

TRADUCTION ET RÉSISTANCE
***AMERICANA* : TRADUIRE DES AUTEURS AMÉRICAINS**
DANS L'ITALIE FASCISTE

Par
Annie Fitzback

Sous la direction de
Annie Brisset

Thèse présentée à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre des exigences
du programme de Maîtrise en traduction

École de traduction et d'interprétation
Université d'Ottawa
Septembre 2004

© Annie Fitzback 2004

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	4
ABSTRACT	5
INTRODUCTION	6
CHAPITRE 1	
L'Italie et le fascisme idéologique	18
1.1 Montée du fascisme	19
1.2 Doctrine et politiques fascistes	24
1.3 Le fascisme italien et le monde	32
CHAPITRE 2	
Autour d' <i>Americana</i>	37
2.1 Elio Vittorini : repères biographiques	39
2.2 L'anthologie <i>Americana</i> devant la censure	44
2.3 <i>Americana</i> : le discours des images	48
2.4 <i>Americana</i> : le discours du paratexte	
2.4.1 Histoire de la littérature	55
2.4.2 L'Homme nouveau	59
CHAPITRE 3	
L'Amérique d' <i>Americana</i>	71
3.1 <i>Americana</i> comme recueil de nouvelles	
3.1.1 Les nouvelles	75
3.1.2 Les objets de discours	78
3.2 <i>Americana</i> : les traductions	
3.2.1 L'écrivain-traducteur.....	86
3.2.2 Transformation des objets de discours	90
3.2.3 Transformations « politiques »	103
3.2.4 Traitement du fait géographique	106
3.2.5 Fonction « perlocutoire » de Bandini	108
L'Amérique d'<i>Americana</i>	113
CONCLUSION	115
BIBLIOGRAPHIE	118

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier les professeurs de l'École de traduction et d'interprétation pour ces années enrichissantes, et particulièrement ceux qui ont su m'orienter, de près ou de loin, sur le chemin de cette thèse. Un merci tout spécial à ma directrice, pour les précieux conseils et pour avoir composé avec des contraintes pas toujours faciles.

Merci aussi à tous ceux qui, au fil du temps, ont su trouver les mots ou les gestes qui m'ont donné l'élan qui aurait pu manquer en cours de route. Je tiens à remercier tout particulièrement ma famille, pour m'avoir appuyée, soutenue, endurée et encouragée. Merci aussi pour tous les sacrifices. C'est une chance que de pouvoir compter sur vous.

RÉSUMÉ

Dans l'Italie soumise au fascisme (1922-1945), le monde de l'édition faisait l'objet d'un contrôle de l'État par le biais de la censure. Étant donné que la traduction était moins sévèrement réglementée que d'autres formes de publications, certains écrivains italiens se sont servis de ce moyen pour présenter aux lecteurs de nouvelles perspectives sur le monde. L'anthologie *Americana : raccolta di narratori* d'Elio Vittorini offre l'exemple le plus célèbre de cette forme de résistance culturelle. Comme son titre l'indique, l'ouvrage regroupe des œuvres d'auteurs américains. Il a connu une grande popularité dès sa publication et la censure dont il a fait l'objet a encore amplifié sa légende.

Après avoir dégagé les caractères essentiels du fascisme italien et des représentations diffusées par ce régime, l'étude cherche à montrer sous quelles formes l'anthologie oppose une résistance au discours fasciste : présentation matérielle du livre, paratexte (illustrations et notes critiques), sélection des auteurs et des œuvres, traitement par la traduction. L'analyse des transformations opérées de façon systématiques par Vittorini sur certaines représentations particulièrement sensibles (représentations de la femme, de l'homme nouveau...) permet de discerner les constantes d'une traduction qui vise explicitement à opposer un contre-discours à celui du pouvoir en place et à proposer ainsi une nouvelle vision du monde au lecteur italien.

ABSTRACT

Writers and publishers in fascist Italy (1922-1945) were subject to the scrutiny of strict censorship. Since translations were not as carefully censored as other types of publications, some Italian writers turned to it in order to introduce new ideas into the country. Elio Vittorini's *Americana : raccolta di narratori* is the best-known example of this kind of cultural resistance. As indicated by its title, the anthology is a collection of works by American authors. Popular upon publication, government censorship of the collection has served only to increase its appeal.

After outlining the main characteristics of Italian fascism as well as the representations disseminated by its discourse, this study attempts to show how Vittorini's translations resist the discourse of the ruling regime. More specifically, through material presentation, paratext (i.e. illustrations and note), text selection, and translation choices, the anthology presents a counter-discourse to the dominant fascist one. Through translation, Vittorini is able to introduce new ways of representing sensitive issues (the representation of men and women, for example) in fascist Italy. Ultimately, this study identifies some patterns in the translator's work that aim specifically to produce a counter-discourse to the hegemonic discourse of the fascist regime, thus offering a new world view to Italian readers.

INTRODUCTION

Quand on est élève-traducteur ou quand on fait ses premiers pas dans le monde de la traduction, un certain « éthos » nous est inculqué – celui de l’invisibilité. Le traducteur doit se mettre au service du texte, nous dit-on. Le marché de la traduction impose bien souvent au traducteur d’être un simple « passeur d’information ». Cet aspect du travail du traducteur est l’une des nombreuses questions qu’aborde successivement Lawrence Venuti dans *The Translator’s Invisibility* (1995) et *The Scandals of Translation* (1998). Venuti montre que tout au long de l’histoire, on a marginalisé le traducteur en exigeant qu’il ou elle s’efface parce que la nature même de son travail met en lumière l’asymétrie des rapports de force à l’intérieur des institutions.

Dans le contexte bilingue du Canada, le souci d’égalité entre les deux « peuples fondateurs » s’incarne dans la ressemblance la plus proche entre le texte original et sa version traduite. On demande au traducteur d’exécuter passivement, c’est-à-dire de façon acritique (sous peine de sanction), cet idéal imposé consciemment ou inconsciemment par les institutions chargées d’appliquer le bilinguisme d’État. Cette norme tacite, qui déborde sur le secteur privé, contraint le traducteur à faire entrer le texte d’arrivée – habituellement en français – dans le cadre de la langue et de la culture des originaux anglais. Elle l’oblige à renoncer aux particularismes du français, à ceux qui touchent

principalement les structures macrotextuelles, depuis certaines constructions syntaxiques jusqu'aux stéréotypies de rédaction. Cette norme prétendument égalitariste a un effet paradoxal, à savoir qu'elle contribue à assimiler les usages linguistiques et donc les représentations culturelles du groupe francophone minoritaire à ceux de la majorité anglophone. Chose certaine, la force institutionnelle de cette norme maintient le traducteur dans une situation de subsidiarité. Réduit à un travail d'exécution, le traducteur est marginalisé.

