le texte source sont utilisés : 1) pour parler de la fille qui a conduit le pasteur à la chaumière où se trouvait l'orpheline aveugle ; 2) pour parler de l'orpheline aveugle / Gertrude ; 3) pour parler de Jacques, le fils du pasteur ; 4) pour s'adresser au pasteur en sa qualité de parent, ainsi que 5) une liste de termes pour lesquels Castellani, dans sa traduction, a fait recours à des diminutifs.

1) Exemples pour parler de la fille qui conduit le pasteur à la chaumière	
Texte source	Traduction de Castellani
Fillette	Ragazzina
Enfant	Bimba / Fanciulla
Jeune guide	Piccola guida
La petite-fille de la défunte	Nipotina
Servante	Fantesca / Serva
J'étais quelque peu gêné [...] de laisser cette maison, [...] à la seule garde de cette voisine et de cette <u>servante enfant</u> .	Servetta
La petite servante	Servetta

Dans le texte source, la fille qui conduit le pasteur à la chaumière où se trouve l'orpheline aveugle est désignée, soit par les noms communs *fillette*, *enfant*, *petite-fille*, *servante* ; soit par les adjectifs accompagnés d'un nom commun *jeune guide*, *petite servante* ; soit par le nom

²¹¹ LADMIRAL Jean-René, *Sourcier ou cibliste*, Paris, Les Belles Lettres, « Traductologiques », 2014, p. 61.

accompagné d'un autre nom *servante enfant*. Dans ce dernier cas, le nom commun *enfant* a la fonction d'une épithète²¹² puisqu'il se réfère à l'une des caractéristiques de la servante, caractéristique qui est celle d'être seulement de l'âge d'une enfant. La plupart de ces termes ont pour objectif de décrire un personnage qui est très jeune, à l'exception du nom *petite-fille* qui se réfère à un lien de parenté.

Pour traduire certains de ces termes, Castellani a fait le choix d'utiliser, entre-autres, les diminutifs *nipotina* et *servetta* avec l'intention de rendre, dans le texte cible aussi, l'idée de jeune âge de la servante. Le diminutif *servetta* lui a permis de concentrer, dans un seul signifiant, les signifiés rendus dans la langue source au moyen de deux signifiants. Toutefois, il aurait pu traduire *servante enfant* par *serva bambina*²¹³ et *petite servante* par *piccola serva*.

Ces choix alternatifs lui auraient permis, dans le cas de *serva bambina*, de mieux exprimer le sens véhiculé par ce syntagme dans le contexte dans lequel il apparaît, c'est-à-dire, insister sur le fait que cette *servante* n'était encore qu'une enfant, et pas seulement une *servante très jeune* conformément à la définition que Treccani donne de *servetta*, à savoir, « *serva, domestica molto giovane* » ; dans le cas de *piccola serva*, l'utilisation d'un adjectif plus un nom lui aurait permis de rester proche de la forme utilisée dans le texte source tout en rendant la même idée de *servetta*. En effet, dans ce cas, l'adjectif *piccola* aurait assumé le rôle d'un « aggettivo intensificatore »²¹⁴, un adjectif qui, comme l'explique Luca Serianni, antéposé au nom exprime « spesso un contenuto semantico simile a quello dei suffissi accrescitivi e diminutivi »²¹⁵.

Pour traduire *enfant*, Castellani a fait le choix d'utiliser le terme *bimba*, terme qui, selon le dictionnaire en ligne Treccani a « un valore vezzeggiativo o affettuoso ». Notons également que pour le lecteur d'aujourd'hui, le terme *bimba* désignerait un enfant vraiment très jeune. En alternative à *bimba*, Castellani utilise le nom *fanciulla*, terme d'un style plus élevé et qui se réfère à la *fanciullezza*, une période de la vie incluse entre « il 6° e l'11° anno » toujours selon Treccani.

Pour traduire *servante* il utilise *serva* ou, en alternative, *fantasca*, un terme plus littéraire. Notons qu'en italien, de nos jours, les termes *serva* et *servetta* ont une valeur dévalorisante.

²¹² Selon la *Grammaire méthodique du français* « la fonction épithète est, au sens syntaxique du terme, également exercée par le nom dépourvu de déterminant (d'où l'expression d'« emploi adjectival ») lorsqu'il est directement postposé au nom qu'il détermine » : PELLAT Jean-Christophe, RIEGEL Martin, RIOUL René, *op. cit.*, p. 345.

²¹³ Augusto Donaudy, Emanuele Kanceff et Elina Klersy Imberciadori ont choisi de traduire *servante enfant* par *serva bambina*.

²¹⁴ SERIANNI Luca, *op. cit.*, p. 145.

²¹⁵ *Ibidem*.

2) Exemples pour parler de l'orpheline aveugle / Gertrude	
Texte source	Traduction de Castellani
Fille aveugle	Ragazza cieca
La petite	La bimba
Pauvre enfant	Povera bimba
Cette enfant	Della piccola
L'enfant	La fanciulla
La pauvre petite	La povera piccina
La petite	La bimba
L'orpheline	L'orfanello
Ma Gertrude	Bimba mia
Ma chérie	Bimba mia
Elle pesait à mon bras comme font les <u>petits enfants</u>	Appendendosi al mio braccio come un bimbo piccino
Chère enfant	Bimba mia
Cette enfant	Della bimba
Gertrude	Bimba
C'est <u>une enfant</u> / Ce n'est pas <u>un enfant</u> comme les autres	È una bambina / Non è una bimba

Dans le texte source, certains des termes que le pasteur utilise lorsqu'il se réfère à l'orpheline aveugle / Gertrude sont dotés d'une connotation d'affection et de tendresse comme, par exemple, dans les syntagmes, *la petite*, *ma chérie*, *ma Gertrude*, *chère enfant*, *la pauvre petite*.

D'autres termes sont, eux, plus neutres comme les syntagmes *cette enfant*, *l'orpheline*, *c'est une enfant*, *ce n'est pas un enfant*, ou tout simplement le prénom Gertrude lorsqu'il est employé sans le déterminant possessif *ma*.

Dans la traduction de Castellani il y a une sorte de surabondance de termes qui véhiculent l'idée d'affection et de tendresse. En effet, Castellani a choisi d'utiliser ces types de termes même lorsqu'il traduit des mots ou des groupes de mots qui, dans le texte source, sont dépourvus d'une connotation affective. C'est le cas lorsqu'il traduit *cette enfant* par *della piccola*, où cet adjectif substantivé peut avoir une connotation affectueuse, et, plus généralement, lorsqu'il traduit le terme *enfant* par *bimba*, où le nom *bimba*, comme nous l'avons déjà vu précédemment, véhicule une valeur de tendresse alors que dans le texte source cette valeur d'affection n'est pas présente. Idem lorsqu'il choisit d'utiliser le terme *bimba* à la place du nom propre Gertrude ou lorsqu'il traduit *chère enfant* par *bimba mia* syntagme où il y a presque un redoublement du trait affectif dû à l'emploi conjoint de *bimba* et du déterminant possessif *mia*.

De plus, le choix d'utiliser l'adjectif substantivé *piccina* à la place de l'adjectif substantivé *piccola* et, en particulier, d'utiliser *bimbo piccino* à la place, par exemple, de *bambini piccoli*²¹⁶ a pour conséquence d'exacerbé encore plus la connotation affective que prend la traduction.

Notons également que Castellani utilise le diminutif *orfanella*, à la place d'*orfana*, pour traduire *orpheline*. L'utilisation de ce diminutif serait justifiée, toutefois, par le fait que l'emploi d'*orfanello / orfanella* serait très courant « nell'uso popolare con riferimento a bambini orfani » comme expliqué par le dictionnaire en ligne Treccani.

3) Exemples de termes utilisés par le pasteur pour parler de son fils Jacques	
Texte source	Traduction de Castellani
Il m'apparut tout à coup que mon fils n'était plus <u>un enfant</u> , mais un <u>jeune homme</u> ; tant que je le considérais comme <u>un enfant</u> [...]	Un bimbo, ma un uomo Un bimbo

Comme nous pouvons le constater dans cet exemple, Castellani a choisi d'utiliser le terme *bimbo* pour traduire *enfant* alors que dans ce contexte *enfant* n'a pas de connotation affective.

