

LA RETRADUCTION DE *POEMA A FUMETTI* DE DINO BUZZATI : UNE RÉÉCRITURE POST-IDÉOLOGIQUE ?

Cristina Vignali¹

¹Université Savoie Mont Blanc, Chambéry, France

Résumé : En 1969, Dino Buzzati publie son *Poema a fumetti*, un ouvrage *sui generis*, à mi-chemin entre le poème illustré et la bande dessinée, où l'artiste nous livre un mythe d'Orphée réactualisé, transformé par la contemporanéité des années 1960. *Poema a fumetti* connaît par la suite en France deux traductions : traduit par Max Gallo et Antoine Ottavi et publié un an seulement après la parution de l'ouvrage italien chez Laffont et sous le titre de *Poème-bulles* (1970), il est ensuite retraduit par Charlotte Lataillade et publié par Actes Sud sous le titre d'*Orfi aux enfers* (2007). L'analyse de la retraduction fait ressortir de la part de la traductrice une volonté d'élucidation et/ou d'actualisation aboutissant à une disparition des références buzzatiennes à un contexte idéologique précis, ces années 1960 marquées par la contestation, la transgression, les débuts de la libération sexuelle, une sécularisation touchant de plein fouet la société italienne. La retraduction semble au bout du compte un ouvrage post-idéologique qui risque de nourrir, du moins en France, la vision d'un Buzzati projeté dans la seule dimension du fantastique et étranger aux enjeux socio-politiques de son temps.

Mots-clés : Retraduction ; Années 1960 ; Mythe

RETRANSLATING DINO BUZZATI'S *POEMA A FUMETTI*: A POST-IDEOLOGICAL REWRITING ?

Abstract: In 1969, Dino Buzzati published his *Poema a fumetti*, a *sui generis* book, whose nature lies mid-way between the illustrated poems and comic strips genres, and in which the artist provides us with a updated myth of Orpheus that has been altered by the sixties (1960s)' contemporaneousness. Two French language translations of *Poema*



a fumetti will consecutively be written: the first one was performed by Max Gallo and Antoine Ottavi and was published a year only after the publication of the original Italian language book at Laffont. It was entitled *Poème-bulles* (1970). Another translation was thereafter done by Charlotte Lataillade and published by Actes Sud, and was entitled *Orfi aux enfers* (2007). The analysis of the retranslation highlights the translator's will to elucidate and/or update the original publication, thus leading to fading away Buzzati's set of references pertaining to a precise ideological context, that of the sixties, which were characterized by contestation, disobedience, the start of sexual liberation, and secularization that then hit hard Italian society.

Keywords: Retranslation; The 1960s; Myth

A RETRADUÇÃO DO POEMA A FUMETTI DE DINO BUZZATI: UMA REESCRITURA PÓS-IDEOLÓGICA?

Resumo: Em 1969, Dino Buzzati publica seu *Poema a fumetti* [Poema em quadrinhos], uma obra *sui generis*, a meio-caminho entre o poema ilustrado e a estória em quadrinhos, na qual o artista nos oferece um mito de Orfeu atualizado, transformado pela contemporaneidade dos anos 1960. *Poema a fumetti* conhece, a seguir, duas traduções na França: a de Max Gallo e Antoine Ottavi, publicada apenas um ano após a aparição da obra italiana, e publicada pela Laffont sob o título *Poème-bulles* [Poema-balão de fala] (1970), e a de Charlotte Lataillade, publicada pela Actes Sud sob o título *Orfi aux enfers* [Orfi no inferno] (2007). A análise da retradução torna evidente da parte da tradutora um desejo de elucidação e/ou de atualização beirando à desapareição das referências buzzatianas em um contexto ideológico preciso, os anos 1960 marcados pela contestação, transgressão, pelos inícios da liberação sexual, e por uma secularização conduzindo à toda a sociedade italiana. No fim das contas, a retradução parece uma obra pós-ideológica que corre o risco de alimentar, ao menos na França, uma visão de Buzzati limitada à dimensão do fantástico e estranha aos interesses sociopolíticos de seu tempo.

Palavras-chave: Retradução; Anos 1960; Mito

1. Introduction : une œuvre singulière, deux traductions en contraste

Romancier, nouvelliste, peintre et journaliste au *Corriere della Sera*, Dino Buzzati est désormais célèbre lorsqu'en 1969 il présente à ses lecteurs, grâce à son éditeur de prédilection, la maison Mondadori, un ouvrage singulier comme *Poema a fumetti*. Buzzati (1906-1972) en est à la fois l'écrivain et l'illustrateur ; dans un peu plus de deux-cents planches, il recrée, en le transformant, le récit mythique de la quête d'Orphée.

Dans la seconde moitié du siècle dernier le mythe (et notamment le mythe classique) fait l'objet de nombreuses reprises en littérature, au cinéma et dans les arts en général. Les artistes en font l'objet d'un débat critique qui ne cesse de se renouveler. La discussion engendrée en Italie entre la moitié des années 1950 et le début des années 1970 notamment par l'écrivain Alberto Moravia (avec sa réécriture de l'Odyssée qu'est le roman *Il disprezzo*) ou encore par Pier Paolo Pasolini (avec les films *Edipo re* et *Medea*) ou Italo Calvino (et les vestiges archaïques de ses « villes invisibles ») donne incontestablement un nouvel essor aux mythes.

Le mythe d'Orphée que choisit Buzzati pour le *Poema* permet à notre écrivain d'exprimer sa propre vision du monde : un monde marqué par la présence continue de la mort, par la relation d'amour douloureuse entre l'homme et la femme, mais aussi un monde frappé par la contemporanéité des années 1960 qui s'imisce à plusieurs moments du récit. La narration – qui est à la fois figurative et linguistique – s'adapte à cette situation historique déterminée.