Mon point de vue sur la traduction est profondément marqué par mon expérience professionnelle dans ce contexte canadien. Dans ma pratique de traductrice, je ne compte plus les fois où j'ai dû respecter fidèlement les directives d'un client, qui exigeait des traductions rigoureusement littérales en dépit du fait que certains textes étaient destinés à être lus à voix haute et que ces traductions étaient fortement « dissonantes ». Par exemple, si un mot donné était répété cinq fois dans le texte de départ, aucun pronom ni aucun synonyme ne pouvait être employé pour alléger la répétition perçue comme abusive en français. Évidemment, pour préserver de bons rapports avec le client, je me pliais à cette exigence. Dans d'autres cas, il m'est arrivé de devoir traduire des textes porteurs d'un discours avec lequel je n'étais pas d'accord. Le souci de satisfaire les exigences du mandataire a toutefois toujours eu préséance sur mon envie de détourner les discours des textes.

Dans cette situation, je me suis souvent interrogée : qu'en est-il du traducteur en rupture avec les discours et les pratiques hégémoniques qui l'entourent? La traduction

engage plus qu'un transfert (supposément neutre) d'information et les pratiques de traduction ne sont pas toutes régies par des principes ou des habitus semblables à ceux qui prévalent au Canada dans les milieux de la « traduction pragmatique ». J'ai eu envie d'étudier un cas de traduction qui donne voix au chapitre au traducteur, où la traduction deviendrait non un instrument d'oppression, mais au contraire un instrument libérateur. Je me suis intéressée à un pays, l'Italie, qui me touche particulièrement pour des raisons personnelles. Ce pays a traversé une crise profonde au début du ^{XX}^e siècle. Durant le régime fasciste, le monde de l'édition était soumis au contrôle de la censure. Dans ce contexte, de nombreux écrivains se sont tournés vers la traduction pour s'assurer un revenu, mais aussi pour diffuser des idées contraires à la doctrine fasciste. La publication de l'anthologie *Americana : raccolta di narratori* dirigée par l'écrivain sicilien Elio Vittorini est particulièrement représentative de ce phénomène où la traduction offre une forme de résistance culturelle à une idéologie aliénante.

Il importe de commencer par circonscrire la notion d'idéologie, notion complexe et chargée. Pour les besoins de cette étude, on retiendra la définition opératoire dont se sert Teun Van Dijk (1996) pour analyser des textes d'opinion (y compris des énoncés en apparence neutres), à savoir que les idéologies sont des systèmes qui forment la base des *représentations sociales* partagées par les membres d'un groupe. Les idéologies encadrent le savoir et les croyances des membres de ce groupe, déterminent parfois ce qui est tenu pour savoir ou pour croyance. En outre, les idéologies déterminent la hiérarchisation des valeurs des individus qui partagent une même idéologie.

Les études sur le rapport entre idéologie et traduction ont souvent pris pour objet des traductions portant en elles, de manière voulue ou non, des représentations asservissantes dont on pouvait mesurer les effets *a posteriori*. Le cas le plus étudié est sans doute le colonialisme. Robinson en a rendu compte dans son ouvrage de synthèse *Translation and Empire* (1997). Cet important courant de la traductologie s'inscrit dans le sillage des études postcoloniales, qui se sont donné pour objectif de redonner la voix à des cultures « minoritaires ». Les études séminales de Rafael (1988), Cheyfitz (1991) ou Niranjana (1992) font appel aux acquis du poststructuralisme en ceci qu'elles appliquent des méthodes issues de la sociologie, de l'histoire et de l'anthropologie (Bassnett 1998, Wolf 2003). Elles démontrent clairement à quel point la traduction peut être un instrument de manipulation, d'imposition d'une vision du monde, outil d'autant plus efficace qu'il se fait discret.

On a par ailleurs étudié les stratégies de traduction motivées par la subversion d'une hégémonie (Venuti 1998) ou au contraire par la revendication d'identités détournées ou déniées : identité nationale (Brisset 1990, Tymoczko 1999), identité féminine (Simon 1996, Von Flotow 1997), identité homosexuelle (Harvey 1998) non sans montrer aussi les limites de ce type d'engagement (Tymoczko 2000). Au nombre de ces stratégies subversives, on pense aux traductrices féministes des années 80 au Québec. Pour rendre les transformations langagières effectuées par les écrivaines féministes engagées qui jouaient, par exemple, sur le genre des mots dans le but de mettre en évidence le sexisme du français, ces traductrices ont dû réinventer l'anglais en jouant sur la typographie, la ponctuation et faire ressortir à leur tour, bien que différemment, le

sexisme qui sous-tendait la langue d'arrivée (Godard 1984, 1990). Ces traductrices allaient dans le sens de la revendication du texte de départ, tout en prenant fortement position sur leur propre langue et leur propre culture d'arrivée.

Dans le cas qui nous intéresse, la forme de la résistance est un peu différente. Les difficultés rencontrées par Vittorini et l'éditeur Valentino Bompiani pour permettre à l'ouvrage de voir le jour démontrent que le fait même de traduire ces textes à ce moment précis constituait déjà un geste politique. Nous reviendrons sur ces difficultés. N'oublions pas que l'ouvrage a été publié pendant le régime fasciste, à la veille de l'intervention des États-Unis dans le conflit. Promouvoir la littérature américaine quelques mois avant que ce pays ne se déclare officiellement ennemi du fascisme ne pouvait que susciter la controverse. Après la guerre, on a dit que l'ouvrage tentait de faire circuler, dans l'Italie soumise au régime, des idées qui n'avaient pas droit de cité. On peut donc parler d'une traduction militante, mais ce militantisme devait prendre une forme subtile – car il fallait s'arranger pour contourner la censure tout en permettant à un certain message d'atteindre le public.

Il m'a paru intéressant de confronter l'*intention* exprimée par Elio Vittorini, qui était de lutter contre la dictature sur le plan des idées au moyen de la traduction, avec le résultat matériel de cette entreprise. Quels ont été les effets de ce militantisme sur la traduction même? La résistance culturelle dont Vittorini a beaucoup parlé a-t-elle laissé des traces dans les traductions? L'hypothèse de départ était que les textes choisis par Vittorini pour l'anthologie devaient rejoindre en eux-mêmes la visée politique de

l'écrivain. D'où l'intérêt porté ici aux objets de discours et aux représentations qui traversent les textes sélectionnés puis à leur traitement en italien. Certains éléments des œuvres originales ont-ils été amplifiés (ou au contraire atténués, voire supprimés) dans la traduction pour que les textes d'arrivée correspondent au « projet de traduction » - qui, selon Vittorini, était de faire circuler des idées interdites dans l'Italie de la dictature? Le terme « projet de traduction » s'entend comme la visée politique d'Elio Vittorini, c'est-à-dire *l'a priori* qui préside à la sélection et à la traduction des textes qui composent l'anthologie. L'étude du traitement de certaines images, de certaines représentations devrait permettre de discerner l'orientation voulue par le traducteur. Pour ce faire, nous nous appuierons sur les outils de l'analyse de discours et sur les études qui se rattachent à ce que Foucault a nommé « l'ordre du discours » (1970). Les représentations données à voir dans les originaux et leurs traductions seront mises en parallèle ou en opposition avec les représentations hégémoniques du discours fasciste.

