

Les classiques français (re)traduits dans la « Biblioteca Romantica » (1930-1942) et le cas emblématique de *Madame Bovary*

Letizia Carbutto, Université de Rome Tor Vergata 

RELIEF – Revue électronique de littérature française
Vol. 15, n° 1 : « (Re)Traduire les classiques français »,
dir. Maaïke Koffeman et Marc Smeets, juillet 2021

ISSN 1873-5045, publié par Radboud University Press
Site internet : www.revue-relief.org

Cet article est publié en libre accès sous la licence CC-BY 4.0

Pour citer cet article

Letizia Carbutto, « Les classiques français (re)traduits dans la "Biblioteca Romantica" (1930-1942) et le cas emblématique de *Madame Bovary* », *RELIEF – Revue électronique de littérature française*, vol. 15, n° 1, 2021, p. 85-99. doi.org/10.51777/relief10905

Les classiques français (re)traduits dans la « Biblioteca Romantica » (1930-1942) et le cas emblématique de *Madame Bovary*

LETIZIA CARBUTTO, Université de Rome Tor Vergata

Résumé

Avec la collection « Biblioteca Romantica », dirigée pour le compte de la maison d'édition Mondadori de 1930 à 1938, Giuseppe Antonio Borgese introduit en Italie un nouveau discours éditorial, qui fait de la (re)traduction le pilier et l'enjeu principal du projet. La postface que Borgese signe pour le premier volume, *La Chartreuse de Parme* traduite par Ferdinando Martini, devient un véritable document programmatique, dans lequel il manifeste pleinement sa profonde sensibilité traductologique et propose une réflexion intéressante sur les rapports culturels entre France et Italie au début du XXe siècle. C'est l'importance accordée au traducteur qui fait de la « Biblioteca Romantica » un cas unique sur la scène éditoriale italienne de l'époque : l'épineuse aventure qui se joue autour de la traduction de Flaubert est ici présenté comme cas emblématique de cette nouvelle conscience traductologique.

Le débat sur la traduction en Italie dans les années 1920-1930

« Cinquante belles choses bien traduites »¹ : Giuseppe Antonio Borgese résume ainsi la portée de son projet, la collection « Biblioteca Romantica », qu'il dirige pour le compte de la maison d'édition Mondadori de 1930 à 1938. C'est dans la postface du premier volume publié, *La Certosa di Parma (La Chartreuse de Parme)* de Stendhal, traduite par Ferdinando Martini, qu'il partage ses réflexions sur la collection, sur les principes qui l'ont guidé et sur les objectifs qu'il a poursuivis. La notice devient un véritable document d'orientation, ainsi que le témoignage d'une conscience et d'un engagement traductologiques qui sont tout sauf banals.

Quoique dépourvue du fondement scientifique et de la systématisme qui en constituent désormais la prémisse, la réflexion traductologique qui précède l'institution officielle des *Translation Studies* en préfigure souvent les thèmes et les questions ; l'ampleur et la variété des discours, confiés non seulement aux traducteurs, mais aussi aux différentes personnalités de la sphère littéraire et culturelle (ceux qu'on appellerait aujourd'hui les médiateurs), offrent une pluralité de points de vue qui semble anticiper l'interdisciplinarité vers laquelle la traductologie moderne s'oriente. C'est ce dont témoignent en Italie les diverses collections qui, à partir des années 1920, se posent pour objectif d'importer les œuvres les plus illustres des principales littératures étrangères dans des traductions fiables et

1. Giuseppe Antonio Borgese, « Postfazione », dans Stendhal, *La Certosa di Parma*, trad. Ferdinando Martini, Milano, Mondadori, 1930 [*La Chartreuse de Parme*, 1839], p. 672. Toutes les références dans le corps du texte ont trait à cet article. Les citations tirées de l'italien sont données en langue française. Dans la totalité des cas, en raison de l'absence de traductions précédentes, nous sommes l'auteur de la traduction.

intégrales, suivant des critères qui étaient encore loin d'être évidents. À une époque, celle du fascisme, dominée par la xénophobie et la censure, et dans un lieu, l'Italie, généralement considéré comme périphérique par rapport aux centres de développement des *Translation Studies*, la ferveur croissante pour la diffusion de la littérature étrangère et de la traduction est indéniable. Du « Genio Russo » de la maison d'édition Slavia, inauguré en 1926, aux « Narratori Nordici » de Sperling & Kupfer et aux « Scrittori di Tutto il Mondo » de Modernissima, ces deux derniers de 1929², la soi-disant totale indifférence envers la littérature étrangère et la stérilité du marché des traductions dans l'Italie fasciste sont désormais considérées comme des simplifications excessives et grossières d'une époque au cours de laquelle, au contraire,

On a beaucoup traduit [...] ; et on a aussi, en général, bien traduit, tant en ce qui concerne la qualité des traductions que dans le choix des œuvres. Alors que l'Italie officielle prétendait s'enfermer dans un mesquin provincialisme national, les Italiens réagissaient comme ils le pouvaient, en lisant le plus possible ce que l'on produisait à l'étranger à l'époque³.

Une importante contribution au débat sur la littérature traduite est apportée, dès le début du siècle, par Giuseppe Antonio Borgese, intellectuel, écrivain, critique, professeur et traducteur qui inaugure l'entreprise en faveur du roman étranger à partir de 1912, quand l'éditeur Carabba lui confie la collection « Antichi e Moderni ». Principalement liée au domaine littéraire allemand, conséquence directe des études de Borgese⁴, la collection accueille pourtant des auteurs d'origines diverses, d'Eschyle à Cervantes. Les représentants de la littérature française ne sont cependant que trois : Baudelaire, dont on réunit en deux tomes le *Giornale Intimo* (*Journal intime*) et quelques *Pagine Sparse* (*Pages choisies*), Valéry avec *Eupalino o Dell'architettura* (*Eupalinos ou l'architecte*), et Arthur de Gobineau avec ses *Ricordi di viaggio* (*Souvenirs de voyage*). Mais c'est dans la construction du projet éditorial en soi, plus encore que dans la sélection des œuvres, que l'on repère la nouveauté du travail de Borgese, non simplement directeur de collection mais architecte d'une conception moderne de la littérature et de la traduction. Les mots par lesquels il présente la collection dans la notice au premier volume, comme il le fera ensuite pour la « Biblioteca Romantica », illustrent les critères précis qui doivent guider non seulement le choix des titres, mais aussi et surtout la traduction, question qui pour la première fois revêt une importance capitale.