Dans ce mythe réactualisé, le protagoniste, Orfi, n'est pas le chanteur de Thrace mais un chanteur rock plutôt chevelu, guitare (et pas lyre) à la main, triomphant dans les *night clubs* de Milan qu'il quittera pour chercher à ramener à la vie non pas l'Eurydice du mythe, mais la jeune femme qu'il aime, rebaptisée Eura. Orfi n'est pas non plus la progéniture divine de la muse Calliope, mais le rejeton *beatnik* d'une noble famille milanaise déchue. L'Érèbe y est transformé en enfer métropolitain, la porte d'entrée qu'Orfi

emprunte pour descendre dans ces abîmes infernaux se situant en plein centre de Milan. On n’y trouve pas des diables mais des diablesses qui prennent l’apparence de filles de joie dénudées. L’Enfer ressemble ainsi à un vaste lupanar à ciel ouvert, à l’image des *case chiuse*, de ces maisons closes que la loi de 1958, connue comme *legge Merlin*, avait fermées. Buzzati, qui dans le débat accompagnant la fermeture des lupanars s’était rangé du côté des intellectuels contraires à cette fermeture, situe Orfi dans un univers chthonien où celui-ci est confronté à la possibilité de la transgression sans pourtant que lui-même ne succombe aux tentations : c’est d’une certaine manière un lupanar inversé, où l’objet du désir, l’objet de la quête est Eura, et non pas les diablesses dénudées qui tentent le protagoniste. En ce sens, dans *Poema a fumetti* Buzzati semble prolonger une réflexion menée au tout début des années 1960 – notamment dans son célèbre roman *Un amore* (1963) et dans deux pièces de théâtre, *I suggeritori* (1960) et *Spogliarello* (1964). Ces œuvres portaient les traces d’un tiraillement de l’artiste entre un désir de transgression et un pudique repli sur soi face à la prostitution, restituant la réalité de l’après *legge Merlin* ; une réalité partagée entre le poids d’une tradition religieuse conservatrice et une dynamique de changement social accélérée par le *miracolo economico*, dont les diablesses du *Poema*, comme autant de « sirènes consommables et consuméristes »¹, semblent être le produit. La ville, avec ses lubies illustrées dans la grande bâtisse du début du *Poema*² laisse la place, dans les trois dernières planches, à un paysage naturel non contaminé par les tensions de la chair. La course-poursuite d’Eura se traduit par une descente : celle-ci correspond d’une part symboliquement à l’immersion dans un univers de perdition et de dégradation offertes comme possibles ; d’autre part, la descente d’Orfi correspond à la possibilité de

¹ « sirene consumabili e consumistiche », Gius Gargiulo, « Il lettore degli anni Sessanta nel “ cut-up “ di *Poema a fumetti* », in *Il Pianeta Buzzati*, éd. par Nella Giannetto, Milan : Mondadori, 1992, p. 303.

² Dino Buzzati, *Poema a fumetti*, Milan : Mondadori, 1969, p.14-15. Dorénavant abrégé en *PF*.

purification rédemptrice pour le protagoniste qui remonte à la surface de son voyage, certes sans Eura, mais sans jamais avoir cédé aux tentations de l'Érèbe. La descente du héros, non contrôlée par lui mais par les jeunes filles de joie qui le précèdent, renvoie à la descente dans l'irrationnel du désir qui met Orfi dans une condition d'infériorité par rapport à l'être féminin qu'il désire retrouver ; significativement par ailleurs, au terme du *Poema*, Eura ne suivra pas le protagoniste, par choix, à la différence du mythe ancien – où l'erreur ou la volonté d'Orphée étaient en cause –, comme si Buzzati voulait faire écho au processus d'émancipation de la femme. L'Averne du *Poema* est donc expression du monde ultra-contemporain, de ces années 1960 marquées entre autres par la contestation, la musique *beat* et *pop*, les débuts de l'émancipation féminine et de la libération sexuelle.

Une « exigence « sociale » »³ anime le *Poema* et détermine la nécessité pour l'artiste d'y faire rentrer la culture populaire. Le mythe classique devient *pop* sous la plume de Buzzati, tout d'abord sur le plan formel⁴, car il prend une forme qui se situe à mi-chemin entre le poème illustré et la bande dessinée, une bande dessinée « actualisé[e] également par les expériences du *Pop Art* des années Soixante, capable de conférer à ce mythe une plus grande pénétration auprès du public »⁵.

Poema a fumetti connaît en France deux traductions : traduit par Max Gallo et Antoine Ottavi et publié chez Laffont en 1970, un an seulement après la parution de l'ouvrage italien, et sous le titre de *Poème-bulles*, le *Poema* est ensuite retraduit par Charlotte Lataillade et publié en 2007 par Actes Sud sous le titre d'*Orfi aux*

³ « esigenza « sociale » », Giovanna IOLI, « Poesia e geroglifico », in *Dino Buzzati*, Milan : Mursia, 1988, p. 140.

⁴ Pour les éléments de nouveauté formelle de cet ouvrage, on renvoie notamment à Ilaria Crotti, « *Poema a fumetti* tra pop art e sperimentalismo », in *Dino Buzzati*, Florence : La Nuova Italia, 1977, p. 92-95.

⁵ « attualizzat[a] anche dalle esperienze della *Pop Art* degli anni Sessanta, capace di conferire a questo mito una maggiore penetrazione presso il pubblico », Gius Gargiulo, op. cit., p. 297.

enfiers. Le laps de temps séparant les deux traductions du *Poema* est de trente-sept ans.