Il aurait été impensable de traiter l'anthologie dans sa totalité, puisque celle-ci couvre toute l'histoire de la littérature américaine, depuis Washington Irving jusqu'aux écrivains de l'entre-deux-guerres. Nous avons donc limité l'analyse aux traductions plus intimement liées au projet de l'anthologie, à celles qui ont été réalisées par Vittorini lui-même. Au nombre de treize, elles forment un corpus composé de dix nouvelles littéraires, d'un récit plus long (55 pages) et de deux extraits de romans. Remarquons que tous les textes de départ traduits par Vittorini datent de l'entre-deux-guerres, à l'exception de deux textes d'Edgar Allan Poe; ce n'est pas la seule particularité qui distingue ces deux

extraits : dans ces deux cas, la traduction a été réalisée en 1936 et 1937, c'est-à-dire avant que le « projet *Americana* » ne voie le jour.

L'anthologie de Vittorini se pose comme une forme de résistance à un régime dont, de ce côté-ci de l'Atlantique, on ignore souvent l'essentiel. La première partie de l'étude décrit brièvement les étapes de l'établissement du fascisme et les principales caractéristiques de sa doctrine. On oublie souvent que le fascisme italien et le nazisme allemand, auquel il était fortement lié, ne sont pas des régimes dictatoriaux ou répressifs comme les autres, mais qu'ils étaient portés par une idéologie et un véritable projet de renouvellement social. Dans quel contexte le fascisme italien a-t-il vu le jour? Quels étaient ses principaux piliers? De quelle manière se présentait-il à la population? Quel était le rapport entre Mussolini et le fascisme? Ces questions seront abordées dans la première partie de l'étude et serviront de point d'ancrage pour mieux comprendre la résistance culturelle que l'anthologie *Americana* prétendait opposer. Par souci d'équilibre, nous nous fonderons sur les ouvrages d'historiens italiens, comme Emilio Gentile, mais aussi sur quelques auteurs non italiens - cela pour recueillir des points de vue qui ne soient pas déformée par les conflits politiques internes à l'Italie et qui influencent généralement les interprétations des événements de cette époque.

La seconde partie de l'étude portera sur le paratexte de l'ouvrage. L'anthologie était accompagnée d'un riche complément visuel et de notes critiques (tombées sous la censure). Ce dispositif paratextuel peut offrir des pistes pour l'interprétation de l'anthologie. Que représentent les images? Ces représentations sont-elles discordantes par

rapport au discours du régime? La même question s'applique aux notes critiques. Quel en est le contenu? En quoi détonnent-elles au point que la censure se soit intéressée à elles, sans toucher au reste de l'anthologie? Dans cette partie de l'étude, nous tracerons également le portrait d'Elio Vittorini, l'instigateur de ce projet de traduction-résistance. Nous verrons ses idées sur la politique et la culture et son rapport au fascisme. Nous reviendrons également sur les événements qui ont accompagné la publication d'*Americana* (démêlés avec la censure, négociations avec le Ministre de la culture, etc.).

Nous examinerons ensuite les textes sélectionnés par Vittorini et les objets de discours les plus vulnérables. Ces objets seront analysés en faisant ressortir le contraste entre leurs représentations dans les originaux sélectionnés et celles qu'en propose la *doxa* fasciste. Dans un projet de traduction-résistance qui vise à introduire en Italie des idées à contre-courant de la propagande, ces objets de discours sont les plus susceptibles d'avoir été transformés par le traducteur. Si ce dernier souhaitait rendre des représentations plus percutantes pour son public-cible, notre hypothèse est qu'il devrait en avoir accentué certains traits, estompé certains autres. Pour commencer, cette étude proposera donc une lecture des originaux correspondant aux textes traduits par Vittorini, dans le but de distinguer s'il se dégage de cet ensemble une thématique particulière – sur des questions fondamentales comme la place de l'homme dans l'univers, son lien avec l'État ou tout autre aspect pouvant avoir une pertinence dans le contexte socio-historique qui nous intéresse. Les œuvres sélectionnées par Vittorini forment-elle un ensemble cohérent? Sont-elles reliées par des représentations, des visions du monde communes aux écrivains américains figurant dans l'anthologie? En quoi ces représentations sont-elles plus

susceptibles d'avoir subi une transformation – positive ou négative – compte tenu aussi des indications résultant de l'analyse préalable du paratexte?

Jusqu'à ce point, les traductions resteront exclues du travail, un peu comme Antoine Berman qui, dans son « Esquisse d'une méthode » (1995), traitait les textes d'arrivée et de départ comme deux textes différents, à aborder de manière autonome. Après avoir identifié dans ce corpus les objets de discours ou les représentations pouvant servir à exercer une véritable « opposition culturelle », nous chercherons à voir si les représentations dégagées des originaux se profilent avec la même force dans les traductions. Nous procéderons ensuite à une étude comparative destinée à dégager les transformations systémiques pouvant relever d'une traduction-résistance. Notre analyse devra toujours tenir compte du fait que, menacé par la censure, l'écrivain-traducteur a pu se sentir forcé d'« atténuer » certains éléments dans sa transposition des œuvres de départ. Le contraire est également possible, à savoir que le traducteur militant a pu amplifier certaines caractéristiques des textes originaux pour les conformer aux idées qu'il voulait transmettre. Il a pu aussi *italianiser* ou accentuer des traits de caractère de certains personnages pour favoriser une plus grande identification du public italien avec ceux-ci. Telles sont les hypothèses qui ont guidé l'analyse des traductions. Soulignons que l'étude se veut systémique (Toury 1995). Elle ne relève pas d'observations glanées ici et là. Au contraire, dans le travail du traducteur, elle cherche à identifier des transformations récurrentes sur des motifs récurrents.