-
2. Pour un tableau complet de la littérature traduite en Italie il est utile de consulter le site web du projet LTIT (www.ltit.it). D'intérêt particulier le graphique relatif aux collections publiées à partir de 1809, qui met en évidence l'activité inusuelle qu'on constate dans ce domaine pendant les années 1920-30.
 3. Giuseppe Bettalli, « Le Traduzioni negli Ultimi Vent'anni », *Belfagor*, vol. 1, n° 2, 1946, p. 169.
 4. Borgese avait été correspondant étranger pour le *Mattino* à Berlin de 1907 à 1908 puis, dès son retour en Italie, professeur titulaire de littérature allemande à la Regia Università de Rome. Ses traductions seront également de l'allemand, *L'uomo senz'ombra. Storia meravigliosa di Pietro Schlemihl* (*Peter Schlemihls wundersame Geschichte*) d'Adelbert von Chamisso de 1924 et de Goethe, *I dolori del giovane Werther* (*Die Leiden des jungen Werther*) en 1926 et la *Canzone degli emigrant* (*Lied der Auswanderer*) en 1932.

Borgese saisit d'ailleurs cette occasion pour aborder la question de la littérature française dont la représentation est évidemment plutôt limitée, et pour justifier une telle décision, il explique :

La littérature française, plus facilement accessible dans les textes originaux, sera aussi la moins représentée dans cette collection. Et les versions du français (presque toutes d'œuvres antérieures au XIXe siècle) ne seront acceptées que si elles possèdent une valeur artistique intrinsèque⁵.

Beaucoup des considérations de Borgese sur la traduction, comme d'ailleurs celle sur le rapport avec la littérature française, seront reprises et étendues dans la notice de présentation de la « Biblioteca Romantica », qui se profile dans cette perspective comme l'idéale continuation et extension des « Antichi e Moderni ». Conçue par Mondadori en 1926, la collection est, dès le début, remise entre les mains de Borgese : il jouit d'une pleine liberté dans la construction du projet et d'un contrôle total sur tous les volumes publiés⁶. Il en sera ainsi jusqu'en 1938, date à laquelle il sera obligé de renoncer à la direction de la collection dont il s'occupait depuis sept ans déjà depuis les États-Unis : il s'y était rendu pour un cycle de conférences et avait été forcé d'y rester suite à son refus de prêter serment de fidélité au fascisme⁷.

L'évolution la plus évidente par rapport au catalogue des « Antichi e Moderni » consiste en l'abandon de la prédilection pour la littérature de langue allemande au profit d'une sélection beaucoup plus vaste, comprenant des œuvres issues des principales littératures européennes et américaines. Dans la notice qui présente la « Biblioteca Romantica », Borgese définit ce critère de choix précisément par rapport au titre de la collection :

Par œuvres romantiques nous entendons, historiquement, les œuvres des littératures chrétiennes et modernes ; romantique, comme le dit son nom, est ce qui est né sur l'héritage de Rome. Dans ces littératures le genre le plus réussi, le genre excellent, est l'épopée en prose : le roman⁸.

Pas de limite nationale, donc, alors qu'on exclut cette fois les ouvrages de l'antiquité classique⁹ ; en outre, Borgese établit la primauté sur la poésie du genre narratif, qui offre l'avantage d'une plus grande universalité et, par conséquent, traduisibilité¹⁰.

5. Giuseppe Antonio Borgese, « Nota », dans Novalis, *I discepoli di Sais*, trad. Giovanni Angelo Alfero, Lanciano, R. Carabba, 1912 [*Die Lehrlinge zu Sais*, 1802], p. 4-5.

6. Borgese lui-même cite, parmi les critères de méthode adoptés, la condition que « aucune page n'est imprimée si le directeur ne l'a pas lue et, au besoin, relue ». Giuseppe Antonio Borgese, « Postfazione », *op. cit.*, p. 689.

7. L'exil volontaire, couronné par l'acquisition de la citoyenneté américaine en 1938, se prolongera jusqu'à la fin de la Seconde Guerre Mondiale.

8. Giuseppe Antonio Borgese, « Postfazione », *op. cit.*, p. 672. L'intérêt et l'interprétation du terme 'romantique' par Borgese remonte aux années universitaires, qui avaient abouti à la publication d'un ouvrage intitulé *Storia della critica romantica in Italia* (Naples, Edizioni La critica, 1905).

9. Le plus ancien des livres publiés sera *Don Chisciotte* (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, 1604-1614) et le plus récent *Tre anni* de Tchekhov (*Три года* [*Trois jours*], 1895).

10. « Grace à lui, on sentit moins rigidement l'étroitesse des limites que la Babel de langues imposait à chaque génie national, et tous pouvaient avec les romans, ainsi qu'avec la philosophie et la musique, vivre universellement sans s'égarer en Cosmopole ». Giuseppe Antonio Borgese, « Postfazione », *op. cit.*, p. 672.

C'est précisément la prédominance inédite de la traduction dans la définition du projet éditorial qui témoigne une continuité avec les « Antichi e Moderni » et constitue la véritable innovation de l'activité de médiateur de Borgese¹¹ ; elle est confirmée par la forte présence, dans la correspondance éditoriale datant de cette époque, de mots liés au domaine traductif (« traduire », « traduction », « traducteur »¹²). Comme c'était le cas pour la collection de Carabba¹³, les intérêts et les inclinations des collaborateurs et des traducteurs sont à la base du projet. Dans sa postface à la traduction de la *Chartreuse de Parme*, Borgese écrit :

Parfois il parut difficile de trouver quelqu'un qui parvienne à reproduire le rythme d'un style dépassé ; [...] d'autres fois enfin l'affinité élective entre le traducteur et l'œuvre, l'espoir d'une traduction remarquable, nous a fait adopter une œuvre pour laquelle le traducteur désiré montrait une propension. (p. 673)

Borgese met tout particulièrement l'accent sur l'importance d'une telle affinité et raconte comment, « plusieurs fois, pour tel ou tel écrivain italien singulièrement admirable et honorable, [on a cherché] l'œuvre étrangère qu'il pouvait ressentir le plus affectueusement et revivre le plus volontiers » (p. 677). Les traducteurs sont donc, plutôt que des agents dont on doit éliminer les traces, un motif d'orgueil, un extraordinaire « ensemble de forces littéraires » (*ibid.*). Comme le montrent les mots de Borgese, et comme le cas de *Madame Bovary* va le confirmer, les préférences des traducteurs l'emportent même parfois sur les autres critères guidant le choix des œuvres à publier, et finissent ainsi par affecter littéralement la forme définitive de la collection. Par cette prise de position assez insolite pour l'époque, la « Biblioteca Romantica » résiste fièrement à ce que Lawrence Venuti dénoncera, plusieurs décennies plus tard, comme « l'invisibilité du traducteur¹⁴ ». Bien que certaines des indications sur les modalités à adopter dans la traduction témoignent d'une vision traductologique quelque peu dépassée, l'autorité confiée au traducteur, véritable agent et créateur, responsable de son travail mais en même temps digne de la reconnaissance qui en résulte, donne une idée de la nouveauté de l'activité du Borgese médiateur.