Qu'est-ce qui peut expliquer la nécessité de retraduire cette œuvre buzzatienne ? Que nous dit le cas d'*Orfi aux enfiers* sur le phénomène de la retraduction ? Ces deux questions, essentielles, vont de pair et sous-tendent implicitement une autre question, qui est celle du « vieillissement » de la traduction première. Antoine Berman indique que la caducité des traductions peut se faire sentir « souvent assez vite » : « Correspondant à un état donné de la langue, de la littérature, de la culture, il arrive, souvent assez vite, qu'elles [les traductions] ne répondent plus à l'état suivant. Il faut, alors, retraduire, car la traduction existante ne joue plus le rôle de révélation et de communication des œuvres. »⁶ Trente-sept ans seulement après la première traduction, la retraduction de Lataillade serait déterminée moins par une évolution de la langue française que par l'évolution d'un rapport culturel à la langue et à la traduction : la traduction de Gallo et Ottavi, tous deux universitaires, propose une langue parfois plus soutenue que le texte de départ, dans une stratégie qu'on pourrait qualifier, avec Antoine Berman, par le terme d'« ennoblissement » (57). Lataillade semble avoir voulu, consciemment ou non, corriger cette « défaillance » (Berman, 1990) de la traduction par une langue plus simple, une langue qui peut sembler parfois plus proche de la langue de Buzzati.

Si la langue de Lataillade s'avère d'une certaine manière plus accessible que celle des premiers traducteurs, cette 'accessibilité' se paie bien souvent par un excès lui aussi dénoncé par Berman, celui de la « clarification » (Berman, 45) ; la retraduction de Lataillade pourrait manifester ainsi une tendance qui caractériserait depuis les années 1990 le phénomène de la retraduction tel que l'a analysé Isabelle Collombat : « Que ce soit par mercantilisme,

⁶ Antoine Berman, « La retraduction comme espace de la traduction », *Palimpsestes* [En ligne], 4 | 1990, mis en ligne le 22 décembre 2010, consulté le 03 avril 2018. URL : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/596> ; DOI : 10.4000/palimpsestes.596.

par démagogie ou par souci de démocratisation, la plupart des artisans de la retraduction ont à cœur de produire des textes qui soient accessibles au lecteur contemporain. » (12). Collombat évoque, parmi les raisons qui peuvent déterminer la production d'une traduction 'accessible', des raisons purement commerciales ; Yves Gambier indiquait pareillement la nécessité de s'interroger sur le phénomène de la retraduction jusque dans « sa dimension commerciale » (414), de même que Robert Kahn et Catriona Seth : « Lorsqu'une maison d'édition se targue de proposer au lecteur une «traduction nouvelle», qu'est-on en droit d'attendre ? Et à quelles contraintes l'auteur de cette version a-t-il dû se plier ? » (8). A certains égards, la retraduction adoptée par Lataillade semble participer d'une stratégie éditoriale visant à favoriser la diffusion du texte buzzatien (stratégie perceptible dès le titre de la retraduction, *Orfi aux enfers*, plus attractif que le titre d'origine).

Mais il se peut dans le même temps que sa retraduction participe d'un phénomène plus large et idéologiquement marqué, si l'on en croit l'hypothèse proposée par Collombat selon laquelle notre siècle serait celui de la « retraduction », après le siècle des « Belles infidèles », celui de la « littéralité » et celui de la traduction et du souci de « fidélité » (le XX^{ème} siècle) : « Le XX^e siècle sera donc l'âge de la retraduction, marqué à la fois par la pluralité des postulats traductifs (sur la forme) et la volonté d'affranchir la traduction de contraintes idéologiques (sur le fond) » (8). La vague imposante de retraductions qui commence dans les années 1990, explique Collombat, coïncide en effet avec la fin de l'Union Soviétique et donc avec la fin de ce que l'historien Eric Hobsbawm a appelé « le court XX^e siècle » (Collombat, 8), le siècle des idéologies ; mais, plus qu'une coïncidence, il pourrait s'agir là d'une « relation étiologique » (8), d'une relation de cause à effet.

L'analyse que nous proposons ici de la retraduction de *Poema a fumetti* vient corroborer cette hypothèse. Le public francophone de 1970 n'avait en effet certainement pas les mêmes attentes que le public de 2007. Laffont fit paraître un ouvrage encore inédit en France, qui proposait une greffe originale de la contemporanéité

sur le mythe classique ; Actes Sud, en revanche, s'adressait à des lecteurs francophones des années 2000, des lecteurs certes sensibles aux thématiques existentielles contenues dans le livre mais qui vivaient dans un contexte politique et sociétal profondément transformé.

La distance qui sépare les deux traductions françaises est importante aussi bien pour la syntaxe que pour le rapport du texte à l'image. Dans la retraduction, la partie textuelle, qui était souvent en vers dans le texte de départ, tend à une prose clarificatrice tandis que les relations entre le texte et l'image sont souvent amenuisées voire effacées. Nous n'aborderons pas ici ces aspects, qui ont fait l'objet d'une étude précédente de notre part⁷. Nous entendons en revanche montrer que cette clarification, opérant également au niveau lexical dans la retraduction, est le résultat d'une lecture simplificatrice qui à plusieurs endroits ne prend pas en compte des références cruciales aux années 1960 et, par conséquent, à un contexte idéologique et socio-politique précis. Charlotte Lataillade semble avoir adopté des stratégies d'élucidation et/ou d'actualisation qui offusquent plus qu'ils ne préservent des éléments lexicaux renvoyant, dans le texte de départ, à un contexte économique, social, politique voire idéologique propre à ces années 1960 où Buzzati réalisait son *Poema*. La démarche de Lataillade semble répondre à l'exigence de s'adresser à un public loin des idéologies des années 1960. La retraduction prend ainsi, à certains égards, la forme d'un ouvrage post-idéologique qui risque de nourrir une nouvelle fois, du moins au sein de l'univers francophone, une vision longtemps répandue au sein de la critique, à savoir la vision d'un Buzzati projeté dans la seule dimension fantastique et d'un Buzzati par conséquent étranger aux enjeux socio-politiques de son temps.