Avant toute chose, il est important de définir le terme « représentation », qui fait l'objet de cette étude. La « représentation » peut être décrite comme une construction du réel qui transmet une certaine conception d'un objet. Cette construction peut être véhiculée par la langue, par le discours, par des images, par le son ou par la juxtaposition de plusieurs formes. La représentation projette des caractéristiques typiques et répétitives de son objet, qui peuvent être réelles ou imaginées (caractéristiques idéales, notamment). Par la construction de son objet, on peut dire que la représentation qualifie cet objet, lui impose des attributs. Dans la représentation, un homme n'est jamais seulement un homme; c'est un homme *nouveau, cruel, dévoué, libre*, etc. De la même manière, les concepts abstraits comme le progrès seront qualifiés par les récits et les argumentaires construits autour d'eux: le progrès sera bon ou aliénant, source de bonheur ou de malheur, etc. L'une des caractéristiques fondamentales soulignées par les penseurs qui se sont interrogés sur la représentation est le fait que celle-ci évolue constamment (Barthes 1978, Castoriadis 1975, Foucault 1966).

S'agissant d'une étude de nature descriptive s'intéressant principalement au rapport entre une traduction et sa culture d'accueil, il est inévitable de faire référence aux travaux de Gideon Toury pour l'élaboration d'une méthodologie, même si cet auteur s'intéresse principalement aux normes (sociologiques) de cette pratique – ce dont il n'est pas question ici. Dans son ouvrage *Descriptive Translation Studies and Beyond* (1995), Toury analyse la « carte » élaborée par James S. Holmes pour illustrer les ramifications des études possibles sur la traduction. Sur cette carte, les études descriptives sont divisées en trois catégories possibles d'analyse : « *product-oriented* », « *process-oriented* » et

« *function-oriented* » (1995 : 9), catégories que nous appellerons ici produit, processus et fonction. Le produit est le matériau textuel et linguistique qui forme le texte d'arrivée. La fonction représente la place que le traducteur (son mandataire ou l'institution) a l'intention de faire prendre au texte d'arrivée à l'intérieur du système de la culture cible, tandis que le processus constitue le lien qui unit le texte d'arrivée au texte de départ, c'est-à-dire ce qui se passe dans la tête du traducteur (Holmes 1988 : 72). L'approche de Toury, sur les normes qui régissent le travail du traducteur, s'intéresse principalement au processus, mais *a posteriori* et par l'étude du produit (inclus dans un corpus). Comme le souligne Toury, la division des divers objets d'étude descriptive est pertinente et utile, mais si elle est faite de manière hermétique, en ne tenant compte que d'un seul de ces trois aspects, elle ne peut produire que des études superficielles :

To regard the three fields as autonomous, however, is a sure recipe for reducing individual studies to superficial descriptions – whether of translation's position in the culture in which it is, or will be embedded; of the process through which a translated text is derived from an original; or of the textual-linguistic make-up of a translation (or aspects of/phenomena within it), along with the relationships which tie it to its source text and/or the 'shifts' which are manifested by the one with respect to the other. Once *explanations* are also sought – and no serious study can afford to do without them – the picture is bound to change considerably, for no explanatory hypothesis which is even remotely satisfactory can be formulated unless all three aspects are brought to bear on each other. (1995 : 11)

Par une analyse comparative entre la *doxa* fasciste de la culture cible et les représentations dominantes des textes littéraires choisis comme textes de départ, puis par une analyse du traitement de ces mêmes représentations dans les textes d'arrivée, de leur éventuelle transformation, nous visons à dégager des constantes dans le travail du traducteur non seulement soumis à un appareil de censure, mais visant de façon explicite à produire un contre-discours. Par sa méthode descriptive, la thèse tentera de valider la

fonction (résistance culturelle) assignée par Vittorini à son entreprise et qu'il a dévoilée après la chute du régime fasciste.

À ce stade préliminaire, on peut déjà définir la *fonction* de l'ouvrage puisque l'anthologiste et l'éditeur espéraient qu'*Americana* rejoigne le grand public. Pour atteindre cet objectif, ils ont fait appel à des traducteurs déjà établis dans l'institution littéraire italienne. Mais ils voulaient aussi que l'anthologie représente une forme d'opposition à la *doxa* fasciste. Cet objectif passe par la sélection des textes de départ : on peut faire l'hypothèse qu'ils ont été choisis précisément parce qu'ils contenaient des représentations contraires à la propagande fasciste. La dernière partie de l'étude s'intéressera directement au *produit*, c'est-à-dire aux textes d'arrivée, et au traitement des représentations pertinentes au projet des auteurs de l'anthologie. En reprenant la grille d'analyse proposée par Toury, nous tenterons d'identifier les constantes (ce qu'on appellerait les *motifs* ou les *scénarios*) dans les transformations opérées par Vittorini sur les représentations qui résistent ou font contrepoids à celles du discours fasciste. Cette étude devrait ainsi contribuer à faire mieux connaître les modalités de la traduction dans un contexte de censure. Jusqu'à présent, on a surtout montré l'effet direct de la censure (voire de l'autocensure) à la surface des textes traduits. Nous voudrions plutôt montrer comment la traduction peut subtilement se servir d'un intertexte ou s'inscrire dans un interdiscours, en l'occurrence translinguistique et transculturel, pour faire barrage à un discours de pouvoir et déjouer la censure.

CHAPITRE 1

L'Italie et le fascisme idéologique

Pour arriver à une analyse adéquate de la position de l'anthologie *Americana* de Elio Vittorini, de sa pertinence culturelle, une mise en place socio-historique peut être utile. On a parfois l'impression que le terme « fasciste » s'applique sans distinction à tous les régimes autoritaires du XX^e siècle. Pourtant, en Italie, le fascisme a été un véritable mouvement politique, doté d'une théorie et d'un système de croyance qui lui étaient propres. Quelles furent les diverses étapes qui ont conduit à l'établissement de la dictature, les particularités socio-historiques qui ont mené à une solution politique si extrême? Et quel système de valeurs la doctrine fasciste prônait-elle?

Milan, 1942. Vingt années se sont écoulées depuis l'accession au pouvoir du dictateur Benito Mussolini. L'Italie participe depuis deux ans au conflit qui ravage le continent européen, aux côtés de l'Allemagne nazie, l'alliée incommode. Si l'entrée tardive de l'Italie en guerre a d'abord été couronnée de quelques succès, ceux-ci sont loin derrière et l'Italie se trouve de plus en plus à la merci de l'Allemagne, tant du point de vue politique que militaire. L'année 1942 marque les premiers revers de l'Axe Rome-Berlin en URSS. En réponse à l'attaque japonaise contre la base militaire américaine de Pearl Harbor, survenue en décembre 1941, les États-Unis commencent à s'impliquer dans le conflit, alors qu'ils s'en étaient abstenus jusque-là.