Un grand intérêt est consacré, par ailleurs, à la question traductologique dans son acception traditionnelle, c'est-à-dire du point de vue proprement linguistique. Borgese inclut dans sa présentation une véritable liste de points à respecter pour parvenir à ce qui constitue, à son avis, la « traduction parfaite ». Le but principal qui est à la base de l'organisation et de la publication de la collection est, selon l'éditeur Mondadori, de « conquérir pour la littérature

11. Calvino remarque que « La principale nouveauté littéraire de cette initiative était que les traductions étaient confiées pour la plupart à des écrivains bien connus ». « La "Biblioteca romantica" Mondadori », dans *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940)*, Milan, Fondazione Arnaldo et Alberto Mondadori, 1983, p. 172.

12. Elisa Cattaneo, « Borgese e la "Biblioteca romantica" Mondadori », *FdL. La Fabbrica del Libro*, vol. xvi, n° 2, 2010, p. 12.

13. Daria Biagi, « Una Lingua per il Romanzo Moderno. Borgese Editore e Traduttore », dans M. Pirro (dir.), « *La densità meravigliosa del sapere* ». *Cultura tedesca in Italia fra Settecento e Novecento*, Milan, Università degli Studi di Milano, 2018, p. 167-185.

14. Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. Londres/New York, Routledge, 1995.

italienne les chefs-d'œuvre des littératures étrangères¹⁵ », objectif déjà présenté dans le slogan de la collection : « Les grand écrivains romantiques étrangers deviennent des écrivains classiques italiens ». S'il y a, parmi les objectifs de Mondadori, celui de sauvegarder ses publications de la méfiance du gouvernement fasciste à l'égard de la littérature étrangère, l'idée d'annexion des chefs-d'œuvre étrangers à la tradition italienne est partagée par Borgese, dont le but reprend à la lettre la devise de Mondadori : il s'agit de faire « un recueil des chefs-d'œuvre romantiques et étrangers dans un style italien et classique » avec lequel « enrichir la littérature italienne de dons qui soient des dons de véritable richesse » (p. 671). Une telle résolution nous aide à comprendre l'approche traductive recommandée par Borgese dans sa notice, qui vise à favoriser, en ayant recours à une terminologie rappelant celle de Venuti, la *fluency*, la lisibilité, et donc une domestication du texte original ; ce que l'on recherche est le verre transparent, la traduction qui, « en vertu de sa naturalité, semble spontanée et nouvelle, elle-même originale », qui fait donc « oublier le texte » (p. 677). Si d'une part Borgese transmet par ces indications son appartenance à une époque, la première moitié du xx^e siècle, et à une vision qu'on tend maintenant à remettre en cause, la reconnaissance de la traduction comme production originale, comme œuvre d'art presque indépendante du texte original, contribue d'autre part à la valorisation du travail du traducteur, qui ne serait une simple reproduction mais le fruit du génie d'un véritable auteur.

La question de la retraduction

Une question évidemment se pose, et Borgese n'hésite pas à la porter à l'attention du lecteur, par rapport à la présence dans la collection d'œuvres déjà publiées en Italie, qui sont à cette occasion retraduites. La postface de Borgese assume aussi le rôle de notice de présentation à *La Certosa di Parma*, tâche confiée pour les autres tomes aux traducteurs : Ferdinando Martini étant mort au moment de la publication du volume, Borgese se voit donc obligé de le remplacer¹⁶. Dans la deuxième partie de la notice, il se soucie d'offrir au lecteur quelques indications sur le roman de Stendhal et sur la traduction, en recourant principalement aux lettres et à sa correspondance privée avec Martini. Borgese rend également compte du processus de révision de la traduction, dont la portée a été minimale et totalement respectueuse de la volonté du traducteur¹⁷, selon une attitude qui témoigne d'une haute estime à l'égard

15. Laura Diafani, « Introduzione », dans Arnaldo e Alberto Mondadori – Aldo Palazzeschi, *Carteggio. 1938-1974*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007, p. xv, cité dans Angela Albanese, « Capolavori stranieri in veste italiana: Giuseppe Antonio Borgese e la "Biblioteca romantica" », *Tradurre - Pratiche, teorie, strumenti*, n° 7, 2014.

16. Les traductions publiées à titre posthume dans la collection sont quatre au total : outre la *Certosa di Parma* traduite par Martini et *Lady Roxana (Roxana: The Fortunate Mistress)* par Defoe traduite par Guido Biagi (les « deux morts illustres et récents »), on republie deux traductions par « deux anciens et glorieux morts », *Viaggio sentimentale di Yorick (A Sentimental Journey Through France and Italy)* de Sterne dans la version d'Ugo Foscolo et *Il Visionario (Der Geisterseher)* de Schiller traduit par Giovanni Berchet.

17. « Quelle que soit la méthode suivie par Martini, l'aide auquel il a eu recours, chaque période porte son empreinte. Par conséquent nous nous sommes tenus, presque sans exception, à la règle de réviser les épreuves avec une méticuleuse obéissance à sa volonté, sans rien modifier sauf dans les rares cas de *lapsus* [...].

du traducteur et de son travail créatif. Dans sa présentation de la traduction, Borgese aborde enfin la question de la préexistence de différentes traductions en italien de *La Chartreuse de Parme*, et donc de la nécessité et de l'opportunité de sa retraduction. Il avait déjà, en introduisant le projet éditorial de la « Biblioteca Romantica », tracé un cadre assez critique de la situation traductologique italienne qui, dans ses mots, et en confirmation du dynamisme du marché des traducteurs d'alors, avait débouché sur une « débordante quantité » d'œuvres traduites, dont on devait absolument

améliorer qualité et modalités. [...] les relations entre la littérature italienne et les littératures modernes étrangères furent souvent défectueuses et malsaines. Soit on n'en connaissait pas assez, soit on imitait et traduisait à tort et à travers. Il y a eu des décennies d'inaction et des décennies de réjouissance ; au cours desquelles on arriva plus facilement à l'indigestion, et à la satiété, qu'à une assimilation et à un dépassement. Nous vivons à présent un moment d'excès. Notre recueil veut contribuer à une orientation plus consciente, à un choix plus sévère. (p. 675-676)

Ainsi justifie-t-il la décision de proposer une retraduction de Stendhal, aussi bien que de Flaubert et de nombreux autres auteurs inclus dans la collection, qui rendent enfin justice aux œuvres originales. Malgré la respectabilité de la traduction précédente, signée Maria Ortiz pour Sansoni en 1921¹⁸, celle-ci ne remplit pas, selon Borgese, les conditions nécessaires pour être une traduction parfaite, comme le fait en revanche celle de Martini, au point que celle-ci est envisagée comme la « dernière », la traduction définitive de *La Chartreuse de Parme*.