De plus, la présence dans le même contexte de *bimbo*, un terme connoté, et de *uomo*, un terme dépourvu d'une connotation particulière, crée une sorte de décalage stylistique qui n'est pas présent dans le texte source.

4) Exemple de l'appellatif utilisé par Jacques lorsqu'il s'adresse à son père	
Texte source	Traduction de Castellani
Ne m'accusez pas trop <u>mon père</u> .	Babbo
Mais <u>mon père</u> [...].	
<u>Mon père</u> , je me suis promis de vous obéir.	
Bien, <u>mon père</u> , je vous obéirai.	

Dans le texte source, lorsque Jacques s'adresse à son père, il utilise l'appellatif *mon père*. Cet appellatif n'a pas de connotation affective ou familière, mais, selon le dictionnaire en ligne TLFi, il s'agirait simplement d'une alternative à l'utilisation du terme *père*, les deux formes étant utilisées pour marquer le rapport de parenté dans le cadre d'une conversation, par exemple. En français, la forme plus familière et affectueuse utilisée pour s'adresser à son père serait le terme *papa*.

Dans sa traduction, Castellani a utilisé le terme *babbo*, un terme que le dictionnaire en ligne Treccani définit comme étant « familier, affectueux » et utilisé couramment en Toscane. Ainsi,

²¹⁶ Augusto Livi a opté pour ce choix de traduction.

le terme utilisé par Castellani apporte une touche affective et familière qui n'est pas présente dans le texte source, mais également une variation diatopique liée à l'utilisation courante du terme *babbo* en Toscane.

5) Exemples de diminutifs dans le texte cible	
Texte source	Traduction de Castellani
Petit lac	Laghetto
Cabriolet	Carrozzino
Petit chien	Cagnolino
Un <u>coin</u> de foyer	Cantuccio
Petits différends conjugaux	Questioncelle
Semblait prendre quelques plaisirs	Sembrava che un <u>pochino</u> se ne compiacesse
Bonnet	Cuffietta
Craignant que Gertrude ne s'étiolât, à rester auprès du feu sans cesse, comme <u>une vieille</u> , j'avais commencé de la faire sortir.	Come una <u>vecchietta</u>
Perdent tout leur tranchant, à l'égal des <u>galets des plages</u>	Pietruzze
Petites fleurs	Fiorellini

Nous avons reporté dans ce tableau une liste de diminutifs utilisés par Castellani dans sa traduction. À propos de la formation des diminutifs via un suffixe altératif, notons que la langue française étant moins souple que la langue italienne quant à la formation d'un diminutif par suffixation d'un nom (par exemple maison → maisonnette), en français l'idée de petite dimension peut être rendue par l'utilisation de deux termes : l'adjectif petit / petite plus un nom comme dans *petit lac*, *petit chien*, *petits différends* ou *petites fleurs*. La langue italienne donne la possibilité d'être plus synthétique pour traduire ces syntagmes puisqu'elle permet d'exprimer, avec un seul terme formé d'une base et d'un suffixe altératif diminutif, l'idée de petite dimension qui en français est exprimée par deux termes. Notons également que selon Luca Serianni, « gli alterati [termes formés par un suffixe altératif] hanno quasi sempre un valore affettivo »²¹⁷ et de citer l'exemple du suffixe *-uccio* qui peut avoir, dans certains cas, un « tono vezzeggiativo »²¹⁸.

L'utilisation de certains diminutifs de la part de Castellani, comme *laghetto*, *cagnolino*, *fiorellini*, est justifiée car ces diminutifs expriment l'idée de petite dimension (ou de peu d'importance dans le cas de *questioncelle*) contenue dans les syntagmes du texte source. Castellani, toutefois, utilise dans sa traduction des diminutifs pour traduire des termes qui en

²¹⁷ SERIANNI Luca, *op. cit.*, p. 454.

²¹⁸ *Ibidem*.

français ne véhiculent pas cette idée de petite dimension. Par exemple, il traduit *cabriolet* par *carrozzino* alors qu'il aurait pu utiliser le terme *calesse* ; il traduit *coin* par *cantuccio* (voir plus haut la valeur que Serianni donne au suffixe *-uccio*) alors qu'il aurait pu utiliser le terme *angolo* ; *galets* par *pietruzze* alors qu'il aurait pu utiliser *ciottoli*. Dans ce dernier cas, l'utilisation du terme *ciottoli* lui aurait permis de mieux exprimer *la perte de tranchant* dont parle le texte source, car un *ciottolo* est justement quelque chose qui a perdu son tranchant puisqu'il est « arrotondato e levigato » pour reprendre une partie de la définition que le dictionnaire en ligne Treccani donne de ce mot. Castellani utilise le diminutif *vecchietta* lorsqu'il traduit *vieille*. Le diminutif italien véhicule une idée d'affection alors que cette idée n'est pas présente dans cet extrait du texte source. Au contraire, cet extrait, à notre avis, exprime justement un contraste entre l'encore jeune Gertrude et un état de vieillesse qu'il faut éviter qu'elle n'endosse. Selon nous, utiliser un diminutif pour traduire *vieille* revient à adoucir ce contraste.

Quant à *pochino*, en italien, ce diminutif est le plus employé parmi les différents diminutifs de *poco* et son utilisation est très variée comme l'explique le dictionnaire Treccani qui donne, parmi d'autres, les exemples d'utilisation suivants : « aspetta un pochino, sto un pochino meglio, vorrei riposarmi un pochino ». L'utilisation courante de ce diminutif en italien explique probablement le fait que Castellani ait utilisé *pochino* à la place de *poco*.

Les analyses des extraits que nous avons étudiés dans ce chapitre ont mis en évidence comment beaucoup des termes choisis par Castellani sont pourvus d'une connotation hypocoristique, connotation qui, selon nous, se répercute sur l'ensemble du texte cible et modifie le style utilisé par l'auteur dans le texte source.

Dans une courte lettre privée adressée à Castellani le 29 juillet 1946 à propos de sa traduction de *La Symphonie pastorale*, le philologue et critique littéraire italien Ferdinando Neri reconnaissait à ce traducteur d'avoir su rendre « assai bene lo stile asciutto [...] di Gide »²¹⁹. Cependant, les choix de traduction opérés par Castellani mettent en évidence, selon nous, que le « stile asciutto »²²⁰, si on interprète *asciutto* par *sobre, sans fioriture*, est contaminé par l'utilisation d'une surabondance de termes et de diminutifs à connotation affective qui, justement, amenuisent la sobriété du texte source.

²¹⁹ NERI Ferdinando, lettre privée du 29 juillet 1946 adressée à Emilio Castellani. Document d'archive disponible auprès de l'Istituto piemontese per la storia della Resistenza e della società contemporanea « Giorgio Agosti », Turin. Un extrait de cette lettre est également mentionné dans l'article d'Aldo Agosti « Mordere il mallo della noce ».

²²⁰ NERI Ferdinando, *op. cit.*

En effet, l'utilisation abondante que Castellani fait du terme *bimba / bimbo* pour traduire le terme *enfant* ou l'utilisation de *bimba* à la place du prénom *Gertrude*, l'utilisation du terme *babbo* et le choix d'utiliser plus de termes diminutifs que nécessaire ou d'utiliser la forme diminutive d'un terme alors qu'il aurait pu donner l'idée de petite dimension tout en conservant la même forme utilisée dans le texte source, à savoir, en italien l'adjectif *piccolo / piccola* suivi du nom, donnent une impression exacerbée d'affection et de tendresse. Cette impression n'est pas présente à la lecture du texte source ou, en tout cas, elle est nettement moins perceptible.

Parfois, les choix de traduction de Castellani sont conditionnés par les préférences d'usage prévues par la langue italienne concernant l'utilisation de certains termes plutôt que d'autres, comme dans le cas de *pochino* ou *orfanella*. Le plus souvent, cependant, les solutions de traduction de Castellani semblent être le résultat de la préférence personnelle de ce traducteur pour certains termes, et sont donc le reflet d'un style qui lui était propre.