C'est cette année que paraît l'anthologie *Americana; raccolta di narratori* d'Elio Vittorini dans sa version censurée. La version « originale », celle qui a été imprimée puis immédiatement saisie, était prête en avril 1941. La version offerte au public en 1942 n'offrait pas les notes critiques de Vittorini, écrivain féru de littérature américaine, mais plutôt une introduction nettement plus sévère signée Emilio Cecchi, intellectuel italien qui, s'il ne présentait pas de sympathies particulières pour le régime fasciste, éprouvait une certaine antipathie pour les États-Unis, dont témoigne son ouvrage *America Amara* paru en 1939. Étant donné que l'anthologie de Vittorini a été reçue comme une forme d'opposition au régime, il convient dans un premier temps de cerner ce qu'était le fascisme et la situation culturelle italienne au moment de la préparation et de la publication d'*Americana*.

1.1 Montée du fascisme

Il est impossible de dissocier la montée du fascisme italien (et des mouvements qu'on qualifiera de « fascistes » de manière générale en Europe) de l'événement marquant qu'a été la Première Guerre mondiale ainsi que de l'instabilité politique et économique liée aux mouvements communistes et socialistes qui ont secoué l'Europe dans l'entre-deux-guerres. Le phénomène a été largement analysé, mais plus de quarante ans plus tard, les historiens ne s'accordent toujours pas sur la nature véritable du fascisme. Né en Italie, celui-ci a connu un rayonnement qui le lie étroitement au national-socialisme allemand, parmi d'autres mouvements analogues. Ce qui est indéniable, c'est

que le caractère revanchard du Traité de Versailles qui a mis fin à la Première Guerre mondiale, a suscité un grand sentiment d'injustice parmi les populations des pays vaincus comme l'Allemagne. L'Italie, à cause de sa position ambiguë devant la guerre, n'avait pas été admise parmi les grands vainqueurs du conflit, et on lui avait retiré les territoires conquis à cette occasion. Pour la jeunesse italienne ayant combattu, le Traité de Versailles était nettement en deçà des espérances et représenta, en quelque sorte, une mutilation de la victoire. Par ailleurs, la Révolution bolchevique plaçait les démocraties et les monarchies du début du siècle devant un modèle de gouvernement nouveau et inquiétant. Dans tous les pays touchés par la Grande Guerre, l'économie était éprouvée, ce qui avait créé de nouveaux pauvres. On le voit, le terrain était propice à toutes sortes d'extrémismes. Comme l'explique l'historien Emilio Gentile, à propos de la situation italienne :

L'esperienza della guerra, l'exasperazione nazionalistica per il mito della « vittoria mutilata », l'entusiasmo delle masse operaie e contadine per la rivoluzione bolscevica, provocarono la radicalizzazione e la brutalizzazione della lotta politica, che esplose con episodi di vera e propria guerra civile, travolgendo il quadro istituzionale tradizionale e creando una profonda crisi di potere, di autorità e di legittimità. Nonostante i propositi di rinnovamento, la classe dirigente liberale fu incapace di fare fronte all'irruzione delle masse nella politica, alla gravissima crisi economica e alle tensioni sociali durante il cosiddetto 'biennio rosso' (1919-1920), quando esplose un'ondata di conflitti di classe senza precedenti nella storia del paese¹ [...] (2002 : 7)

¹ L'expérience de la guerre, l'exaspération nationaliste du mythe de la « victoire mutilée », l'enthousiasme des masses ouvrières et paysannes pour la révolution bolchevique provoquèrent une radicalisation et un déchaînement de la lutte politique qui explosa en épisodes de véritable guerre civile, bouleversant le cadre institutionnel traditionnel et créant une profonde crise de pouvoir, d'autorité et de légitimité. Malgré ses projets de renouvellement, la classe dirigeante libérale fut incapable de faire face à l'irruption des masses dans la politique, à la profonde crise économique et à l'ensemble des tensions sociales qui marquèrent ce qu'on appela le '*biennio rosso*' (1919-1920), quand déferla une vague de conflits de classes sans précédent dans l'histoire du pays [...]. [À moins d'indication contraire, toutes les citations sont traduites par l'auteure.]

Le climat social était en ébullition. Lorsque la Première Guerre prit fin, les anciens combattants rentrèrent à la maison, marqués de l'expérience du combat, animés par le désir de réaliser leur propre révolution sur le modèle de la Révolution bolchevique menée en Russie, mais en rupture avec les socialistes qui s'étaient opposés à la guerre. C'est ainsi que s'articule en 1919, d'abord autour du poète Gabriele D'Annunzio, un mouvement d'anciens combattants, d'interventionnistes de gauche, de syndicalistes, de futuristes, désireux de mener leur combat – le cœur du mouvement fasciste, les *Fasci di combattimento* (Gentile 1995 : 144).

À l'époque, Benito Mussolini était une figure déjà connue du public. Il constituait l'autre figure dominante du mouvement. Ancien maître d'école, journaliste exceptionnel, militant socialiste et directeur de *l'Avanti!*, organe du Parti socialiste italien, Mussolini avait rompu avec le parti peu avant la participation de l'Italie au premier conflit mondial, et avait quitté le journal pour fonder *Il Popolo d'Italia*, un journal se voulant de gauche mais favorable à l'intervention armée. Mussolini a d'ailleurs servi comme volontaire dans la Première Guerre, et cet acte de courage compte parmi les faits qui alimenteront sa légende. C'est en 1920 que Mussolini prend réellement en mains la direction du mouvement fasciste, lorsque ce qui n'était qu'un mouvement se transforme en parti politique (*ibid* : 144).

Avec son organisation, Mussolini se présente aux élections de 1920, mais les résultats décevants obtenus par la nouvelle formation provoquent une révision de sa position politique – donnant lieu à un virage à droite qui suscite notamment la rupture

d'avec les futuristes (Gentile 2002 : 10). À partir de 1920, les fascistes sont de mieux en mieux accueillis par la petite bourgeoisie qui, ayant perdu confiance dans les institutions libérales, commence à faire appel à eux pour se défendre des violences prolétaires dont elle est la cible. Une nouvelle consultation populaire, en 1921, permet de constater les progrès de la nouvelle organisation politique, qui réussit à décrocher 35 sièges au parlement, au terme d'une campagne électorale marquée de nombreux actes de violence et d'intimidation de part et d'autre. Forts de ces progrès politiques, les *squadristi* (aile paramilitaire du mouvement fasciste) organisent le coup d'État : c'est la Marche sur Rome, qui a lieu le 28 octobre 1922. La majorité des historiens sont d'avis que le roi Vittorio Emanuele III a *décidé* de ne pas réprimer le mouvement. On estime que si elle en avait reçu l'ordre, l'armée aurait facilement pu freiner la Marche sur Rome pour laquelle s'étaient mobilisés de 25 à 30 000 hommes mal armés (De Bernardi 1998 : 379). Mais le souverain italien était préoccupé par les troubles sociaux qui ébranlaient le pays et par l'instabilité du gouvernement. D'une part, il craignait la guerre civile; d'autre part, il espérait trouver en Benito Mussolini l'homme qui pourrait rétablir l'ordre et établir un gouvernement qui saurait durer. Le 30 octobre 1922, le roi confie donc à Mussolini la tâche de former le nouveau gouvernement.