En reconnaissant ce qu'il appelle résolument un « excès » de traductions sur le marché littéraire italien et en promouvant une approche traductive plus consciente, ainsi qu'en discutant d'une éventuelle traduction insurpassable, Borgese aborde certains des thèmes centraux du débat moderne sur la retraduction. Il n'est pas loin, en effet, des discours sur la pratique de la retraduction menés, entre autres, par Antoine Berman, qui plus de cinquante ans après le lancement de la « Biblioteca Romantica » écrit : « Dans ce domaine d'essentiel inaccomplissement qui caractérise la traduction, c'est seulement aux retraductions qu'il incombe d'atteindre – de temps en temps — l'accompli¹⁹ ». La représentation téléologique de la retraduction, considérée comme recherche progressive d'un résultat satisfaisant et définitif, paraît coïncider avec l'idée qu'en propose Borgese, en décelant dans l'œuvre de Martini le dépassement des erreurs commises par des traducteurs moins conscients, et donc la version idéalement éternelle du roman de Stendhal en italien. L'insatisfaction par rapport aux traductions précédentes continue à ce jour à motiver la retraduction ; elle peut résulter du constat, dans le texte traduit, d'omissions ou modifications, qui incitent à rétablir l'intégralité du texte original, de la publication d'une nouvelle édition critique, de la médiocrité linguistique des

Martini lui-même, osons-nous croire, aurait remanié ces phrases, écrites à contre-cœur, s'il avait pu revoir personnellement ses épreuves ». Giuseppe Antonio Borgese, « Postfazione », *op. cit.*, p. 689.

18. Borgese cite deux autres traductions antérieures, sans préciser les noms des traducteurs : celle datant de 1855 (par Luigi Masieri, Milan, Borroni e Scotti) et celle datant de 1909 (traducteur inconnu, Palerme, Sandron).

19. Antoine Berman, « La retraduction comme espace de la traduction », *Palimpsestes*, n° 4, 1990.

traductions précédentes ou, le plus souvent, de leur vieillissement²⁰. Borgese apparaît, d'une manière peut-être pas entièrement systématique, conscient de ces mécanismes, auxquels il fait plusieurs fois référence : à partir de l'idée de la retraduction comme tension vers l'accompli, jusqu'à la nécessité d'une traduction qui soit plus qu'un support pour la compréhension²¹; de l'importance de traduire « directement à partir du texte, en adoptant l'édition la meilleure [...], intégralement, sans opérer ni réductions ni choix arbitraires » (p. 678), à l'exigence, pour que la traduction soit durable et ne vieillisse pas trop rapidement, d'opter pour un langage le plus plat et courant possible, « sans étalages archaïques ou vernaculaires » (*ibid.*). Enfin, la traduction trouve sa raison d'être en tant que possibilité d'une nouvelle interprétation du texte, selon un concept également repris par les récentes études sur la retraduction²² : au lieu de s'appauvrir au moment du passage d'une langue à l'autre, au lieu de souffrir d'une perte, l'œuvre s'enrichit avec chaque traduction de nouvelles significations, formes et interprétations, et en même temps enrichit la culture qui l'accueille :

La *Certosa di Parma*, si bien faite, ne répète pas inférieurement la *Chartreuse* ; elle l'explore, l'accroît, la réveille, la pose en métamorphose, réalise un de ses modes possibles. Idéalement, Stendhal lui-même la lit, et il y découvre des composantes qui étaient réprimées et cachées dans son texte. (p. 681)

Le statut de la langue et de la littérature françaises en Italie au début du xx^e siècle

Le rôle de médiateur de Borgese n'est pas seulement illustré par sa profonde – et parfois prémonitoire – conscience traductologique, mais aussi par la finesse avec laquelle il présente au lecteur une excellente analyse des relations culturelles du début du siècle entre France et Italie, relations sur lesquelles il agit lui-même. Signe d'une nette évolution dans ce domaine, le nombre d'ouvrages français inclus dans la « Biblioteca Romantica » est nettement plus élevé que celui des « Antichi e Moderni », où, comme nous l'avons déjà observé, la tendance était d'exclure les œuvres les plus accessibles dans la langue d'origine. Même lors de la

-
20. Enrico Monti, « Introduction : la retraduction, un état des lieux », dans Enrico Monti et Peter Schnyder (dir.), *Autour de la retraduction, Perspectives littéraires européennes*, Paris, Orizons, 2011, p. 14-17.
 21. « Peu avant, Ettore Romagnoli, notre majeur traducteur des classiques aujourd'hui, avait écrit (*Secolo*, 4 août 1926) : "Il manque encore des recueils systématiques de bonnes versions des écrivains étrangers. Celle commencée par Manacorda est excellente ; mais comme support à la lecture des textes. Les recueils dont je parle devraient substituer les textes pour ceux qui n'en connaissent pas la langue ; et devraient donc être réalisés selon des critères essentiellement artistiques" ». Giuseppe Antonio Borgese, « Postfazione », *op. cit.*, p. 675.
 22. Yves Chevrel, mettant en lumière la dimension de relecture et réinterprétation inhérente à la retraduction, écrit : « Retraduire est véritablement un acte d'actualisation d'un texte, fondé sur une nouvelle lecture et une nouvelle écriture ». « Introduction : la retraduction – und kein Ende », dans Robert Kahn, Catriona Seth (dir.), *La Retraduction*, Rouen, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2010, p. 14. La même idée est exprimée par Enrico Monti, qui souligne que « toute traduction est une interprétation possible du texte-source liée au contexte socio-historique de sa production, et donc rien n'empêche qu'on puisse donner une nouvelle interprétation du texte et que l'on puisse avoir une pluralité de traductions [...]. Cela est particulièrement évident pour le texte littéraire, qui se nourrit de sa pluralité de signifiés et de sa "change" de sens. [...] Le phénomène de la retraduction [...] nous offre l'opportunité d'une relecture incessante des textes canoniques qui, grâce aux retraductions, continuent à nous parler de façon directe, vive, ouverte ». Enrico Monti, « Introduction... », *op. cit.*, p. 23.

préparation du catalogue de la « Biblioteca Romantica », en effet, des doutes surgissent quant à l'utilité réelle des traductions du français ; parmi les raisons de l'hésitation de Martini à traduire *Madame Bovary*, tâche qu'il finira par refuser, il y a aussi celle-ci : « Mais ne serait-ce pas ma peine perdue et l'argent de l'éditeur dépensé inutilement ? Les lecteurs qui peuvent apprécier une traduction qui ne soit pas indigne de l'original lisent *Madame Bovary* en français²³ ». Martini est évidemment freiné par la conscience du statut particulier de la langue française dans les milieux culturels italiens de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle. Il est vrai que, de ce point de vue, la connaissance répandue du français en Italie entrave la diffusion des traductions du français, essentiellement adressées à un public moins cultivé que les intellectuels qui, eux sont capables de les lire dans la langue d'origine²⁴ ; il en résulte des projets éditoriaux et traductifs approximatifs par rapport à la norme qui était en train d'être établie²⁵.