Nous savons, grâce à l'extrait d'une lettre que Castellani a adressé à un ami, et qu'Aldo Agosti a cité dans son article consacré à ce traducteur, que Castellani avait « un rimpianto nutrito per tutta la vita »²²¹, regret causé par le fait « di non poter realizzare – un'attività autonoma di scrittore »²²². La confession de Castellani concernant son regret de ne pas avoir su, ou pu, exercer une activité d'écrivain à part entière nous autorise à émettre l'hypothèse que, peut être, Castellani assouvissait son désir d'écriture à travers son travail de traducteur et elle nous permet également de mieux comprendre pourquoi les choix personnels de traduction opérés par ce traducteur sont venus se mélanger au style utilisé par l'auteur dans le texte source.

Lors de l'analyse de la traduction du vouvoiement et des prénoms des personnages de fiction, nous avons déjà vu que Castellani avait pris des libertés vis-à-vis du monde de l'auteur et de sa culture. Ces libertés l'avaient conduit à se rapprocher plus des usages de sa propre culture et de son monde à lui. Les choix de traduction que nous avons mis en avant, ci-dessus, viennent confirmer, nous semble-t-il, cette volonté de liberté dans le traduire.

Ainsi, les « smanie di autonomia » du traducteur, que Castellani décriait dans son discours lorsqu'il décrivait les règles qu'il s'efforçait de suivre pour traduire, sont venues se mettre entre *il dire*, ce que Castellani disait sur le rôle du traducteur et la manière de traduire, et *il fare*, ce qu'au final ce traducteur a fait dans la pratique lorsqu'il a traduit ces extraits du texte de Gide.

²²¹ AGOSTI Aldo, *art. cit.* Dans son article, Aldo Agosti écrit également, à propos de Castellani, que « le sue inclinazioni erano spiccatamente artistiche e letterarie. Dall'età di 19 anni scrisse anche delle poesie ».

²²² *Ibidem*. Le soulignement est présent dans la citation reportée par Aldo Agosti.

4.2 Le cas de la traductrice Elina Klersy Imberciadori

4.2.1 Sa conception de la traduction

Lors de sa conférence d'octobre 2009, dont nous avons déjà parlé dans le chapitre 1.6.1., Elina Klersy Imberciadori faisait un point général sur son métier de traductrice et donnait sa vision de ce qu'un traducteur, selon elle, doit faire lorsqu'il traduit. Elle commentait également certains des concepts les plus discutés en théorie de la traduction, c'est-à-dire, l'idée de fidélité ou de liberté en traduction et le concept de traduction littérale. Nous avons retranscrit les propos de cette traductrice et reportons, ci-dessous, ceux qui nous paraissent être les plus significatifs pour comprendre la vision que cette traductrice a de l'acte de traduire.

En ce qui concerne le métier de traducteur, Imberciadori affirmait que « tradurre è tradire un testo facendo perdere i connotati che sono i connotati originali strettamente legati alla lingua in cui è scritto »²²³.

Concernant la fidélité ou l'infidélité vis-à-vis du texte source, tout d'abord, elle assumait une position alternative, qui se voulait intermédiaire entre la fidélité et l'infidélité au texte source. De plus, elle affirmait que la traduction littérale est impossible à appliquer :

Tra quelli che dicono che bisogna osservare strettamente il testo, rispettarlo e tra quelli che [dicono che] si può avere la massima libertà io sarei per una via di mezzo, quello che oggi si definisce un *terzista* [...] nel senso che sì, è possibile rimanere fedeli essendo liberi [...] due lingue non si ricoprono mai, è impossibile tradurre alla lettera. Quando si ha una traduzione alla lettera succedono delle cose terrificanti, la libertà ce la dobbiamo prendere per forza. Immagini, lessico, modi di dire, strutture sintattiche, grammaticali sono talmente diverse che noi dobbiamo per forza operare una trasposizione, quindi un cambiamento traducendo.²²⁴

Ensuite, elle expliquait qu'à force de traduire elle avait trouvé sa voie, voire sa propre voix, car elle avait appris à se détacher de plus en plus de la forme du texte original, et avouait que : « più di una *terzista*, forse sono molto libera nella traduzione ma nessuno si è mai lamentato quindi va bene così »²²⁵. Il s'agissait donc d'une liberté prise non pas vis-à-vis du sens, du message véhiculé par le texte source, mais plutôt d'une liberté prise vis-à-vis de la forme du texte source, de l'écriture, écriture qui, selon les mots d'Imberciadori, doit utiliser « una lingua sciolta, agile, capace ad adattarsi a tutte le circostanze »²²⁶.

²²³ KLERSY IMBERCIADORI Elina, *vidéo cit.* 00 : 07 : 05-00 : 07 : 15.

²²⁴ *Ibid.*, 00 : 07 : 41-00 : 08 : 34.

²²⁵ *Ibid.*, 00 : 32 : 02-00 : 32 : 08.

²²⁶ *Ibid.*, 00 : 12 : 27-00 : 12 : 40.

- Imberciadori Ho chiesto che me la lascino preparare pian piano...
- Gide (6) Mon cœur devrait bondir de joie, mais je le sens peser en moi, lourd d'une angoisse inexprimable.
- Imberciadori Il cuore mi dovrebbe balzare di gioia, invece lo sento pesare dentro di me, carico di un'angoscia inesprimibile.
- Gide (7) À l'idée de devoir annoncer à Gertrude que la vue lui pourrait être rendue, le cœur me faut.
- Imberciadori All'idea di dover annunciare a Gertrude che la vista può anche esserle restituita, il cuore mi viene meno.

Cet extrait du texte source est composé par des phrases simples, formées par une seule proposition (1) et (2), ainsi que par des phrases complexes formées soit par des propositions indépendantes reliées par la conjonction de coordination *et* (3) et (4) ou *mais* (6) soit par une proposition principale et une proposition subordonnée conjonctive complétive comme dans les phrases (5) et (7) et la deuxième proposition de la phrase (3). Notons également l'emploi du verbe *pouvoir* à la première personne du singulier du mode indicatif utilisé dans sa forme soutenue *puis* (4), à la place de la forme plus courante *peux*, et l'expression *le cœur me faut* (7) qui signifie « avoir une défaillance », selon le dictionnaire en ligne TLFi, ou « sentir quelque faiblesse, quelque épuisement » selon le dictionnaire en ligne Littré.

Dans ces exemples, Elina Klersy Imberciadori a procédé à une « traduction directe »²²⁷, pour reprendre un des termes que Jean-Pierre Vinay et Jean Darbelnet ont utilisé en 1958 lorsqu'ils ont identifié et décrit les deux types de traduction auxquels, selon eux, aboutit un traducteur, c'est-à-dire : la traduction directe ou la traduction oblique. Pour les deux auteurs de la *Stylistique comparée du français et de l'anglais* il y a traduction directe lorsque « le message LD se laisse parfaitement transposer dans le message LA, parce qu'il repose soit sur des catégories parallèles (parallélisme structural), soit sur des conceptions parallèles (parallélisme métalinguistique) »²²⁸. La traduction directe inclut l'emprunt, le calque et la traduction littérale. Dans cet extrait, la traductrice a produit, le plus souvent, une traduction littérale qui a

²²⁷ VINAY Jean-Pierre, DARBELNET Jean, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, (1958), Paris, Éditions Didier, « Bibliothèque de stylistique comparée », 2015, p. 46.

²²⁸ *Ibidem*. LD signifie langue de départ, LA, langue d'arrivée.

donné lieu « à un texte à la fois correct et idiomatique sans que le traducteur ait eu à se soucier d'autre chose que des servitudes linguistiques »²²⁹.