⁷ Nous nous permettons de citer notre étude *La retraduction de Poema a fumetti de Dino Buzzati, entre mythe et réécriture* présentée lors du colloque *La traduction source de découverte et de création* (Université Jean Monnet de Saint-Etienne, 16-18 juin 2016), et qui est actuellement en cours de publication dans la Collection Cahier d'ALLHIS aux Éditions Chemins de tr@verse.

Une vision que la critique la plus récente désire démentir, comme le montre entre autres cette récente interview à Lorenzo Viganò :

[Buzzati] était vu comme un conservateur, un écrivain d'autres temps, bloqué sur les fables et lié à ses privilèges. Critiqué parce les livres qu'il donnait à la publication n'avaient pas un contenu social ni politique mais racontaient justement des histoires, construisaient des mondes et des décors fantastiques. [...] Je sais que l'affirmation peut sembler un peu forte, mais je pense que, plus qu'un conservateur, et malgré sa nature d'homme du XIX^{ème} siècle, Buzzati fut un révolutionnaire⁸.

À travers l'étude de quatre cas de traduction, nous tenterons de montrer de quelle façon la retraduction a mis en place une stratégie d'atténuation voire d'annulation d'éléments sémantiques pourtant idéologiquement prégnants lors de la parution du *Poema* et de *Poème-bulles*, éléments sans doute moins prégnants pour le lecteur des années 2000.

2. Un désastre industriel

Notre premier cas d'étude concerne le terme « Vaiònt », présent dans l'une des chansons d'Orfi, celle qui célèbre – en mots et images – l'acte amoureux et l'orgasme :

⁸ « [Buzzati] veniva visto come un conservatore, uno scrittore d'altri tempi fermo alle favole e legato ai suoi privilegi. Criticato perché i libri che dava alle stampe non avevano un contenuto sociale né politico, ma, appunto, raccontavano storie, costruivano mondi e scenari fantastici. [...] So che l'affermazione può suonare forte, ma penso che Buzzati più che un conservatore fosse, nonostante lo stampo di uomo ottocentesco, un rivoluzionario », « « Dino Buzzati, un rivoluzionario » Antonio R. Daniele incontra Lorenzo Viganò », *Speciale Buzzati 2*, in « Mosaico Italiano », XIII, 145, Rio de Janeiro : Editora Comunità, 2016, p. 17.

Libràti sulla lucida cresta
dell'onda genitale
che improvvisa travalica,
ecco rompe, si scioglie, don't
cry, my love, trascina
il cervello negli inguini,
vulcano, bandiera, tormento,
liberazione, Vaiònt⁹.

Le terme « Vaiònt », qui ressort en conclusion de strophe, renvoie sans équivoque pour le lecteur contemporain de Buzzati au drame du Vajont : le 9 octobre 1963, un énorme glissement de terrain au niveau du barrage hydro-électrique construit sur le torrent Vajont entre 1957 et 1959, entre la province de Pordenone et celle de Belluno, fait s'abattre des vagues d'eau gigantesques qui anéantissent plusieurs villages et provoquent la mort de presque 2000 habitants. La catastrophe marque l'histoire nationale et provoque un retentissement médiatique énorme, non seulement à cause du nombre des victimes et des dégâts matériels produits, mais aussi parce qu'est mise en lumière la dramatique responsabilité de l'homme, en l'occurrence de la société privée SADE-Enel et de l'Etat lui-même, dont les négligences ressortent lors du procès qui se déroulera entre 1968 et 1971. Journaliste au *Corriere della sera* et originaire de la région frappée par le désastre, Buzzati est touché par l'événement qui lui inspire plusieurs articles parus dans la presse¹⁰, dont *Natura crudele*.

La présence du toponyme « Vaiònt » dans *Poema a fumetti*, publié un an à peine après l'ouverture du procès pénal, n'est pas innocente. On notera l'efficacité expressive de ce mot qui évoque

⁹ *PF* 172/190. Nous nous référons ainsi (et ferons de même dans la suite de l'article) à deux éditions différentes de *Poema a fumetti* chez Mondadori, ayant chacune une pagination distincte, à savoir l'édition de 1969 et celle de 1991. Nous respectons les lettres capitales de l'ouvrage buzzatien.

¹⁰ Pour une analyse de ces articles, cf. Patrizia Dalla Rosa, *Lassù... Laggiù... Il paesaggio veneto nella prosa di Dino Buzzati*, Venise : Marsilio, 2013, p. 130-131.

l'image du débordement impétueux et incontrôlable pour dire l'intensité des sensations dans la jouissance sexuelle. Situé en fin de vers et de strophe, ce terme contribue tout d'abord à exprimer l'idée d'une chute, idée qu'évoquent dans ce sillage les mots « frana » (« éboulement ») et « burrone » (« ravin ») dans la strophe suivante (« E COSÌ DIVENTA UNA FRANA / BURRONE LIQUIDO E ARDENTE [...] »).

Mais le terme « Vaiònt » participe également de la construction d'une image de liquidité : annoncée dans le vers précédant l'occurrence de « Vaiònt », et ceci par le mot « vulcano » (« volcan »), la liquidité caractérise la strophe suivante, avec la descente incessante d'un liquide explicitée à partir du vers « burrone liquido e ardente [...] » (« ravin liquide et ardent »). La page elle-même du *Poema*, dans laquelle le mot « Vaiònt » s'insère, constitue un des rares moments narratifs de l'œuvre ne contenant aucune image et représentant, à certains égards, 'un fleuve débordant' de mots. Le choix du mot précis a donc une valeur prégnante, surtout dans cette planche du *Poema* privée d'illustrations.