On comprend alors pourquoi Borgese, qui vise à mettre un frein au nombre excessif de traductions de qualité médiocre qui ont envahi le marché italien, prévoit d'inclure plusieurs classiques français dans sa collection, qu'il lance – non sans raison – avec le roman de Stendhal. La nouveauté de la « Biblioteca Romantica » réside aussi dans la volonté de concilier deux mondes jusqu'alors séparés, celui du grand public et celui des lettrés, grâce à « l'introduction sur un vaste marché d'un type de livre qui avait des caractéristiques appropriées à un bibliophile²⁶ » : une bonne traduction du français trouve ainsi sa raison d'être et sa valeur, même commerciale. Comme s'il voulait anticiper la critique qu'on pourrait lui adresser, Borgese développe la question dans sa postface : la connaissance présumée du français par le public italien, soutient-il, est désormais moins évidente qu'elle ne l'était jusqu'à quelques décennies auparavant. Surtout, connaître d'une façon rudimentaire la langue n'équivaut pas à posséder la compétence nécessaire pour apprécier pleinement une œuvre d'art : le lecteur inexpérimenté en français qui lit la prose de Chateaubriand et croit en saisir le ton et les nuances, n'est pas différent du « tapoteur qui s'imagine jouer du Chopin » (p. 680).

Mais, encore une fois, la raison principale de la décision de Borgese pourrait résider dans l'importance qu'il accorde au projet traductif et à la figure du traducteur. Pour respecter son dessein de réunir les meilleurs écrivains et intellectuels italiens, Borgese est souvent obligé, comme on l'a déjà observé, de leur confier le choix de l'œuvre à traduire. On découvre ainsi que l'idée d'une affinité entre le traducteur et l'œuvre impose parfois des contraintes

23. Ferdinando Martini, lettre à Renato Simoni, dans *Lettere (1860-1928)*, Milan, Mondadori, 1934, p. 585.

24. Pippo Vitiello, « Lettura del traduttore, lettura della traduzione: la Certosa di Parma e il progetto della "Biblioteca Romantica Mondadori" », *Esperienze Letterarie*, vol. xv, n° 3, 1990, cité dans Graziano Benelli et Manuela Raccanello, *Il cavallo e la formica*, Florence, Le Lettere, 2010, p. 49-50.

25. On retrouve cette même problématique avec plusieurs auteurs français traduits pour la première fois pendant cette période : un cas exemplaire est celui de Maupassant, dont « les lecteurs moyens, ceux qui conçoivent la lecture comme simple distraction et [...] comme un amusement ont eu recours aux traductions ». Marcello Spaziani, *Bibliographie de Maupassant en Italie*, Florence, Publications de l'Institut Français de Florence, 1957, cité dans Graziano Benelli et Manuela Raccanello, *Il cavallo e la formica*, op. cit., p. 11.

26. Italo Calvino, « La "Biblioteca romantica" Mondadori », op. cit., p. 172.

spécifiques : certains des lettrés engagés dans le projet ne sont que « médiocrement experts » (*ibid.*) en langues modernes, et si l'on désire une traduction de leur part l'on doit forcément puiser dans la littérature française, accessible même à ceux qui ont une connaissance limitée des autres langues. La diffusion du français dans les milieux cultivés italiens, qui en avait jusqu'à ce moment entravé et freiné la traduction, devient alors l'un des incitants en faveur de l'inclusion des classiques français dans la collection, tout en établissant une nouvelle attention philologique à leur égard et en confirmant leur rôle prépondérant dans le canon littéraire italien. Les auteurs français figurant dans la collection seront finalement les plus nombreux (dix-huit sur quarante-neuf), ce qui illustre le lien étroit entre les deux cultures. Et d'autre part, ajoute Borgese, on ne peut pas imaginer réaliser une collection de chefs-d'œuvre modernes si on exclut « la littérature dont Balzac et Flaubert ont fait partie » (*ibid.*).

L'attention portée à l'œuvre flaubertienne en Italie est en effet particulièrement intense dans les années où Borgese conçoit sa collection. Peut-être précisément à cause du statut privilégié de la langue française en Italie, la traduction des romans de Flaubert n'est entamée que relativement tard, l'écrivain étant déjà décédé – la première traduction de *Madame Bovary* est celle d'Oreste Ceracchi pour Treves, en 1881. En revanche, on observe un vif intérêt de la part de plusieurs intellectuels italiens du début du siècle à l'égard de la production flaubertienne, ainsi qu'une évidente affinité entre les réflexions sur l'art de Flaubert, confiées en particulier à sa correspondance, et les théories esthétiques de Francesco De Sanctis. C'est notamment Benedetto Croce qui met en lumière cette affinité : bien qu'il n'ait jamais dédié une étude spécifique à la théorie de l'art de Flaubert, on lui reconnaît le mérite d'avoir inauguré le discours sur la dimension critique et théorique de l'activité littéraire flaubertienne²⁷. Dans le sillage de l'intérêt croissant pour l'œuvre flaubertienne qui se développe en France au début du XXe siècle, et qui aboutit à la publication de contributions fondamentales comme celles de Descharmes, Dumesnil et Thibaudet, en Italie aussi un fervent débat s'ouvre dans la même période ; la traduction de Diego Valeri et la finesse critique dont il fait preuve dans sa note marquent décidément, à cet égard, un « pivot important pour la réception de l'œuvre flaubertienne et sa diffusion en Italie²⁸ ».

L'épineuse aventure qui se joue autour de l'inclusion de Flaubert dans le catalogue de la « Biblioteca Romantica » est pourtant tout sauf simple : c'est pourquoi elle est particulièrement emblématique de la portée et des enjeux du projet.

La complexe histoire éditoriale de la traduction de *Madame Bovary*

Les complications surgissent aussitôt que commence la recherche d'un traducteur qui s'engage à accomplir la traduction d'une œuvre flaubertienne. Comme l'illustre la postface de Borgese, la question se pose comme conséquence du refus par Martini de traduire le roman qu'on lui avait initialement proposé, *Madame Bovary*. Les réserves de l'écrivain quant à l'utilité d'une traduction du français s'avèrent finalement de moindre importance si l'on considère

27. Paolo D'Angelo, « La teoria dell'arte di Flaubert nell'interpretazione di Croce », *Flaubert*, n° 14, 2015.

28. Bruna Donatelli, « Le regard de l'Italie sur Flaubert », *Flaubert*, n° 14, 2015.

que, outre la *Certosa di Parma*, la collection va inclure aussi sa traduction du *Bonheur des Dames* de Zola. Il est évident que ses hésitations ne sont que partiellement motivées par cette réflexion, et qu'elles résultent plutôt des difficultés spécifiques auxquelles un traducteur de Flaubert doit faire face, c'est-à-dire l'obstacle que constitue l'incomparable style flaubertien. Nous savons que Flaubert lui-même parle en des termes analogues de son écriture dans sa correspondance, où il associe souvent à la recherche stylistique qu'il mène pendant toute sa vie, une idée d'effort, de peine, sinon de découragement et de tourment²⁹. Il n'est pas difficile d'imaginer le malaise d'un traducteur face à une telle écriture, qui décourageait même son propre auteur.