Le parallélisme structural dont parlaient Vinay et Darbelnet est visible, par exemple, dans les traductions des phrases (1) et (2). Dans ces phrases, il y a un parallélisme entre la structure syntaxique de la phrase française et de la phrase italienne : (1) sujet + verbe + complément (circonstanciel de temps) ; (2) sujet + verbe + complément (attribut du sujet). On peut aussi observer que ces phrases sont formées par les mêmes parties du discours : (1) nom propre + verbe + déterminant démonstratif + nom en français. En italien, à la place du déterminant *ce* et du nom *matin* on retrouve l'adverbe *stamani* qui signifie *questa mattina*, littéralement *ce matin* ; (2) nom propre + verbe + adjectif. L'adjectif *opérable* est rendu en italien par l'adjectif *operabile*. Ces deux adjectifs sont des dérivés, respectivement, du verbe *opérer* et du verbe *operare*. La similarité de leur signifiant, aussi bien sur le plan graphique que sur le plan phonétique, résulte du fait que ces deux verbes partagent la même étymologie latine. On peut remarquer un parallélisme également dans la phrase (5), par exemple, dans laquelle nous avons, aussi bien dans le texte source que dans le texte cible, une proposition principale et une proposition subordonnée introduite par la conjonction de subordination *que* en français / *che* en italien.

Le respect des servitudes linguistiques, c'est-à-dire, l'observation de la part de la traductrice des contraintes grammaticales propres à la langue italienne est visible, par exemple, dans la subordonnée de la phrase (5) dans laquelle le pronom personnel complément *la* suit le verbe *laisser* dans le texte source alors que dans le texte cible le pronom précède le verbe : en italien, maintenir la même position que ce pronom occupe dans le texte source aurait eu pour résultat de produire une phrase agrammaticale : **ho chiesto che me lascino la preparare*. La traductrice a également été tributaire d'une servitude lorsqu'elle a traduit le verbe *puis*, forme plus soutenue de la forme *peux*, par *posso*, la seule forme disponible en italien pour la première personne du singulier de l'indicatif du verbe *potere*.

La volonté de la traductrice de rester la plus fidèle possible au texte source est particulièrement visible dans la phrase (7) lors de la traduction de *le cœur me faut* par *il cuore mi viene meno*. On retrouve ici ce qu'on pourrait appeler un presque « calque d'expression »²³⁰ pour reprendre la terminologie de Vinay et Darbelnet. En effet, nous sommes en présence d'un syntagme « qui respecte les structures syntaxiques »²³¹ de la phrase du texte source, c'est-à-

²²⁹ *Ibid.*, p. 48.

²³⁰ *Ibid.*, p. 47.

²³¹ *Ibidem*.

dire : sujet + complément + verbe, tout « en introduisant un mode expressif nouveau »²³². À l'intérieur de la traduction de cette expression on retrouve également un autre procédé décrit par Vinay et Darbelnet, celui de « l'amplification »²³³. En effet, pour traduire le verbe *faut* (de *faillir*), la traductrice a fait recours à la locution verbale *viene meno*, utilisant plus de mots en italien pour traduire un seul mot français. Notons qu'elle aurait pu traduire *le cœur me faut* par *mi sento mancare, mi sento venir meno, mi sento cadere in deliquio, mi sento svenire*, afin de rendre le sens global véhiculé par cette expression française. Toutefois, en choisissant de rester le plus proche possible de l'expression utilisée dans le texte source avec l'utilisation du mot *cuore*, la traductrice a pu reproduire le même contraste présent dans le texte source entre, d'un côté, le *cœur* qui bondit de joie (6) et, de l'autre côté, le *cœur* qui faut (7). De plus, son choix de traduction a eu pour conséquence, selon nous, de rendre explicite le contraste présent à l'intérieur de la phrase (7) entre le (possible) recouvrement de la vue pour Gertrude et la défaillance du cœur pour le pasteur : en italien, d'un côté on rend quelque chose avec le terme *restituïta*, de l'autre côté, on perd quelque chose avec la locution *venir meno* (*perdere i sensi* par exemple).

Notre analyse de l'extrait que nous avons pris en considération montre que, malgré ce que la traductrice soutenait dans sa conférence, elle est restée très fidèle au texte source car elle a produit une traduction littérale ainsi qu'un calque. Toutefois, si le calque semble avoir été produit intentionnellement par cette traductrice afin de recréer dans le texte cible le même contraste présent dans le texte source, la traduction littérale que nous avons mis en évidence, par exemple dans les phrases (1) et (2), a été rendue possible, ou en tout cas, facilitée, par la parenté linguistique qu'entretiennent la langue française et la langue italienne, deux langues de la famille des langues romanes. À ce propos, Vinay et Darbelnet disaient que l'« on retrouve les exemples les plus nombreux [de traduction littérale] dans les traductions effectuées entre langues de même famille (français-italien) et surtout de même culture »²³⁴. Jean-Réne Ladmiral a, lui aussi, commenté la relation entre parenté des langues et traduction littérale lors de ses réflexions concernant la dichotomie existante entre traducteur sourcier et traducteur cibliste :

²³² *Ibidem*. (Malgré nos recherches nous n'avons pas pu trouver, en italien, une forme attestée de l'expression *il cuore mi viene meno*, ce qui nous a conduit à faire l'hypothèse que cette traduction est presque calquée sur l'expression française, un calque complet aurait donné *il cuore mi manca*. Nous avons notamment effectué notre recherche dans le *Grande dizionario della lingua italiana* di Salvatore Battaglia, actuellement disponible en ligne dans une version provisoire. Ce dictionnaire permet d'effectuer une recherche de portions de texte dans des corpora de textes littéraires. Dictionnaire consulté le 27 juillet 2022. DOI : <https://www.gdli.it/Ricerca/Sequenza?q=Il+cuore+mi+viene+meno>).

²³³ *Ibid.*, p. 5.

²³⁴ *Ibid.*, p. 48.

S'agissant de savoir comment on peut être sourcier, il est possible d'en dégager un principe fondamental. Dans les faits : on ne peut tenir la position théorique du littéralisme sourcier en traduction que si l'on travaille sur *des langues proches*, que rapprochent encore certains cousinages culturels, comme c'est le cas pour la plupart de nos langues 'occidentales', et plus spécifiquement bien sûr pour les langues romanes par exemple. Il y faut des langues qui aient les mêmes 'parties du discours', des familles lexicales analogues, avec éventuellement des étymologies parallèles, des références communes... Faute de quoi, l'idée même de littéralité en traduction n'a plus d'objet.²³⁵

Dans le cas de cette traductrice, entre ce qu'elle a dit faire lorsqu'elle traduisait et ce qu'elle a réellement fait, ce sont mises en travers les deux langues qui, avec leurs similitudes structurelles et lexicales semblent avoir empêché la traductrice d'être « molto libera nella traduzione », tout au moins, dans le passage que nous avons analysé.

Plus généralement, l'écart que nous avons souligné entre ce qu'Emilio Castellani et Elina Klersy Imberciadori ont dit avoir fait, ou vouloir faire, lorsqu'ils traduisent, et ce qu'ils ont vraiment fait dans les exemples pris en considération, fait écho à l'opposition qu'il peut y avoir entre la conception théorique et la pratique de la traduction, entre pensée et action. D'un côté, un ensemble de préconisations ou de règles qui sont souvent perçues comme prescriptives ou normatives, établies par ceux qui pensent la traduction, les théoriciens ; de l'autre côté, le constat de ceux qui vivent la traduction, les traducteurs, qu'il est impossible de faire des généralisations ou de modéliser l'acte de traduire car il y a autant de manière de traduire qu'il y a de typologies de textes, qu'il y a de langues, qu'il y a de sensibilités, c'est-à-dire, de traducteurs.

Afin d'illustrer le rapport qu'un traducteur peut entretenir aujourd'hui à l'égard de la théorie, et en guise de conclusion de ce chapitre, nous laissons la parole à deux traductrices italiennes et reportons, ci-dessous, des extraits d'une interview publiée en 2019 dans la revue en ligne *Tradurre*, dans laquelle la traductrice Yasmina Melaouah répond aux questions de la traductrice Paola Mazzarelli. Lors de cette interview, les deux traductrices se livrent à « una chiacchierata »²³⁶ dans laquelle elles évoquent, parmi d'autres sujets relatifs à la traduction, ce que la théorie peut apporter, selon elles, à la pratique traductive. Selon Melaouah et Mazzarelli la théorie intervient *a posteriori* sur le travail du traducteur : pour Yasmina Melaouah, la théorie serait utile surtout pour mettre des étiquettes, « dei nomi, a definire dei modi di procedere »²³⁷ ; pour Paola Mazzarelli la théorie « aiuta a capire, a mettere in una prospettiva quello che stai

²³⁵ LADMIRAL Jean-Réne, *Sourcier ou cibliste*, cit., p. 60. L'italique est dans le texte de Ladmiral.