L'idée de la chute d'eau qu'évoque le terme « Vaiònt » est par ailleurs annoncée déjà dans la planche précédente (*PF* 171/189) par le motif du « rombo della cateratta lontana » (« grondement de la chute d'eau lointaine »). L'on observera à ce propos l'autocitation du terme « cateratta », déjà présent dans l'article *Natura crudele* dans un passage où le journaliste recréait un lien de cause à effet entre la verticalité de la chute de l'élément minéral et le jaillissement de l'élément liquide représenté par l'eau qui enfle et se répand dans l'espace :

Comment reconstruire ce qui est arrivé, l'éboulement, les roches venues se briser, l'écroulement, la chute de rochers et de terre dans le lac ? Et la vague épouvantable, digne d'un cataclysme biblique, qui a levé en se gonflant [...] ¹¹.

¹¹ « Come ricostruire ciò che è accaduto, la frana, lo schiantamento delle rupi, il crollo, la cateratta di macigni e di terra nel lago? E l'onda spaventosa, dal cataclisma biblico, che è lievitata gonfiandosi [...] ».

On retrouve par ailleurs, dans ce même passage, les verbes *lievitare* (« è lievitata ») et *gonfiarsi* (« gonfiandosi ») que Buzzati réutilise dans la première strophe de la planche 172/190 du *Poema* mais en les transposant dans une dimension autre qu'est celle du désir grandissant pendant l'acte sexuel :

O cio' che salirà lievitando,
di ritmo selvaggia voglia,
di felicità e di supplizio,
si tende si gonfia alla soglia
dell'abisso [...].

Le terme « Vaiònt » appelle en toute logique, dans la strophe suivante, le thème de l'inondation et de l'éboulement, puis celui de la mort (« aux ténèbres et au rien ») ; mais cette mort est comme nuancée, dans la planche suivante (*PF* 173/191), devenant la « petite mort » que la jouissance entraîne :

E così diventa una frana
burrone liquido e ardente,
in scandito delirio
che va giù ancora giù,
per ore per giorni per mesi,
fin dove? alle tenebre e al niente.

Lasciare il corpo, svuotato mantide,
che ormai non serve più?
“Petite mort”, dicono i francesi.
L'alba filtrerà dalla persiana.

Le terme « Vaiònt » ne peut être choisi par Buzzati seulement à des fins expressives ; le mot, de même qu'il renvoie à cette catastrophe d'une portée historique, véhicule dans le même temps

les problématiques sociétales et politiques qui lui sont rattachées : comme le culte de la science et de la technique par ailleurs souvent dénoncé par Buzzati dans sa production ; le cynisme des sociétés privées face aux risques environnementaux ; la question de la nationalisation de l'énergie électrique en Italie. En somme, le terme « Vaiònt » est politiquement chargé ; et c'est par cette charge allusive qu'il fait résonner pareillement d'autres termes de la même strophe, comme « bandiera » (« drapeau ») et « liberazione » (« libération »). Si ces deux derniers mots peuvent suggérer le sentiment d'un plaisir intense (libérateur) et extrême (comme un drapeau planté au sommet d'une cime), ils renvoient également, tout comme « Vaiònt », à la sphère sociale et politique ; cela est aussi clair pour le terme « drapeau » (en ces années de guerre froide fortement idéologisées) que pour le terme « libération » (en ces années de revendication et d'émancipation morale et sexuelle que furent les années 1960 en Europe). Buzzati tisse un réseau d'allusions à l'actualité qui englobe également l'injonction en anglais « don't / cry, my love », pouvant renvoyer à la fois à la libération sexuelle véhiculée par le genre *rock* et à la prédominance de l'anglais dans la *pop music*, genres musicaux alors en plein développement et vecteurs par excellence de la contestation sociale. *Poème-bulles* traduit « Vaiònt » par « digues emportées » :

Planant sur la crête luisante
de l'onde génitale
qui soudain déborde
la voici qui se brise, se disperse, don't
cry, my love, elle entraîne
le cerveau dans les cimes,
volcan, drapeau, tourment,
libération, digues emportées.

Ce choix de traduction ne renvoie pas explicitement au drame de 1963 ; les traducteurs ont peut-être pensé que le toponyme

« Vaiònt » aurait pu paraître obscur pour certains lecteurs français – bien que la digue du *Vajont* fût à l'époque la plus grande sur le continent européen et que ce désastre eût en France un retentissement important, le drame du *Vajont* faisant tristement partie des cinq catastrophes les plus meurtrières liées à un barrage en Europe depuis le début du XIX^{ème} siècle. La traduction n'en maintient pas moins une référence au barrage et conserve donc une forme d'ambivalence, entre évocation du plaisir et allusion (possible quoique vague) à un fait divers de portée nationale. Dans *Orfi aux enfers* en revanche, Charlotte Lataillade opte pour une expression (« vague dévastatrice ») qui gomme la présence de l'homme et se prête donc moins voire pas du tout à l'allusion au drame de 1963 :

Tiens-toi en équilibre sur la luisante crête
de l'onde génitale
qui subitement déborde
voilà qu'elle se rompt, se dénoue, don't
cry, my love, elle entraîne
le cerveau dans le bas-ventre
volcan, drapeau, tourment,
libération, vague dévastatrice.