Ainsi, quand on lui demanda de traduire *Madame Bovary*, Ferdinando Martini « répondit d'abord indécis qu'il n'osait, conscient de "quelle peine est traduire", et ensuite, "une fois relu le grand livre", il recula face aux difficultés stylistiques de l'œuvre et refusa la tâche³⁰ ». Borgese aussi fait référence à cet épisode : il rapporte que Martini justifie son refus en définissant le roman « inexpugnable » (p. 674) ; comme lui, tous les autres traducteurs auxquels l'éditeur et le directeur de collection s'adressent, se défilent. C'est pour cette raison, explique-t-il, que dans le catalogue de la « Biblioteca Romantica » ne figure pas *Madame Bovary* mais *La Tentazione di Sant'Antonio* (*La Tentation de saint Antoine*) : en effet, parmi les livres à paraître qui sont indiqués dans le premier volume, on trouve *La Tentation*, prévue comme vingtième tome dans une traduction de Filippo Tommaso Marinetti³¹. Quand il se heurte à l'impossibilité d'obtenir une traduction satisfaisante de *Madame Bovary*, Borgese opte évidemment pour une œuvre considérée comme mineure, et peut-être moins connue du public italien, dans l'espoir qu'elle intimidera moins le traducteur éventuel.

L'intention de présenter aux lecteurs des textes peu diffusés est en effet également adoptée dans le cas de Goethe, dont on préfère *La mission théâtrale de Wilhelm Meister* au monumental *Années d'apprentissage*, dont il existe par ailleurs déjà en Italie, précise Borgese, « une version satisfaisante » (p. 673). La décision de se replier sur *La Tentation de saint Antoine* n'entre donc pas en conflit avec la volonté de faire de la collection un recueil des chefs-d'œuvre de la littérature moderne, et offre au contraire l'occasion de proposer au public un texte relativement inconnu. L'inclusion du roman dans la liste des volumes à paraître laisse supposer que l'éditeur avait déjà pris des arrangements avec le traducteur, et que ce dernier s'était déjà attelé à la tâche. En octobre 1932, l'année suivant l'inauguration de la collection,

29. Il serait impossible de rendre compte de chacune des manifestations de ces sentiments qui figurent dans la correspondance privée de Flaubert ; nous en proposons un extrait qui nous semble particulièrement emblématique : « Le style, qui est une chose que je prends à cœur, m'agite les nerfs horriblement. Je me dépîte, je me ronge. Il y a des jours où j'en suis malade et où, la nuit, j'en ai la fièvre. Plus je vais et plus je me trouve incapable de rendre l'idée. Quelle drôle de manie que celle de passer sa vie à s'user sur des mots et à suer tout le jour pour arrondir des périodes ! [...] Par combien de découragements et d'amertumes n'achète-t-on pas ce plaisir ! ». Lettre à Louise Colet, octobre 1847. Gustave Flaubert, *Correspondance*, t. I., éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 475.

30. Ettore Fabietti, « Del tradurre », *Pègaso*, vol. IV, n° 1, 1932, p. 48-59 (54).

31. Calvino aussi discute de la possibilité d'une traduction par Marinetti : elle aurait été à son avis une des combinaisons les plus surprenantes de la liste. « La "Biblioteca romantica" Mondadori », *op. cit.*, p. 174.

Mondadori contacte le poète pour lui demander des nouvelles sur l'avancement de la traduction et en solliciter l'envoi afin que le livre soit imprimé au plus tôt, pour respecter les délais prévus³². Quelques mois plus tard, en mai 1933, cette requête est répétée, en des termes assez péremptoires³³ ; la réponse négative de Marinetti amène finalement Mondadori, en juin de la même année, à abandonner le projet et à proposer à Borgese de s'adresser à un autre célèbre poète et traducteur : « FLAUBERT "Tentazione di S. Antonio" – Marinetti a renoncé à le traduire ; il me semble opportun de profiter de l'occasion pour donner un Flaubert plus important et moins connu, comme par exemple "Education sentimentale". Que dirais-tu si je demandais la traduction à Diego Valeri ?³⁴ ».

En effet, il n'existe alors de *L'Éducation*, figurant aujourd'hui indéniablement parmi les œuvres les plus populaires et retraduites de Flaubert, qu'une traduction italienne datant de 1908, signée Gaetano Giacomantonio pour la maison d'édition Bideri, alors que les traductions de la *Tentation de saint Antoine* sont au moins trois³⁵. La proposition de l'éditeur s'inscrit donc dans le projet de Borgese de proposer aux lecteurs des œuvres moins connues, et en même temps vise à éviter les difficultés rencontrées quelques années auparavant avec *Madame Bovary*. C'est pour cela, suppose-t-on, que le choix ne tombe pas immédiatement sur ce roman, qui sera en effet traduit par le poète et traducteur Diego Valeri et publié dans la collection en 1936³⁶.

La signora Bovary par Diego Valeri : du paratexte au texte

Le résultat final de cette quête si complexe, menée avec une attention qui répond à la singulière intention traductologique de Borgese, est l'une des traductions italiennes de *Madame Bovary* les plus célèbres et appréciées. Le sérieux travail éditorial correspond à un effort traductif tout aussi profond, qui se manifeste dans le texte traduit ainsi que dans les mots que Valeri confie à la postface du tome : le paratexte confirme son rôle de lieu privilégié de la réflexion traductologique, et constitue un point de départ intéressant pour l'analyse de la traduction elle-même.

Dans la brève note qui conclut *La Signora Bovary*, Valeri présente brièvement le roman pour ensuite s'attarder sur certains de ses choix de traduction et surtout sur les difficultés spécifiques posées par le projet. La postface s'ouvre sans surprise par une sorte de *captatio benevolentiae* : « Il est presque inutile de dire qu'une traduction de *Madame Bovary*, quand

32. Fondazione Arnaldo et Alberto Mondadori, Milan, Archive historique Arnaldo Mondadori Éditeur, Arnaldo Mondadori, fasc. Marinetti, Arnaldo Mondadori à F.T. Marinetti, Milan, 29 octobre 1932.

33. *Idem*, Arnaldo Mondadori à F.T. Marinetti, Milan, 8 mai 1933.

34. *Idem*, Arnaldo Mondadori à G.A. Borgese, Milan, 13 juin 1933.

35. La première est celle par Falco Della Rupe (Naples, Romano, 1902), suivie de celle par Gaetano Giacomantonio qui traduira en premier *L'Éducation sentimentale* (Naples, Bideri, 1906), et de celle par Decio Cinti (Milan, Sonzogno, 1924).