²³⁶ MAZZARELLI Paola, « La nostra vita, cioè scrivere traduzioni », dans *Tradurre* [en ligne], 16 (2019), consulté le 27 juillet 2022. DOI : <https://rivistatradurre.it/la-nostra-vita-cioe-scrivere-traduzioni/>.

²³⁷ *Ibidem*.

facendo. Ma devi già esserti cimentata coi testi »²³⁸. Pour les deux traductrices il est important de ne pas se laisser trop accaparer par les notions théoriques sinon, comme l'explique Mazzarelli, « c'è il rischio che la teoria diventi un corvaccio che ti sta a gracchiare sulla spalla a ogni parola che scrivi »²³⁹. Melaouah, quant à elle, décrit l'acte de traduire comme un acte subjectif, et par conséquent difficilement conceptualisable, dans lequel « entrent en jeu le notre vécu, les nos idiosyncrasies, [...] l'histoire que certaines paroles ou certaines musiques de la langue ont pour nous [...]. Cet espace est protégé de l'excès de rationalisation et nourri de vie et jamais d'autre littérature plus que des faciles étiquettes théoriques »²⁴⁰.

²³⁸ *Ibidem.*

²³⁹ *Ibidem.*

²⁴⁰ *Ibidem.*

Conclusion

Notre mémoire avait pour ambition d'essayer de répondre à trois questions liées à l'acte de traduire en nous appuyant sur l'analyse des huit traductions italiennes du récit français *La Symphonie pastorale* d'André Gide.

À la question : pourquoi y a-t-il plusieurs traductions italiennes de *La Symphonie pastorale* ? nous avons apporté quelques éléments de réponses grâce aux analyses conduites dans les deux premiers chapitres. Ces analyses, à travers notamment l'histoire de ces huit traductions publiées entre 1944 et 2021, d'une part, et le concept de retraduction, d'autre part, nous ont permis de trouver principalement deux explications, soit liées aux traducteurs, soit liées aux maisons d'édition. En ce qui concerne les raisons liées aux traducteurs, il y a eu l'intérêt personnel que ceux-ci ont montré pour André Gide en général et/ou pour ce texte en particulier et l'importance que cet auteur semble avoir représenté, à une certaine époque, pour le renouveau de la littérature italienne. Telles sont les raisons qui ont motivé, de l'aveu même des traducteurs, les traductions d'Emilio Castellani (Frassinelli, 1944), d'Armando Landini (Jandi-Sapi, 1945), d'Augusto Donaudy (Rizzoli, 1960) et d'Emanuele Kanceff (Garzanti 1973), ce dernier ayant également voulu produire une traduction meilleure que celles de ses prédécesseurs. Quant aux raisons liées aux maisons d'édition, celles-ci concernent leur projet éditorial : introduire dans leur collection naissante, pour l'étoffer et pour la rendre attrayante, un auteur important de la littérature internationale, tel fut le cas de l'éditeur Giannini (Augusto Livi, 1945) ; alimenter une collection spécialement consacrée aux auteurs qui ont reçu le Prix Nobel de littérature dans le cas de l'éditeur Fabbri (Giuseppe Sardelli, 1967). La maison d'édition Garzanti a d'abord inséré dans sa collection « I grandi libri » *La Symphonie pastorale* traduite par Emanuele Kanceff (1973) et puis, pour des raisons qui semblent être liées à la fin des droits de publication du texte de Kanceff, a confié la traduction du récit de Gide à un nouveau traducteur, Elina Klersy Imberciadori (traduction toujours commercialisée par Garzanti avec le récit *Isabelle*), afin de pouvoir conserver ce titre dans sa collection. Enfin, la traduction publiée par Edizioni Clandestine (Andrea Montemagni, 2021) est liée principalement au projet éditorial de cette maison d'édition qui est de publier les œuvres d'auteurs dont les droits sont tombés dans le domaine public comme ce fut le cas pour les œuvres d'André Gide en 2021, soixante-dix ans après la mort de l'auteur. Nos conclusions sur les raisons qui ont poussé à ces multiples traductions sont venues, par ailleurs, infirmer l'hypothèse de la retraduction avancée par Antoine Berman. En effet, l'analyse des (re)traductions qui ont suivi les traductions-introductions de 1944 (Castellani) et de 1945 (Landini et Livi) n'a pas révélé, de retraduction

en retraduction, un véritable retour du texte cible vers la singularité (linguistique et culturelle) du texte source.

Dans le troisième chapitre, nous avons tenté de répondre à notre deuxième question : qui lit-on quand on lit un texte en traduction ? C'est-à-dire, le lecteur profite-t-il du style de l'auteur, ou bien de celui du traducteur ? Après avoir choisi différents extraits du texte source qui mettent en relief une partie des caractéristiques stylistiques principales du texte original, nous les avons comparés aux extraits des traductions de Castellani, Donaudy, Kanceff, Imberciadori et Montemagni. Puis, nous avons pris en considération des extraits du texte cible qui témoignent d'un choix de traduction particulier, celui de Montemagni et de Sardelli, et nous les avons analysés en les comparant au texte source, mais également au style global utilisé par ces deux traducteurs dans leurs traductions de *La Symphonie pastorale*. Les résultats de l'ensemble de ces analyses, additionnés également aux éléments obtenus suite aux analyses entreprises dans les chapitres 2.2.1/.2/.3, ont mis en relief, tout particulièrement en ce qui concerne la traduction de Montemagni (Edizioni Clandestine, 2021), que les choix de traduction et les libertés que ce traducteur s'est accordé (omissions, coupures, rajouts, résumés, restructuration des phrases, explications) font que le texte traduit par Montemagni s'éloigne considérablement de la forme du texte source, de son style, de sa singularité. Aujourd'hui, le lecteur qui souhaiterait entreprendre la lecture de *La Symphonie pastorale* en italien trouvera dans le commerce de proximité ou en vente sur internet principalement deux traductions : celle d'Imberciadori, toujours publiée par Garzanti, et celle de Montemagni. Le lecteur lira la même histoire²⁴¹, mais, selon la traduction qu'il achètera, il fera l'expérience de deux écritures différentes. D'une part, celle d'Imberciadori qui, dans l'ensemble, est restée proche du style de l'auteur et, d'autre part, celle de Montemagni qui s'éloigne considérablement du style utilisé par André Gide dans ce récit. La traduction réalisée par Montemagni pourrait avoir souffert, tout au moins dans les extraits que nous avons pris en considération, de ce qui arrive, selon Jean-Pierre Lefebvre, aux retraductions qui sont produites « [l]e 1^{er} janvier qui suit le soixante-dixième anniversaire de la mort d'un grand écrivain »²⁴², c'est-à-dire, les traductions de textes qui viennent de tomber dans le domaine public. Les traducteurs de ce type de retraductions, toujours selon Lefebvre, « ce sont [...] appliqués à traduire 'différemment', quitte à renoncer à nombre de solutions qui

²⁴¹ Pour rappel, le résumé de l'histoire présenté en quatrième de couverture de la traduction publiée par Edizioni Clandestine (2021), introduit toutefois un élément qui n'est pas présent dans le texte source, le nom du pasteur, mais qui se réfère à la version cinématographique éponyme de 1946.

²⁴² LEFEBVRE, Jean-Pierre, « Retraduire », dans *Traduire*, 218 (2008) [en ligne], consulté le 29 août 2022. DOI : <https://doi.org/10.4000/traduire.891>.

semblaient aller de soi »²⁴³. Ce choix de traduire différemment serait motivé par « l'angoisse d'être pris pour des plagiaires »²⁴⁴. Lefebvre appelle cette façon de (re)traduire « distraire »²⁴⁵.