Les premiers temps, c'est avec une grande habileté politique que Mussolini a su asseoir son pouvoir et se gagner la faveur populaire. Dans son tout premier gouvernement, il a fait appel à des politiciens issus de presque tous les courants politiques. Il s'est assuré de « normaliser » les *squadristi* en les intégrant dans une « milice pour la sécurité nationale », dont les membres ont été surnommés les Chemises

noires, en référence à la couleur de leur uniforme; ceux-ci prêtaient serment au Grand conseil du fascisme et non au roi. Ce faisant, le chef fasciste imposait au mouvement une hiérarchie et une discipline plus propice à l'exercice du pouvoir qu'aux luttes insurrectionnelles (De Bernardi 1998 : 386-387). Une de ses priorités a été la création de ce Grand conseil du fascisme, dont la fonction était de maintenir le Parti fasciste sous étroite surveillance, au lieu d'en laisser la direction aux chefs locaux. Lorsque arrivent les élections d'avril 1924, Mussolini avait réussi à intégrer au sein de sa formation les plus importants représentants des principaux partis politiques de droite et du centre (la gauche continuait de résister). Il bénéficiait en outre de l'appui de l'Église, à laquelle il fit de nombreuses concessions, et de celui du monde des affaires qui avait tout à gagner de tenir socialistes et communistes en échec (Berstein 1980 : 132). C'est avec plus de 66 % des suffrages qu'il remporte ces élections. Ces résultats furent cependant entachés des nombreux actes de violence et d'intimidation qui ponctuèrent toute la campagne électorale.

L'affaire Matteotti, quelques mois après les élections de 1924, a été le tournant décisif dans l'instauration de la dictature proprement dite. Giacomo Matteotti était un député du Parti socialiste qui, bien que faisant figure de modéré, avait dénoncé au Parlement les violences fascistes. Dix jours après qu'il a prononcé un discours incriminant le chef du gouvernement, Matteotti était enlevé puis assassiné le 10 juin 1924. On sait que l'assassinat de Matteotti a été commandé par des membres influents de la hiérarchie fasciste et des Chemises noires, même si la responsabilité personnelle de Mussolini n'a jamais été établie avec certitude. Toujours est-il que cet événement eut des

répercussions tragiques pour la suite de l'histoire. Comme on soupçonnait Mussolini d'avoir trempé de près ou de loin dans l'enlèvement du député, les partis d'opposition abandonnèrent le Parlement en guise de protestation morale – ce qui a été baptisé l'*Aventin*, en référence au retrait de la plèbe romaine en lutte contre le patriciat sur cette colline romaine (De Felice 2004a : 21) – laissant ainsi à Mussolini la possibilité de suspendre *sine die* les travaux de la Chambre. Mussolini est placé devant une crise de confiance de ses collaborateurs modérés et devant la colère de plus en plus difficile à contenir des Chemises noires, qui voyaient les prétentions parlementaires du fascisme comme un frein à la véritable révolution. En plus d'ébranler le parti fasciste, l'affaire Matteotti provoqua l'indignation de la population. Les partis antifascistes ne réussirent pas toutefois pas à s'organiser pour renverser la situation à leur faveur. De plus en plus sous pression, Mussolini tenta son coup de force le 3 janvier 1925 : dans un discours prononcé devant le Parlement, il assumait l'entière responsabilité politique des événements – liés à l'assassinat de Matteotti, mais aussi aux violences politiques et aux troubles sociaux. Ce discours est passé à l'histoire comme l'acte de naissance de la dictature fasciste.

1.2 Doctrine et politiques fascistes

À partir de ce moment, les pouvoirs devinrent de plus en plus concentrés dans les mains de Mussolini et de ses plus proches collaborateurs. La liberté de presse avait déjà été abolie depuis le mois d'octobre 1924, mais la censure était appliquée avec laxisme. À partir de 1925, celle-ci se fit plus présente. Mussolini confia des postes d'importance non

plus aux fascistes modérés, mais aux *leaders* des franges plus radicales du mouvement. Au mois d'octobre 1925, le syndicalisme libre fut aboli. Puis, en 1926, une série d'attentats contre Mussolini permit au gouvernement de faire approuver au Parlement, sans émouvoir l'opinion publique outre mesure, une série de lois contre les opposants au régime. Parmi les mesures adoptées, on compte la peine de mort pour ceux qui attentent à la vie du dictateur, la dissolution des partis d'opposition en 1927, l'incarcération ou l'envoi des opposants au régime « *al confine*² », la création d'un Tribunal spécial afin de « contourner » la magistrature pour juger les personnes ayant des activités considérées antifascistes. En 1927, on assiste à la fascisation de la fonction publique : les fonctionnaires sont obligés d'adhérer au parti fasciste et, pour les préfets, la loi doit s'appliquer de manière différente selon qu'une personne est membre ou non du parti (De Felice 2004a : 43). Une autre étape majeure dans la destruction des institutions est franchie le 9 décembre 1928, quand le Grand conseil du fascisme devient l'organe constitutionnel suprême, avec la prérogative d'intervenir dans la succession au trône. Le processus d'établissement d'un État « nouveau » se poursuit jusqu'en 1929.

Malgré son visage de plus en plus répressif, le fascisme réussit à se ménager auprès de la population une certaine image « de gauche » pendant de nombreuses années. Pourtant, ce sont principalement les grandes entreprises qui applaudissent la création des syndicats fascistes, pour « défendre les intérêts » des travailleurs dans une perspective fasciste, c'est-à-dire favorable à l'État. Ainsi, le « droit à l'autodéfense » des classes –

² Les personnes envoyées *al confine* étaient chassées de leur lieu de résidence habituel et déportées, souvent sur une île ou dans de petits villages isolés de la Calabre, entre autres; par ailleurs, il leur était interdit de travailler (Gentile 2002 : 20).

essentiellement, le droit de grève, mais aussi le droit au lock-out pour les industriels – est aboli en 1926 et un tribunal dont la fonction est d'équilibrer les forces économiques dans une perspective subordonnée aux intérêts de l'État voit le jour. Les entreprises industrielles privées sont obligées d'adhérer à un syndicat, la *Confindustria*, qui devient l'unique représentant des entreprises (De Bernardi 1998 : 226). On crée en 1939 des corporations (22 au total) pour mettre en pratique dans les secteurs d'activité économique les diverses mesures adoptées par l'État fasciste, mais cette réforme ne sera jamais réellement mise en pratique (*ibid* : 234).