36. Une recherche dans les archives Mondadori permettrait, sans doute, d'approfondir les motivations de cette décision et de retracer les étapes de l'accord avec Valeri. Malheureusement, la situation sanitaire actuelle nous a empêché de profiter de cette ressource précieuse que nous avions prévu de consulter.

bien même amoureuse, intelligente, industrieuse, ne peut réussir qu'à peu près » (p. 493). À ces mots fait écho la conclusion de la note :

L'individu capable de rendre dans une autre langue la burlesque sévérité, l'avancement héroïco-comique (en trois temps) de la période brève, et le crescendo sonore des mots, [...] serait un peu plus doué que Flaubert lui-même. Le lecteur sait maintenant que le traducteur de *Madame Bovary* doit être compatissant avant que condamné. Ce n'est pas qu'il ait eu une faible conscience des difficultés, ou qu'il ne se soit pas suffisamment efforcé de les surmonter ; le pauvre ouvrier a fait son possible, le mieux que possible, en se tuant au travail... (p. 496)

L'expédient, assez commun dans les notes des traducteurs, paraît dans ce cas extrêmement authentique, peut-être parce que supporté par l'affaire très complexe concernant la traduction de *Madame Bovary*, ainsi que par les déclarations d'un autre grand traducteur comme Ferdinando Martini. Il semble que Valeri accepte, avec humilité et résignation, la condition d'infériorité à laquelle la traduction est plus ou moins légitimement reléguée, condition qui ne peut qu'être aggravée par la spécificité de la prose de Flaubert :

La vraie pierre d'achoppement est le style, le vrai défi est de tenir sa prose dans le ton de l'original, de reproduire en quelque sorte cette merveilleuse écriture entre l'ironique et le tragique, familière mais sévère, avec des veines lyriques et des vibrations intérieures de haine, d'amour, de pitié, de dédain : cette *forme* si complexe et si unique, que Flaubert, tendant naturellement aux excès verbaux, conquiert avec une telle étude et un tel tourment, en se crucifiant et en s'exaltant en même temps dans la rigueur de la limite. (p. 495)

Il n'est pas surprenant alors qu'après une longue et difficile recherche, le choix de Mondadori et Borgese se soit porté sur un poète³⁷ : c'est peut-être précisément la profonde sensibilité poétique de Valeri qui l'a favorisé dans la traduction de l'un des prosateurs les plus lyriques de son époque, et d'une œuvre fondée sur le style, sur la parole et sur sa musicalité. Traduction et poésie semblent se mélanger dans les intentions de Valeri, qui s'appuie sur sa propre expérience d'auteur et sur son affinité avec l'œuvre, considérée en accord avec Borgese, comme la condition préalable à l'expérience traductive³⁸, pour achever la plus impossible des tâches humaines :

Traduire une poésie veut dire transporter d'une langue à l'autre cette chose très sensible et fragile qu'est le mot poétique ; c'est-à-dire le transformer, lui donner une différente forme physique, sans pourtant altérer sa forme spirituelle ; à savoir la valeur essentielle de la poésie qui l'a originairement déterminée, et la justifie, et presque la sanctifie, devant les hommes. C'est un travail qui présuppose,

37. Même dans son activité de traducteur, Valeri préférera toujours la poésie : il est effectivement resté célèbre pour les deux anthologies de Mondadori *Lirici tedeschi* (1959) et *Lirici francesi* (1960).

38. « Comme on le voit, il s'agit moins d'habileté technique (condition essentielle et presque implicite de tout bon traducteur), que de sensibilité poétique : d'une sensibilité qui s'accorde avec celle du poète premier, soit à cause d'une sympathie naturelle soit, à bien regarder, à cause d'une fascination pour ce qui est différent ». Diego Valeri, *Tempo e poesia*, Milan, Mondadori, 1962, p. 59.

comme chacun le voit, la solution d'un problème extrêmement difficile, ou même essentiellement insoluble. [...] Traduire n'est pas possible, mais en attendant, sous l'impulsion de l'amour, c'est-à-dire par désir de posséder intimement une œuvre de poésie qu'on aime, on traduit, on essaie de traduire³⁹.

La signora Bovary de Valeri, qui en 1957 a été célébrée comme « l'un des plus beaux livres en italien des dernières années⁴⁰ », conserve à ce jour, après plus de quatre-vingts ans et un grand nombre de retraductions, un prestige considérable, et continue à attirer l'attention de la critique traductologique. C'est souvent la capacité de Valeri de préserver le ton de la prose flaubertienne, ce qu'il indique dans sa postface comme son souci majeur, qui lui garantit l'acclamation de la critique. Laura Santone souligne par exemple l'efficacité de la langue de Valeri dans la restitution de la force verticale du style de Flaubert, souvent déclinée sur l'axe du vertige et de l'expansion : grâce à son effort pour respecter et amplifier un tel souffle de verticalité, Valeri arrive à transposer l'intensité imagée des tableaux flaubertiens, la mesure rythmique avec laquelle le récit coule sans faille d'une scène à l'autre⁴¹.

L'importance du paradigme chromatique, représenté en particulier par la couleur bleue – teinte de la rêverie et en même temps de la profondeur abyssale à laquelle s'ouvre l'écriture de Flaubert – est bien comprise par Valeri et contribue, dans sa traduction, à la construction d'un réseau de relations sémantiques qui accompagnent la succession des tableaux. Valeri tente évidemment de reproduire le ton de la prose flaubertienne, ses vibrations ; il ne manque pas non plus de consacrer une grande attention aux caractéristiques spécifiques de son style, que Proust remarquait dans son célèbre article : entre autres, l'imparfait ou la conjonction 'et' dont l'usage tout à fait particulier, toujours fonctionnel à la création d'une atmosphère spécifique, est le plus souvent gardé par Valeri.

Les rares choix traductifs qui soulèvent des doutes peuvent être attribués à la distance temporelle qui sépare le lecteur contemporain du texte, et donc à l'hypothèse du vieillissement de la traduction proposée par Berman. À la caducité de la traduction, on peut imputer par exemple les archaïsmes, ainsi qu'une certaine formalité dans la transposition des variations synchroniques et des expressions qui tendent au registre familier⁴² ; pour la même raison nous considérons désormais comme démodée la décision de traduire les noms propres, à partir du titre du roman, que l'éditeur modifiera en effet dans les éditions suivantes. Par ailleurs, la propension que Valeri montre parfois pour l'embellissement, l'élégance formelle qu'il adopte pour corriger la rudesse ou la brutalité que l'écriture flaubertienne peut évoquer, répondent elles-mêmes à un paradigme traductologique qu'on juge dépassé⁴³, et

39. *Ibid.*, p. 207-208.

40. Pietro Pancrazi, « La signora Bovary ottant'anni dopo », dans *Italiani e stranieri*, Milan, Mondadori, coll. « I quaderni dello Specchio », 1957, p. 351.

41. Laura Santone, « Traduire le "vertige de l'expansion" », *Flaubert*, n° 14, 2015.

42. Une analyse approfondie des choix traductifs de Valeri est proposée par Francesca Parodo (*Le traduzioni d'autore di Madame Bovary*, Florence, Le Lettere, 2010, p. 111), qui remarque par exemple que Valeri est le seul, parmi les traducteurs pris en considération, à choisir *padre* au lieu de *papà* pour le familier *papa*.