Enfin, les analyses que nous avons conduites dans le quatrième chapitre sur des extraits des traductions de Castellani et d'Imberciadori nous ont permis de trouver des éléments de réponses à notre troisième et dernière question : est-il possible pour un traducteur de mettre en pratique l'idée théorique qu'il se fait de l'acte de traduire ? À ce propos, nos analyses ont révélé que ces deux traducteurs sont allés à l'encontre de ce qu'ils disaient être leur conception de l'acte de traduire et leur manière de traduire : respect pour ce que dit l'auteur et son texte, respect pour le monde de l'auteur et oubli de soi selon Castellani et, au contraire, une grande liberté selon les termes qu'Imberciadori a employés pour décrire sa manière de traduire, tout au moins concernant la forme de l'écriture. Nos analyses des extraits de la traduction de Castellani ont mis en lumière le fait que ses choix de traduction ont donné une connotation toute particulière à sa traduction, connotation due à une surabondance de termes qui véhiculent l'idée d'affection et de tendresse. Cette connotation nous a semblé être absente du texte source. De plus, les éléments que nous avons déjà mis en relief dans les chapitres 2.2.1./2./3 (vouvoiement, noms propres, etc.), ainsi qu'une partie des éléments biographiques liés à ce traducteur (sa frustration de ne pas avoir pu être écrivain), nous ont permis de conclure que Castellani, en réalité, est resté plus proche de son monde à lui (sa culture) et de ses propres envies d'écriture. Quant à Imberciadori, l'analyse de l'extrait que nous avons pris en considération a montré que, malgré toute la liberté qu'elle pensait prendre lorsqu'elle traduisait, son écriture est finalement restée très liée à la structure syntaxique et au lexique du texte source. Cette fidélité, que nous pourrions définir comme une fidélité malgré elle (elle, la traductrice) semble avoir été aidée, en partie, par la parenté qu'entretiennent les langues romanes, dans notre cas le français et l'italien.

Reste à savoir ce qu'André Gide dirait aux traducteurs italiens à propos de leurs traductions de sa symphonie. En effet, au-delà du titre que l'auteur a donné à son récit, le texte source est une symphonie dans le sens où il se présente comme un « ensemble [...] de choses organisées », un « ensemble qui forme une harmonie » pour reprendre partiellement deux des significations que le dictionnaire en ligne TFLi donne, par analogie, au mot symphonie. L'harmonie présente dans le texte source, qui est due principalement à une homogénéité lexicale (utilisation exclusive du terme *aveugle* par exemple), syntaxique (groupements ternaires) et de registre,

²⁴³ *Ibidem.*

²⁴⁴ *Ibidem.*

²⁴⁵ *Ibidem.*

nous semble être absente dans la plupart des huit traductions qui, nous nous autorisons à dire, ont chacune péché par leur hétérogénéité. Cette hétérogénéité est provoquée, dans certains cas, par les possibilités qu'offre la langue italienne, ou la culture italienne, pour traduire certains éléments de la langue ou de la culture française (par exemple pour traduire le vouvoiement), dans d'autres cas, cette hétérogénéité est le résultat du choix propre des traducteurs (utilisation de synonymes pour traduire un même mot, utilisation de registres de langue différents, abondante utilisation de diminutifs à connotation hypocoristique, etc.).

Les éléments qui sont à l'origine de l'harmonie présente dans le texte source peuvent être identifiés grâce à une lecture attentive de celui-ci. Ainsi, pour conclure sur ce que pourrait dire André Gide à certains de ses anciens traducteurs italiens de *La Symphonie pastorale*, mais aussi aux éventuels futurs traducteurs de ce texte, nous nous plaisons à émettre l'hypothèse qu'il leur dirait « [l]isez-moi mieux ; relisez-moi »²⁴⁶.

∴ Fin ∴

²⁴⁶ GIDE André, cité par WALKER David H., « L'écriture et le réel dans les fictions d'André Gide » dans BESSIÈRE Jean (dir.), *Roman, réalités, réalismes*, Paris, P.U.F, 1989, p.135.

Bibliographie indicative

I. Corpus

1) Édition de référence française

GIDE André, *La Symphonie pastorale*, Paris, Gallimard, « Folio », 2014 (1925).

2) Autre édition française consultée

GIDE André, *La Symphonie pastorale*, dans GIDE André *Œuvres complètes*, Tome IX, éd. Louis Martin-Chauffier, Paris, Éditions N.R.F., 1935.

3) Traductions italiennes

GIDE André, *La Sinfonia pastorale*, trad. par Emilio Castellani, Turin, Frassinelli, « Opere Brevi », 1944.

GIDE André, *La Sinfonia pastorale*, trad. par Emilio Castellani, Turin, Frassinelli, « Opere Brevi », 1945².

GIDE André, *La Sinfonia pastorale*, trad. par Armando Landini, Milan-Rome, Jandi-Sapi, « Italiani e Stranieri », 1945.

GIDE André, *La Sinfonia pastorale*, trad. par Augusto Livi, Florence-Rome, Giannini, « Narratori Moderni », 1945.

GIDE André, *La Sinfonia pastorale*, trad. par Augusto Donaudy, Milan, Rizzoli, « B.U.R », 1960.

GIDE André, *La Sinfonia pastorale*, trad. par Giuseppe Sardelli, dans *André Gide Premio Nobel per la Letteratura 1947*, Milan, Fabbri Editori, « I premi Nobel per la letteratura », 1967.

GIDE André, *Sinfonia pastorale*, trad. par Emanuele Kanceff, Milan, Garzanti, « I grandi libri Garzanti », 1973.

GIDE André, *Sinfonia pastorale*, trad. par Elina Klersi Imberciadori, Milan, Garzanti, « I grandi libri Garzanti », 1984.

GIDE André, *Sinfonia pastorale*, trad. par Elina Klersi Imberciadori, Milan, Garzanti, « I grandi libri Garzanti », 1995.

GIDE André, *La Sinfonia pastorale*, trad. par Emanuele Kanceff, dans BEETHOVEN Van Ludwig, THIELEMANN Christian, *Pastorale: sinfonia n. 6* [Dvd Vidéo], GIDE André, *La Sinfonia pastorale* [Livre], Milan, Classica Italia, 2011.

GIDE André, *La Sinfonia pastorale*, trad. par Andrea Montemagni, Massa, Edizioni Clandestine, « Highlander », 2021.

II. Autres œuvres d'André Gide consultées

GIDE André, *Journal des Faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 2017 (1927).

III. Textes Critiques

1) Concernant *La Symphonie pastorale*

a) Monographies

DAMBRE Marc, *La Symphonie pastorale d'André Gide*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 1991.

GIDE André, *La Symphonie pastorale*, édition établie et présentée par Claude Martin, Paris, Lettres Modernes, « Paralogue », 1970.

GIDE André, *La Symphonie pastorale*, dans GIDE André, *Romains et récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, vol. II, édition publiée sous la direction de Pierre Masson, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.

PERDRIZET Philippe, *Étude sur André Gide. La Symphonie pastorale*, Paris, Ellipses, « Résonances », 1999.

b) Articles dans des périodiques

CAJUMI Arrigo, « *La Symphonie pastorale* par André Gide, Paris, Nouvelle Revue française, ed., 1920 », dans *I Libri del Giorno*, décembre 1920, p. 645.

CROCI Giovanni, « André Gide : *La Sinfonia Pastorale* (trad. di E. Castellani) » dans *Lettura*, novembre 1947, p. 365.

SORANI Aldo, « Il Metodo di A. Gide », *Il Marzocco*, 28 novembre 1920, p. 1.

c) Articles dans des dictionnaires littéraires

BONFANTINI Mario, « Sinfonia Pastorale », dans BOMPIANI Valentino (dir.), *Dizionario Letterario Bompiani delle Opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature*, vol. VI, Milan, Bompiani Editore, 1948, p. 772.

d) Articles et vidéos disponibles en ligne

RAGNI Stefano, « La parola musicale. La lingua e la musica. », *Youtube*, 2020 [vidéo en ligne], consulté le 25 avril 2002. DOI : https://www.youtube.com/watch?v=5A8_Zsx7bZc.