L'expression « vague dévastatrice » entend orienter plutôt le lecteur vers l'imaginaire ou la réalité des catastrophes naturelles, comme celle qui était advenue trois ans avant la publication de la retraduction, à savoir l'effroyable tsunami asiatique de décembre 2004. La retraduction constitue une tentative d'actualiser l'image buzzatienne de la catastrophe, mais de cette manière elle efface la charge de dénonciation implicite dans le texte buzzatien ; la catastrophe *d'origine humaine* est devenue 'simplement' une catastrophe naturelle dans le texte retraduit. Le réseau d'allusions « bandiera / liberazione / Vaiònt » n'est en outre plus opératoire dans *Orfi aux enfers* et la charge allusive

des termes « bandiera » et « liberazione » s'en trouve nettement atténuée. Cet exemple montre combien la volonté d'actualiser la traduction peut entraîner, par excès, une distorsion du réseau sémantique savamment tissé par l'auteur.

3. Les tensions sociales

Notre deuxième cas d'étude est situé dans le chapitre du *Poema* intitulé « Spiegazione dell'aldilà ». Un garde infernal prenant l'aspect d'un Veston vide explique à Orfi ce qu'est l'enfer, lieu qui ressemble en tout et pour tout au monde des vivants mais dans lequel les hommes ont perdu en mourant toutes leurs passions. Est évoqué alors un dialogue entre deux amis qui se rappellent comment, de leur vivant, ils s'interrogeaient sur le manque de sens de l'existence humaine. Ce souvenir commun est l'occasion de décrire la situation infernale ; en enfer également les amis se retrouvent pour évoquer le passé, pour se souvenir, non sans regrets, de leurs angoisses passées, qu'elles fussent individuelles (« la perdita angoscia, gli incubi, l'angustia ») ou sociales, comme le souligne le syntagme « i dolori / sociali perduti ». Celui-ci est scindé typographiquement dans un effet d'enjambement qui met en valeur à la fois la nature sociale des « douleurs » évoquées et l'idée que le temps les a reléguées dans le passé ; la répétition « perdita/perduti » ne fait que renforcer le thème du temps qui efface même les passions sociales les plus farouches :

Oh la perdita angoscia, gli incubi, l'angustia, i dolori
sociali perduti
tutti sani, qui, uguali, appagati.
Cara infelicità! (80/98)

Ce dernier syntagme, là encore, suggère une situation spécifique de la société de l'époque, en l'occurrence les troubles sociaux

d'envergure qui secouèrent l'Italie (mais pas seulement) à la fin des années 1960, au moment même où paraît le *Poema*.

Les premiers traducteurs de *Poema a fumetti* maintiennent l'évocation des faits de société en traduisant « i dolori / sociali » par « le mal social » :

Oh l'angoisse perdue, les cauchemars, les tourments,
le mal social disparu
tous sont sains, ici, égaux, satisfaits.
Cher malheur ! (80)

Ils atténuent toutefois la force de l'évocation en ne respectant pas la typographie du texte de départ qui, par son enjambement, soulignait de fait la thématique sociale, tandis que l'insistance sur l'effet de nivellement opéré par le temps, obtenue par la répétition « perduta/perduti », est nuancée.

La retraduction perd en revanche à la fois l'effet typographique et l'allusion brûlante aux tensions sociales en proposant le syntagme « les douleurs collectives », expression beaucoup plus vague et qu'un lecteur pourrait rattacher aux douleurs existentielles plus qu'aux problèmes générés par l'organisation spécifique d'une société :

Ô l'angoisse perdue, les cauchemars,
le manque, les douleurs collectives perdues.
Ici, tous sont sains, égaux, satisfaits
cher malheur ! (90)

Cet exemple pourrait suggérer combien le contexte politique du traducteur voire le propre parcours du traducteur peuvent influencer (négativement ou positivement) sur la traduction : Gallo et Ottavi furent des témoins directs des troubles sociaux qu'évoquait leur contemporain Buzzati ; Max Gallo était par ailleurs enseignant-

chercheur en histoire au moment de la traduction, ce qui ne pouvait que renforcer sa sensibilité à l'actualité sociale et politique (sensibilité qui se traduira par des années de militantisme et par son élection comme député socialiste en 1981).

4. La révolution des mœurs

Après l'évocation d'un désastre industriel moderne et des tensions sociales, notre troisième cas d'étude traite de la révolution des mœurs en acte en Occident après la Seconde guerre mondiale, avec le mouvement américain de la *beat generation* dans les années Cinquante et celui des grandes contestations des années Soixante. La jeunesse aspire alors toujours plus à un changement dans les mœurs inédit, provoquant tout naturellement l'indignation d'une bonne partie des ' pères ' ancrés dans des modèles moraux et comportementaux radicalement différents. Un vecteur privilégié de cette aspiration révolutionnaire est la *pop music*, dont Orfi est un représentant. Buzzati le dessine d'ailleurs (dans la planche qui nous intéresse) dans une pose qui peut rappeler celles de chanteurs *pop* sur les couvertures de disques : regard franc, feinte impassibilité, chemise sans veste et cheveu plus abondant que court. Orfi est le prototype de la *pop star* qui fait entrer les jeunes gens en transe (comme le relate le narrateur ailleurs dans le *Poema*¹²). La dimension potentiellement scandaleuse portée par le protagoniste est d'abord soulignée lorsque le narrateur en évoque l'origine. Orfi est un fils de bonne famille, une famille noble désormais déchu¹³. Dans la planche suivante, cette famille s'indigne du choix de vie qu'il a fait :

Ma Orfi il figlio minore con scandalo
del parentado sta facendo fortuna (19/37).

¹² PF 20/38 (« nei sotterranei del Polypus / ogni sera i minorenni delirano per lui »).

¹³ PF 18/36 (« È una famiglia ormai più nobile che ricca »).