Derrière toutes ces mesures se profile l'idée fondatrice du fascisme, c'est-à-dire la prédominance de l'État sur l'individu. Nous verrons plus loin l'importance de cette idée-force dans la publication d'*Americana*, qui offre une vision contraire du monde. Comme l'affirme Alfredo Rocco, lors d'une importante conférence prononcée en 1925 à Pérouse, « *Alla formula delle dottrine liberali, democratiche e socialistiche: la società per l'individuo, il fascismo sostituisce l'altra: l'individuo per la società*³ » (cité dans De Felice 2004b : 87). C'est de cette manière radicale que le fascisme affirme sa rupture avec le passé – ou, en fait, avec la tradition issue du siècle des Lumières. L'État nouveau voulu par la doctrine fasciste est en fait un État non démocratique, dans lequel l'individu doit être, sinon sacrifié, du moins subordonné au bien de la société. Le bonheur et l'épanouissement personnel des individus peuvent être favorables au bien de la société, car les individus en font partie intégrante, mais ces valeurs ne sont qu'accessories. Le

³ À la formule des doctrines libérales, démocratiques et socialistes : « la société pour l'individu », le fascisme substitue cette autre : « l'individu pour la société ».

bien de la collectivité ne connaît pas de limites quant à ses méthodes, et peut emprunter des chemins contradictoires et ambigus, cela n'a aucune importance car l'objectif ultime est transcendant (De Felice 2004b : 84).

La primauté de l'État sur l'individu donnera naissance au concept d'État totalitaire – concept qui a vu le jour en Italie. Le terme « totalitaire » a probablement d'abord été inventé par les antifascistes pour « *definire le ambizioni dittatoriali del partito fascista*⁴ », mais les fascistes s'en sont rapidement approprié pour définir leur conception de la politique et de l'État (Gentile 1995 : 204-205). La formule mussolinienne « *tutto nello Stato, niente al di fuori dello Stato, nulla contro lo Stato*⁵ », lancée lors d'un discours prononcé le 28 octobre 1925, représente la synthèse de ce que devait être l'État totalitaire. Pour les fascistes, l'État totalitaire était un État qui s'ingérait dans tous les aspects de la vie des citoyens, qu'ils soient juridiques, spirituels ou autres. On lance des campagnes pour favoriser la natalité. Des cours sont organisés pour enseigner aux femmes comment gérer la vie familiale dans les moindres détails. Dans une série de cours d'économie domestique administré par la province de Sienne au mois de février 1936 et publiée sous forme de livre la même année, on peut lire des recommandations sur la formation d'un poulailler domestique, sur la disposition des meubles dans la cuisine, sur l'hygiène et même sur la manière adéquate de mastiquer les aliments (Angeli 1936). On crée des associations récréatives fascistes pour occuper les temps libres des travailleurs – et toutes les associations récréatives non fascistes sont

⁴ Définir les ambitions dictatoriales du parti fasciste.

⁵ Tout dans l'État, rien en dehors de l'État, rien contre l'État.

dissolues en 1931 – ce qui n’est pas sans irriter l’Église catholique, qui avait souvent le privilège d’encadrer ces organisations et qui en profitait pour inculquer une certaine orientation à la culture italienne. Mais ce n’est pas la seule chose du fascisme qui irritera le clergé. À travers sa propagande et dans ses rites, le mouvement suit une tendance mystique, qui sera exaltée au point d’en devenir un des piliers. La définition en dix points du fascisme que propose Emilio Gentile comprend notamment cette idée importante :

Un’ideologia a carattere antiideologico e pragmatico, che si proclama antimaterialista, antiindividualista, antilibérale, antidemocratica, antimarxista, tendenzialmente populista e anticapitalista, espressa esteticamente più che teoricamente, attraverso un nuovo stile politico e *attraverso i miti , i riti e i simboli di una religione laica*, istituita in funzione del processo di acculturazione, di socializzazione e d’integrazione fideistica delle masse per la creazione di un ‘uomo nuovo’⁶ (2002 : 72. Nous soulignons).

Ce programme est à l’opposé des droits et libertés démocratiques dont l’Amérique est alors le prototype. On pressent donc bien à quelle fonction sera dévolue l’anthologie *Americana*, et, par extension, à quoi va servir la traduction – la parole de l’Autre – dans un contexte où la liberté d’expression est suspendue. Nous reviendrons un peu plus loin sur le thème de l’« homme nouveau », lié étroitement au mythe entourant Mussolini.

Dans son désir d’encadrer jusqu’aux aspects moraux de la vie des citoyens, le fascisme irrite donc l’Église. L’État empiète sur ce qui est de son ressort, par la promulgation des lois raciales – qui interdisent, par exemple, les mariages entre Aryens et non-Aryens, mêmes s’ils étaient bénis par l’Église (Berstein 1980 : 273). Dans une encyclique liée au conflit de 1931 entre l’Église et le gouvernement, le pape Pie XI décrit

⁶ Idéologie à caractère anti-idéologique et pragmatique, qui se proclame antimatérialiste, anti-individualiste, antilibérale, antidémocratique, antimarxiste, à tendance populiste et anticapitaliste, s’exprimant esthétiquement plutôt que théoriquement à travers un nouveau style politique et *à travers les mythes, les rites et les symboles d’une religion laïque*, érigée en fonction du processus d’acculturation, de socialisation et d’intégration fidéiste des masses pour la création d’un « homme nouveau ».

le régime comme une religion païenne « fondée sur la *statolâtrie* » (Berstein 1980 : 271) en conflit direct avec la doctrine catholique. L'Église ne verra pas non plus d'un bon œil, que le fascisme se dise fondé sur « la foi », ni qu'il sacralise l'État. Pourtant, il n'y eut jamais de réelle rupture entre l'Église et l'État fasciste : sur la question des lois raciale, Pie XI s'apprêtait à rompre avec l'État, mais il meurt avant d'avoir eu le temps de prendre publiquement position et son successeur, Pie XII, se montre nettement plus conciliant.

Autre organisation d'encadrement, les associations universitaires fascistes (*Gruppi universitari fascisti*) réussissent à préserver une certaine liberté de pensée, contrairement à de nombreuses organisations de l'époque, dans la mesure où les débats y sont autorisés. Ils ont donc favorisé l'adhésion des jeunes adultes au fascisme. Les politiques d'endoctrinement établies dans les écoles primaires et secondaires ont également joué un rôle très important.