« *La Symphonie pastorale* (film) », *Wikipedia*, Wikimedia Foundation, 14 avril 2022 [en ligne], consulté le 02 mai 2022. DOI : [https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Symphonie_pastorale_\(film\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Symphonie_pastorale_(film)).

2) Concernant André Gide et son œuvre en général

a) Monographies

BOMPAIRE François, *L'espace politique de la littérature. Lire André Gide après #MeToo*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque gidienne n° 19 », 2021.

CANCALON Elaine Davis, *Techniques et personnages dans les récits d'André Gide*, Paris, Lettres Modernes, « Les archives des Lettres Modernes », 1970.

FONGARO Antoine, *Bibliographie de Gide en Italie (1895-1963)*, Florence, Institut français de Florence, 2000 (1966).

MACCHIA Giovanni, *Il Paradiso della ragione. Studi letterari sulla Francia*, Bari, Laterza, « Biblioteca di cultura moderna », 1964.

MASSON Pierre, *Les sept vies d'André Gide*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque gidienne, 2 », 2016.

MOSSETTO CAMPRA Anna Paola, *Invito alla lettura di Gide*, Milan, Mursia, 1976.

PELLEGRINI Alessandro, *André Gide*, Florence, La nuova Italia, « Collana critica », 1937.

SAGGIOMO Carmen, *La Fortuna italiana delle Caves du Vatican d'André Gide*, Ariccia, Aracne Editrice, « Recherches sur toiles », 2015.

b) Ouvrages collectifs

MASSON Pierre, WITTMANN Jean-Michel (dir.), *Dictionnaire Gide*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

c) Articles dans des ouvrages collectifs

WALKER David H., « L'écriture et le réel dans les fictions d'André Gide » dans BESSIÈRE Jean (dir.), *Roman, réalités, réalistes*, Université de Picardie, Centre d'Études du Roman et du Romanesque, P.U.F, 1989, p.121-136.

d) Articles dans des actes de colloques

GOULET Alain, « L'Italie d'André Gide », dans *Les Échanges culturels entre la France et l'Italie de 1880 à 1918 : polémiques et dialogues, Actes du colloque des 3 et 4 octobre 1986 à l'Université de Caen*, recueillis par Mariella Colin, Caen, Centre de Publications de l'Université de Caen, 1988, p. 109-125.

e) Articles dans des périodiques

AUZOUX Amélie, « André Gide et Valéry Larbaud : deux traducteurs en guerre (1914-1918) », dans LOMBEZ Christine (dir.), *Traducteurs dans l'histoire, traducteurs en guerre*, Atlantide, 5 (2016) [en ligne], p. 33-42, consulté le 31 août 2022. DOI : <https://atlantide.univ-nantes.fr/Andre-Gide-et-Valery-Larbaud-deux-49>.

CASTELLANI Emilio, « Fallimento di Gide », *Orpheus*, 4-5, 1933, p. 7.

CROCI Giovanni, « Gide premio Nobel », *Lecture*, novembre 1947, p. 353.

FOSSA Paola, « Entre Paris et le désert : l'Italie et les Italiens dans la correspondance de Gide (1894-1915) », dans CODAZZI Paola (dir.), *André Gide dans ses lettres*, Épistolaire, 45 (2019), p. 139-158.

MONOD Sylvère, « Deux traductions du *Typhoon* de Conrad », dans *Bulletin des Amis d'André Gide*, n°100, vol. XXI (1993), p. 577-592.

ROUGEMONT de Denis, WENGER Jonathan « L'Œuvre et l'influence d'André Gide (inédit) », dans *Études de lettres*, 311 (2019) [en ligne], consulté le 15 juin 2022. DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.1830>.

ROUYEYRE André, « Le contemporain capital : André Gide », *Les Nouvelles Littéraires*, 25 octobre 1924, p.4.

f) Articles dans des dictionnaires littéraires

KANCEFF Emanuele, « Gide, André (1869-1951) », dans SIMONE Franco (dir.), *Dizionario critico della letteratura francese*, Vol. 1 (A-La), Turin, U.T.E.T, 1972, p. 480-485.

IV. Ouvrages et articles sur la traduction

1) Textes ayant servis à nos analyses

a) Monographies

BERMAN Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1994.

LADMIRAL Jean-René, *Sourcier ou cibliste*, Paris, Éditions Les Belles Lettres, « Traductologiques », 2014.

b) Ouvrages collectifs

KAHN Robert, SETH Catriona (dir.), *La Retraduction*, Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2010.

LOMBEZ Christine (dir.), *Retraductions. De la Renaissance au XXI^e siècle*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, « Horizons Comparatistes », 2011.

MONTI Enrico, SCHNYDER Peter (dir.), *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, Paris, Éditions Orizons, « Universités », 2012.

c) Articles dans des ouvrages collectifs

CHESTERMAN Andrew, « A causal model for translation studies » dans OLOHAN Maeve (dir.), *Intercultural Faultlines : research models in translation studies I : textual and cognitive aspects*, Manchester, St. Jerome, 2000, p. 15-27.

COLLOMBAT Isabelle, « Le XXI^e siècle : l'âge de la retraduction », dans *Translation Studies in the new Millenium*, Vol. 2 [en ligne], Bilkent University, 2004. Hal-01452331f.

d) Articles dans des périodiques

BENSIMON Paul, « Présentation », dans *Palimpsestes*, 4 (1990) [en ligne], consulté le 04 avril 2022. DOI : <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.598>.

BERMAN Antoine, « La retraduction comme espace de la traduction », dans *Palimpsestes*, 4 (1990) [en ligne], consulté le 01 avril 2022. DOI : <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.596>.

LEFEBVRE, Jean-Pierre, « Retraduire », dans *Traduire*, 218 (2008) [en ligne], consulté le 29 août 2022. DOI : <https://doi.org/10.4000/traduire.891>.

GAMBIER Yves, « La retraduction, retour et détour », dans *Meta*, 39/3 (1994) [en ligne], consulté le 1 avril 2022. DOI : <https://doi.org/10.7202/002799ar>.

MAZZARELLI Paola, « La nostra vita, cioè scrivere traduzioni », dans *Tradurre* [en ligne], 16 (2019), consulté le 27 juillet 2022. DOI : <https://rivistatradurre.it/la-nostra-vita-cioe-scrivere-traduzioni/>.

SARDIN Pascale, « De la note du traducteur comme commentaire : entre texte, paratexte et prétexte », dans *Palimpsestes*, 20 (2007) [en ligne], consulté le 05 avril 2022. DOI : <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.99>.

SCHWARTZ Ros « Le dessous des textes », dans *Traduire* 216 (2008) [en ligne], consulté le 13 juin 2022. DOI : <https://doi.org/10.4000/traduire.976>.

e) Manuels de traduction et de stylistique comparée

AMRANI Sarah, GRIMALDI Élisabeth, *Dalla lettura... à la traduction*, Catane, C.U.E.C.M, 2007.

BALLARD Michel, *Le nom propre en traduction*, Gap, Ophrys, 2001.

PODEUR Josiane, *Nomi in azione. Il nome proprio nelle traduzioni dall'italiano al francese e dal francese all'italiano*, Naples, Liguori Editore, « Linguistica e Linguaggi », 1999.

PODEUR Josiane, *La pratica della traduzione. Dal francese in italiano e dall'italiano in francese*. Naples, Liguori Editore, 2002.

PODEUR Josiane, *Jeux de traduction / Giochi di traduzione*, Naples, Liguori Editore, « Linguistica e Linguaggi », 2008.

VINAY Jean Paul, DARBELNET Jean, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Éditions Didier, « Bibliothèque de stylistique comparée », 1977 (1958).

f) Divers

CASTELLANI Emilio, *Thanksgiving speech*, 1978. Document d'archive disponible auprès de l'Istituto piemontese per la storia della Resistenza e della società contemporanea « Giorgio Agosti », Turin.