Le terme « scandalo » est mis en relief en fin de vers par un enjambement qui laisse en suspens le champ d'action de ce scandale, à savoir la famille d'Orfi, indiquée par le terme « parentado ». Ce dernier mot prend une nuance ironique. D'une part il est généralement utilisé pour indiquer de manière plaisante l'ensemble des membres d'une famille, ici la famille du protagoniste (oppressante, comme semble le suggérer Buzzati ?), une famille qui se scandalise de ses actions. D'autre part le terme « parentado », dans son acception plutôt désuète de « casato » (« maison », « lignée »), rappelle les origines nobles du jeune chanteur. Tout en faisant allusion au conflit des générations qui marqua ces années 1960, Buzzati, par ces deux vers, renvoie plus spécifiquement à la culture *pop* qui eut ses représentants les plus marquants parmi des *pop stars* à la renommée internationale comme les *Beatles*. Tout comme les *Beatles* qui se sont d'abord produits dans des clubs comme le *Cavern Club* de Liverpool, Orfi se produit dans les « sotterranei », dans les « sous-sols » du club *Polypus*. Le terme « fortuna » est donc lui aussi chargé d'allusions et figure significativement à la rime, comme le mot « scandalo ».

Dans *Poème-bulles*, le terme « scandale » est utilisé mais se trouve comme noyé dans le deuxième vers, tout comme le mot « fortune » ; en outre la portée ironique du substantif « parentado » se trouve effacée par le choix du terme « famille » :

Mais Orphy le fils cadet est en train de
faire fortune au grand scandale de la famille (19).

Lataillade, quant à elle, efface la notion de « scandale » par le choix de l'expression « au grand dam » qui indique plutôt l'idée d'un préjudice ; ce choix amenuise ainsi le contraste entre la culture *pop* alors en plein essor et les générations plus anciennes :

Mais Orfi, le fils cadet, au grand dam
de toute la famille, a fait fortune (29).

Lataillade maintient en revanche le terme « fortune » à la rime, mais remplace le présent (« *sta facendo fortuna* ») du verbe indiquant une action en train de se dérouler, par un passé composé (« a fait fortune ») et ne suggère plus de cette façon le fait qu'Orfi représente un mouvement qui est en marche, en plein essor, partie émergée d'un mouvement de fond qui bouleversera profondément le paysage social et moral des sociétés occidentales. L'image par ailleurs, en parfaite résonance avec le message verbal de la planche, montre un Orfi au premier plan, comme prêt à sortir de la page, poussé vers l'avant, vers ce public auprès duquel il trouve son succès.

On notera également que la retraduction, à la différence de la traduction, standardise le discours en insérant des signes de ponctuation pourtant absents dans le texte de départ, comme si elle répondait à un besoin de simplification de la lecture pour le public du XXI^{ème} siècle. L'absence de virgules de la planche buzzatienne répondait toutefois au besoin de communiquer, par un usage non conventionnel de la ponctuation, la marche continue d'Orfi vers le succès, sans répit.

5. L'émancipation des femmes

Notre dernier cas d'étude est tiré du moment final de *Poema a fumetti*, lorsqu'Orfi retrouve Eura et veut la faire sortir de l'Aède. La trame du récit prend alors le contre-pied du mythe antique. Orfi semble avoir perdu tout pouvoir de charmer et Eura, bien qu'heureuse de le retrouver, refuse de l'accompagner, soulignant ainsi l'impuissance de l'homme et l'impossibilité pour elle de sortir des Enfers ; l'idée de pouvoir revenir de l'au-delà n'est pour elle que pure illusion.

La dégradation de la figure mythique d'Orphée est donc soulignée par l'incapacité d'Orfi de convaincre réellement Eura. Mais cette dégradation se lit également dans le discours même d'Eura, le terme « favole » revenant deux fois dans sa bouche : d'abord pour intimer à son aimé de ne pas croire aux « favole » (littéralement les « fables »), puis quand elle l'utilise pour qualifier le mythe même

d'Orphée comme une simple fable, suggérant ainsi qu'Orfi n'est qu'une pâle figure d'un personnage purement imaginaire, Orphée :

-No, le tue canzoni non bastano. Qui comanda la grande legge. Non credere alle vecchie favole (204/222).

Et dans la planche suivante :

-Te l'ho detto, tesoro. È inutile. Non posso accompagnarti lassù. Povera favola di Orfeo. Anche se tu non ti volterai indietro, non servirebbe lo stesso. [...] (205/223).

Le ton affectueux et familier (« te l'ho detto, tesoro ») et la résignation apitoyée d'Eura soulignent la distance avec le mythe. Mais le terme même de « favola » tend à diminuer la figure de l'ancien Orphée et par conséquent du moderne Orfi ; tous deux sont associés aux « fables ». Buzzati semble éviter d'utiliser le terme « mito » qui suggère le caractère socialement structurant d'une histoire, ainsi que son pouvoir et son retentissement dans la collectivité et dans le temps. Ce déclassement du mythe en fable pourrait également refléter indirectement le phénomène de désacralisation que comporte la sécularisation en acte dans l'Italie de Buzzati. Eura apparaît alors comme le pur produit d'une société désenchantée qui ne sait plus (voire ne veut plus) s'abandonner aux promesses du mythe, privées qu'elles sont de tout fondement rationnel.

Bruno Mellarini nous invite à analyser ces pages qui dessinent la séparation à jamais d'Orfi et Eura avec l'avant-dernière planche du *Poema* (« Gli ultimi re delle favole si incamminavano all'esilio », *PF* 221/239) que Mellarini considère comme étant la conclusion idéale de l'histoire d'Orfi :

[...] une histoire qui finit par se focaliser [...] sur la découverte de la distance infranchissable qui sépare le mythe archaïque de l'homme moderne, lequel peut se rapporter à l'expérience mythique seulement à partir d'une attitude critique [...]¹⁴.