43. L'ennoblissement est, entre autres, une des tendances déformantes individuées par Antoine Berman dans *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1991, p. 72.

qui respecte néanmoins les indications données par Borgese : « Personne, à part le traducteur, ne doit être obligé de s'apercevoir qu'il est en train de suivre quelqu'un. [...] Nous n'apprécions pas les traductions qu'on appelle barbares : celles qui font désirer le texte. Une bonne traduction devrait permettre d'oublier le texte » (p. 677).

En effet, sans que cela ne contredise le profond respect que Valeri montre à l'égard du style flaubertien, on peut sans aucun doute affirmer que sa traduction « confère au roman une élégance de grande valeur, dans la recherche de phrases syntactiquement équilibrées, fluides dans un rythme personnel, scandé par l'oreille italienne⁴⁴ ».

La traduction exemplaire de Valeri confirme la valeur du projet de Borgese : à partir de la sélection du texte et du traducteur, influencée par un critère d'affinité plutôt que par des raisons commerciales, jusqu'aux indications précises qui orientent le travail traductif, tout témoigne de la volonté d'accorder un prestige exceptionnel à la traduction et à son auteur. C'est notamment dans l'objectif de présenter au lecteur des « chefs-d'œuvre recouverts de chefs-d'œuvre » (p. 671) que la retraduction des classiques trouve, dans la « Biblioteca Romantica », sa raison d'être, sa spécificité et la seule possibilité d'échapper à la caducité à laquelle elle est par ailleurs destinée.

Bibliographie

- AGOSTINI-OUAFI Viviana, « La traduction et le fascisme : quelques réflexions à partir des théories de Croce et Gentile », *Translationes*, vol. 7, n° 1, 2015, p. 28-45. doi.org/10.1515/tran-2016-0002
- ALBANESE Angela, « Capolavori stranieri in veste italiana : Giuseppe Antonio Borgese e la "Biblioteca romantica" », *Tradurre – Pratiche, teorie, strumenti*, n° 7, 2014, rivistatradurre.it/2014/11/la-traduttologia-in-italia-prima-della-traduttologia.
- BATTAGLIA Anna, « Madame Bovary c'est trois », *Tradurre - Pratiche, teorie, strumenti*, n° 4, 2013. rivistatradurre.it/2013/05/madame-bovary-cest-trois
- BENELLI Graziano, RACCANELLO Manuela, *Il cavallo e la formica*, Florence, Le Lettere, 2010.
- BETTALLI Giuseppe, « Le Traduzioni negli Ultimi Vent'anni », *Belfagor*, vol. 1, n° 2, 1946, p. 169-179. www.jstor.org/stable/26039973
- BERMAN Antoine, « La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain », dans A. Berman, G. Granel, A. Jaulin et al. (dir.), *Les Tours de Babel*, Mauzevin, Trans-Europ-Press, 1985, p. 33-150.
- « La retraduction comme espace de la traduction », *Palimpsestes*, n° 4, 1990. doi.org/10.4000/palimpsestes.596
- *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1991.
- *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, col. « Bibliothèque des idées », 1995.
- BIAGI Daria, « Una Lingua per il Romanzo Moderno. Borgese Editore e Traduttore », dans M. Pirro (dir.), « *La densità meravigliosa del sapere* ». *Cultura tedesca in Italia fra Settecento e Novecento*, Milan, Università degli Studi di Milano, 2018, p. 167-185.
- BORGESE Giuseppe Antonio, *Storia della critica romantica in Italia*, Naples, Edizioni La Critica, 1905.

44. Anna Battaglia, « Madame Bovary c'est trois », *Tradurre - Pratiche, teorie, strumenti*, n° 4, 2013. Dans sa critique, Pancrazi remarque la même qualité : « Valeri n'a pas seulement bien traduit, il a surtout très bien écrit ». « La signora Bovary ottant'anni dopo », *op. cit.*, p. 351.

- « Nota », dans Novalis, *I discepoli di Sais*, trad. Giovanni Angelo Alfero, Lanciano, R. Carabba, 1912 [*Die Lehrlinge zu Sais*, 1802], p. 1-4.
- « Postfazione », dans Stendhal, *La Certosa di Parma*, trad. Ferdinando Martini, Milano, Mondadori, 1930 [*La Chartreuse de Parme*, 1839], p. 671-692.
- CALVINO Italo, « La "Biblioteca romantica" Mondadori », dans *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940)*, Milan, Fondazione Arnoldo et Alberto Mondadori, 1983, p. 172-178.
- CATTANEO Elisa, « Borgese e la "Biblioteca romantica" Mondadori », *FdL. La Fabbrica del Libro*, vol. XVI, n° 2, 2010, p. 12-17. www.ilscmilano.it/2017/01/25/fabbrica-del-libro-20102
- CHEVREL Yves, « Introduction : la retraduction – und kein Ende », dans Robert Kahn, Catriona Seth (dir.), *La Retraduction*, Rouen, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2010, p. 11-20.
- D'ANGELO Paolo, « La teoria dell'arte di Flaubert nell'interpretazione di Croce », *Flaubert*, n° 14, 2015. journals.openedition.org/flaubert/2464
- DONATELLI Bruna, « Le regard de l'Italie sur Flaubert », *Flaubert*, n° 14, 2015. journals.openedition.org/flaubert/2448
- FABIETTI Ettore, « Del tradurre », *Pègaso*, vol. IV, n° 1, 1932, p. 48-59.
- FLAUBERT Gustave, *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, 5 t., Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973.
- MARTINI Ferdinando, *Lettere (1860-1928)*, Milan, Mondadori, 1934.
- MONTI Enrico, « Introduction : la retraduction, un état des lieux », dans Enrico Monti et Peter Schnyder (dir.), *Autour de la retraduction, Perspectives littéraires européennes*, Paris, Orizons, 2011, p. 9-20.
- PANCRAZI Pietro, « La signora Bovary ottant'anni dopo », dans *Italiani e stranieri*, Milan, Mondadori, coll. « I quaderni dello Specchio », 1957, p. 351-357.
- PARODO Francesca, *Le traduzioni d'autore di Madame Bovary*, Florence, Le Lettere, 2010.
- PROUST Marcel, « À propos du "style" de Flaubert », *La Nouvelle Revue Française*, n° 76, 1920, p. 72-90.
- SANTONE Laura, « Traduire le "vertige de l'expansion" », *Flaubert*, n° 14, 2015, journals.openedition.org/flaubert/2458
- VALERI Diego, « Postfazione », dans Gustave Flaubert, *La Signora Bovary*, trad. Diego Valeri, Milan, Mondadori, 1936 [*Madame Bovary*, 1857], p. 489-496.
- *Tempo e poesia*, Milan, Mondadori, 1962.
- VENUTI Lawrence, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. Londres/New York, Routledge, 1995.