KLERSY IMBERCIADORI Elina, « Tradurre o tradire ? » [vidéo en ligne], *Vimeo*, publiée par Bruno Moretti, Varèse, 2009. Consulté le 13 juin 2022. DOI : <https://vimeo.com/7240397>.

2) Autres textes consultés concernant la traduction

a) Monographies

BERMAN Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* (1985), Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 1999.

BERTAZZOLI Raffaella, *La traduzione: teorie e metodi*, Rome, Carocci Editore, « Bussole », 2015.

BRICCHI Mariarosa, *La lingua è un'orchestra: piccola grammatica italiana per traduttori (e scriventi)*, Milan, Il saggiatore, 2018.

CAVAGNOLI Franca, *La voce del testo*, Milan, Feltrinelli, « Universale Economica », 2020.

ECO Umberto, *Dire presque la même chose : expériences de traduction*, Paris, Grasset, 2007.

GUIDÈRE Mathieu, *Introduction à la traductologie. Penser la traduction hier, aujourd'hui, demain*, Bruxelles, De Boeck, « Traducto », 2008.

LADMIRAL Jean-René, *Traduire : théorème, pour la traduction*, Paris, Gallimard, « Tel », 1994 (1979).

MOUNIN Georges, *Les belles infidèles*, Lille, P.U.L. « Études de la traduction », 1994 (1955).

MOUNIN Georges, *Teoria e storia della traduzione*, Turin, Giulio Einaudi Editore, « Piccola biblioteca Einaudi », 2006 (1965).

SCHLEIERMACHER Friedrich, *Des différentes méthodes du traduire*, trad. par Antoine Berman, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

TERRACINI Benvenuto, *Conflitti di lingue e di cultura*, Turin, Einaudi, « Biblioteca studio », 1996.

V. Autres ouvrages et articles consultés ayant servi à nos analyses

a) Monographies

KERN Etienne, *Le tu et le vous. L'art français de compliquer les choses*, Paris, Flammarion, 2020.

b) Manuels

MORTARA GARAVELLI Bice, *Il parlar figurato. Manualetto di figure retoriche*, Bari-Rome, Editori Laterza, « Universale Laterza » 2010.

FROMILHAGUE Catherine, *Les figures de style*, Paris, Armand Colin, 2015.

FROMILHAGUE Catherine, SANCIER-Château Anne, *Introduction à l'analyse stylistique : méthode et application*, Paris, Armand Colin, 2016.

JENNY Laurent, « Les figures de rhétorique », *Méthodes et problèmes* [en ligne], Genève, Dpt. de français moderne, 2003. DOI : <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/frhetorique/fr022300.html>

c) Usuels

a. En volume

BOCH Raoul, *Il Boch*, édition établie par Carla Salvioni Boch, Bologne, Zanichelli Editore, Paris, Le Robert, 2007⁵ (1978).

RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe, RIOUL René, *Grammaire Méthodique du français*, Paris, P.U.F, 2018.

SERIANNI Luca, *Italiano*, Milan, Garzanti, « Le garzantine », 2019.

b. Disponibles en ligne

LITTRÉ Émile. *Dictionnaire de la langue française*, Paris, L. Hachette, 1873-1874. Version électronique crée par François Gannaz. DOI : <http://www.littre.org>.

Garzanti Linguistica [en ligne], D Scuola S.p.A, 2022. DOI : <https://www.garzantilinguistica.it/>.

Grande dizionario della lingua italiana [en ligne], UTET, Grandi Opere, Accademia della Crusca, 2018. DOI : <https://www.gdli.it/>.

TLFi : Trésor de la langue Française informatisé [en ligne], ATILF - CNRS & Université de Lorraine. DOI : <http://www.atilf.fr/tlfi>.

Treccani, Istituto della Enciclopedia italiana [en ligne]. DOI : <https://www.treccani.it/vocabolario/>.

d) Divers

a. Informations concernant les traducteurs

AGOSTI Aldo, « Mordere il mallo della noce », dans *Tradurre*, 19 (2020) [en ligne], consulté le 16 février 2022. DOI : <https://rivistatradurre.it/mordere-il-mallo-della-noce>.

DONELLI Massimo, « Santo o Mafioso ? Giallo in Vaticano », *Corriere della Sera*, 23 décembre 1976, p. 9 [en ligne], consulté le 25 avril 2022.

DOI : <https://archivio.corriere.it/Archivio/interface/view.shtml#!/MTovZXMvaXQvcmlNzZGF0aWRhY2kxL0A0OTIxMg%3D%3D>.

SALA Alberico, « C'è Sartre senza l'esse », *Corriere della Sera*, 8-9 octobre 1965, p. 3 [en ligne], consulté le 25 avril 2022. DOI : <https://archivio.corriere.it/Archivio/interface/view.shtml#!/NTovZXMvaXQvcmlNzZGF0aWRhY2kxL0AxMDYxNzQ%3D>.

NERI Ferdinando, lettre privée du 29 juillet 1946 adressée à Emilio Castellani. Document d'archive disponible auprès de l'Istituto piemontese per la storia della Resistenza e della società contemporanea « Giorgio Agosti », Turin.

b. Informations concernant les maisons d'édition

CREMONESE Paolo, DE SANCTIS Valerio, « Editore », dans *Treccani. Enciclopedia italiana*, II (1948) [en ligne], consulté le 19 avril 2022. DOI : https://www.treccani.it/enciclopedia/editore_res-ab7564cd-87e5-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Enciclopedia-Italiana%29/.

POZZI Daniele, « Rizzoli, Angelo », dans *Treccani. Dizionario biografico degli italiani*, vol. 87 (2017) [en ligne], consulté le 21 avril 2022. DOI : [https://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-rizzoli_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-rizzoli_(Dizionario-Biografico)).

« Chi siamo », dans *Garzanti*, Milan, 2022 [en ligne], consulté le 26 avril 2022. DOI : <https://www.garzanti.it/chi-siamo/>.

« Edizioni Clandestine », *Wikipedia*, Wikimedia Foundation, 7 février 2022 [en ligne], consulté le 02 mai 2022. DOI : https://it.wikipedia.org/wiki/Edizioni_Clandestine.

« Fabbri Editori » dans *Gruppo Mondadori*, 2022 [en ligne], consulté le 26 avril 2022. DOI : <https://www.gruppomondadori.it/i-nostri-brand/libri/fabbri-editori>.

« Frassinelli », dans *Franco Antonicelli. L'eredità culturale*, 2015 [en ligne], consulté le 13 avril 2022. DOI : <https://www.francoantonicelli.it/attivita/frassinelli.html>.

c. Informations diverses

LAMACCHIA Saverio, « RIGHETTI, Geltrude », dans *Treccani. Dizionario biografico degli italiani*, vol. 86 (2016) [en ligne], consulté le 09 mai, 2022. DOI : https://www.treccani.it/enciclopedia/geltrude-righetti_%28Dizionario-Biografico%29/.

PRANDI Michele, « Periodo ipotetico », dans *Treccani*, 2011 [en ligne], consulté le 24 mai 2022. DOI : [https://www.treccani.it/enciclopedia/periodo-ipotetico_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/#:~:text=Definizione,condizionale\)%20introdotta%20dalla%20congiunzione%20se](https://www.treccani.it/enciclopedia/periodo-ipotetico_(Enciclopedia-dell'Italiano)/#:~:text=Definizione,condizionale)%20introdotta%20dalla%20congiunzione%20se).

VIGNALE Valeria, « Maria Chiara Giannetta », *Donna Moderna*, 15 décembre 2021, p. 72.

« Gertrude », dans *Treccani. Enciclopedia on line* [en ligne], consulté le 09 mai 2022. DOI : <https://www.treccani.it/enciclopedia/gertrude/#:~:text=Personaggio%20letterario%20del%20romanzo%20I,causa%20della%20sua%20forzata%20monacazione.>

« Politicamente corretto », dans *Treccani. La grammatica italiana*, 2012 [en ligne], consulté le 18 mai 2022. DOI : https://www.treccani.it/enciclopedia/politicamente-corretto_%28La-grammatica-italiana%29/.