Ni la traduction ni la retraduction ne respectent la répétition pourtant significative du terme « favole » dans les deux planches contiguës qui relatent les adieux d'Orfi et Eura et dans l'avant-dernière planche du *Poema* : Gallo et Ottavi optent pour trois termes différents (dans les groupes nominaux suivants : « vieilles histoires » (204), « pauvre légende d'Orphée » (205), « les derniers rois des fables », 221) ; Lataillade choisit le terme « fables » puis celui de « mythe » (« les vieilles fables » / « le pauvre mythe d'Orphée », 214-215), avant d'utiliser le terme « légendes » pour l'avant-dernière planche (« Les derniers rois des légendes », 231). Le désenchantement de l'individu moderne que Buzzati communique par la répétition à distance du mot « favola » en résulte profondément affaibli, dans la traduction tout d'abord et plus encore dans la retraduction où l'utilisation du terme « mythe » nuit davantage à l'idée de désacralisation.

L'exemple de la (re)traduction du terme « favola » dans *Poema a fumetti* illustre le fait que la retraduction, même si elle surgit « de la nécessité [...] de réduire la défaillance originelle », selon les mots de Berman (1990), n'est pas un pur dévoilement du texte, elle n'est pas, comme l'explique Yves Gambier, « découverte au sens trivial du mot » (414). L'effort du traducteur pour s'approcher du texte-source peut parfois générer, à l'inverse, un éloignement ultérieur.

Cet effort de rapprochement dans la retraduction est conditionné par un temps historique, comme le rappelle Yves Gambier : « [l']aveuglement des premiers traducteurs serait dépassé par les dénégations

¹⁴ « [...] una vicenda che finisce per incentrarsi [...] sulla scoperta della distanza invalicabile che separa il mito arcaico dall'uomo moderno, il quale può rapportarsi all'esperienza mitica solo a partire da un atteggiamento critico [...] », Bruno Mellarini, « «Il suo amore si chiama Eura»: Buzzati e le figure del mito », in *Studi Buzzatiani*, XI, 2006, p. 100-101.

des seconds, dans leur effort pour se rapprocher de la source. En fait, ce rapprochement lui-même est historiquement marqué » (414). Et c'est ce conditionnement historiquement qui ressort dans les exemples que nous avons traités précédemment. Tandis que la traduction du *Poema a fumetti* est née dans une période (les années Soixante) de tensions politiques où les idéologies avaient un poids considérable dans la société, la retraduction de cette même œuvre a été opérée dans un contexte historique complètement différent : la retraduction de *Poema a fumetti* tend à prendre, au bout du compte, la forme d'un ouvrage post-idéologique qui véhicule, du moins dans un milieu francophone, une vision biaisée de l'écriture buzzatienne laquelle, en réalité, n'est pas pure évasion fantastique mais au contraire miroir de l'attention portée par l'homme, le journaliste et l'écrivain Dino Buzzati sur une société italienne en pleine évolution.

Bibliographie

Berman, Antoine. « La retraduction comme espace de la traduction », *Palimpsestes* [En ligne], 4 | 1990, mis en ligne le 22 décembre 2010, consulté le 03 avril 2018. URL : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/596> ; DOI : 10.4000/palimpsestes.596

_____. *La traduction et la lettre, ou l'auberge du lointain*, Paris : Seuil, 1999, 144 p.

« DINO Buzzati, un rivoluzionario » : « Antonio R. Daniele incontra Lorenzo Viganò » . In: *Mosaico Italiano*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 145, p.16-20, fev. 2016. Ano XIII.

Buzzati, Dino. « Natura crudele », *Corriere della Sera*. Milan, 11 octobre 1963.

_____. *Orfi aux enfers*. Traduction de Charlotte Lataillade. Arles : Actes Sud, 2007. 232 p.

_____. *Poema a fumetti* [1969]. Milan : Mondadori, 1991. 240 p.

_____. *Poema a fumetti*. Milan : Mondadori, 1969. 222 p.

_____. *Poème-bulles*. Traduction de Max Gallo et Antoine Ottavi. Paris : Laffont, 1970. 222 p.

Collombat, Isabelle. « Le XXI^e siècle : l'âge de la retraduction », *Translation Studies in the new Millennium*, Bilkent University, 2004, 2, p. 1-15.

Crotti, Ilaria. « *Poema a fumetti* tra pop art e sperimentalismo », in *Dino Buzzati*. Florence : La Nuova Italia, 1977. 120 p.

Dalla Rosa, Patrizia. *Lassù... Laggiù... Il paesaggio veneto nella prosa di Dino Buzzati*. Venise : Marsilio, 2013. 207 p.

Gambier, Yves. « La retraduction, retour et détour », *Meta : journal des traducteurs*, vol. 39, n° 3, sept. 1994, p. 413-417.

Gargiulo, Gius. « Il lettore degli anni Sessanta nel » cut-up « di *Poema a fumetti* », in *Il Pianeta Buzzati*, éd. par Nella Giannetto. Milan : Mondadori, 1992. 604 p.

Ioli, Giovanna. « Poesia e geroglifico », in *Dino Buzzati*. Milan : Mursia, 1988. 227 p.

Kahn, Robert. Seth, Catriona. *La Retraduction*. Rouen, Le Havre : Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2010. 322 p.

Mellarini, Bruno. « 'Il suo amore si chiama Eura': Buzzati e le figure del mito », in *Studi Buzzatiani*, XI, 2006. 164 p.

Recebido em: 02/09/2018

Aceito em: 07/11/2018

Publicado em janeiro de 2019

Cristina Vignali. E-mail: cristina.vignali-de-poli@univ-smb.fr

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8471-7444>