En 1937 est fondé le *Ministero della cultura popolare*, connu généralement sous le nom de *Minculpop*. La principale fonction de ce ministère était de veiller à la propagande et à la censure. En plus de la censure directe, le Ministère disposait de toute une série de méthodes « préventives » plus ou moins officielles pour dicter aux journaux et aux maisons d'édition la ligne de conduite qu'ils devaient adopter. Par exemple, le *Minculpop* avait la faculté de prescrire ou de proscrire l'usage de certains mots. Pour renforcer l'idée d'une grande Italie, par exemple, il était officiellement recommandé de bannir les mots d'origine étrangère comme « bar », « hôtel », etc. pour éviter toute

contamination de la langue italienne (Rafaelli 1983). Le *Minculpop* a été un outil fondamental pour la régulation de la société fasciste. Entre autres, il a été un important instrument pour l'application des lois raciales, avec la production à l'intention des maisons d'édition d'une liste d'auteurs « *non graditi in Italia* » (n'étant pas les bienvenus en Italie), à savoir les auteurs d'origine juive ou étrangère. À la réception de cette liste, les maisons d'édition ont dû purger leur catalogue des ouvrages de ces auteurs, ce qui a eu pour résultat que des centaines de titres ont disparu de la circulation (Bonsaver 2003 : 171). Un autre objectif poursuivi par le *Minculpop* était de favoriser un sentiment d'unité nationale. Il faut rappeler qu'au début du XX^e siècle, l'Italie était encore un pays jeune et fractionné entre les diverses cultures régionales. Le Ministère devait donc tenter d'unir les Italiens autour de certaines notions culturelles, d'où les mesures pour limiter le rayonnement des dialectes régionaux et favoriser l'émergence d'une véritable langue nationale. Par ailleurs, c'est un peu pour son caractère rassembleur – et guerrier, bien entendu – que le mythe romain a ainsi été mis de l'avant dans la mythologie fasciste.

Malgré tout, il faut préciser que le fascisme a su ménager les intellectuels en général. On sait que la presse jouissait de peu de liberté : il était interdit de rapporter les crimes graves et on devait atténuer l'importance des catastrophes naturelles, par exemple, pour ne pas ternir l'image de la nation. Il était interdit de parler d'avortement, d'inceste, de suicide pour ne pas donner des idées sombres à la population, ni mettre au premier plan trop de drames personnels contrevenant à la doctrine fasciste. Il ne fait aucun doute que l'accent mis sur la presse est le fruit de l'expérience journalistique du *Duce*. Cependant, du côté de la littérature, il suffisait qu'un auteur ne prenne pas ouvertement

position contre le fascisme et l'Italie, ou bien qu'il ne dépeigne pas la situation sociale sous un jour trop sombre pour que son travail soit toléré; un intellectuel ne devait pas obligatoirement exalter les vertus du fascisme (Pertile 1986). Si on peut dire que les intellectuels n'avaient que peu de liberté, ils ne faisaient pas l'objet de réelle persécution. En contrepartie, comme le rapporte Jane Dunnett (2002 : 101), l'industrie de l'édition pratiquait beaucoup l'autocensure pour des raisons économiques. En effet, les livres n'étaient examinés par la censure qu'après leur impression et pour éviter les importantes pertes financières liées à la possible saisie et destruction des livres, les éditeurs faisaient preuve de prudence dans leur sélection de thèmes et d'auteurs.

Parmi les autres caractéristiques de la propagande fasciste, on trouve un indéniable culte de la personnalité autour du *Duce*. On constate aussi une glorification de la force et de la puissance italiennes : cette propagande nationaliste s'appuie en grande partie sur la tradition que représente l'Empire romain et nombre d'images de cette époque seront récupérées. On sait qu'une part importante de la ville de Rome, datant du Moyen-Âge et de la Renaissance, sera rasée dans un vaste projet de réorganisation urbaine visant à mettre en valeur certains éléments du patrimoine de la Rome antique, dont le Colisée (Ades 1995).

1.3 Le fascisme italien et le monde

Même s'il ne plaisait pas à la France ou à la Grande-Bretagne, le fascisme a entretenu des rapports cordiaux avec ces deux pays tout au long des années 20. Sur l'échiquier international, Mussolini s'est longtemps présenté comme un médiateur modéré, s'interposant entre l'Allemagne insatisfaite du Traité de Versailles et les pays vainqueurs. En raison de son attitude résolument anticommuniste, la Grande-Bretagne faisait preuve d'indulgence à l'égard du fascisme. Et le fait que les prétentions coloniales de l'Italie sur le bassin méditerranéen agacent la France, l'ennemi séculaire, n'était pas pour déplaire à la Grande-Bretagne. La France, quant à elle, ne voyait pas d'un bon œil le régime fasciste et son rejet de la démocratie. De nombreux antifascistes en exil avaient trouvé refuge à Paris – ce qui n'était pas sans irriter Mussolini. Mais le dictateur italien, ancien professeur de français, a longtemps espéré établir un lien d'amitié entre les deux pays (De Felice 2004b : 39). Il faut souligner qu'au départ, Mussolini n'éprouvait aucune sympathie pour Hitler, qui pourtant le considérait comme un modèle. Ce n'est qu'après l'intervention fasciste dans la guerre civile espagnole, encouragée par le dictateur allemand, que l'Italie fasciste s'est trouvée complètement isolée face aux démocraties européennes, et qu'elle s'est définitivement alliée à l'Allemagne nazie.

Les visées impériales de l'Italie mussolinienne constituaient l'un des aspects fondamentaux du fascisme. Bien avant sa participation à la Première Guerre mondiale, l'Italie avait tenté de conquérir des territoires, notamment dans les Balkans, mais le Traité de Versailles n'avait pas reconnu ces conquêtes. C'est autour de cette demi-défaite qu'a

été construit le mythe de la « victoire mutilée », fondamental pour l'adhésion populaire au fascisme. L'Italie fasciste, qui aspirait à jouer un rôle de puissance sur l'échiquier international, ne pouvait se contenter du nombre restreint de colonies détenues, particulièrement autour du bassin méditerranéen, d'où ses politiques expansionnistes, d'abord à Corfou, puis en Somalie, en Albanie, en Éthiopie et en Libye.

Pour l'histoire du fascisme, la guerre coloniale la plus importante est celle d'Éthiopie, d'octobre 1935 à mai 1936. C'est aussi un des tournants, avec l'intervention armée dans le conflit espagnol. La guerre d'Éthiopie a été une guerre de conquête, qui a enthousiasmé l'opinion publique italienne et qui a été couronnée de succès – mais qui a coûté très cher à l'Italie. C'est d'ailleurs pour financer la guerre d'Éthiopie que le gouvernement demanda aux femmes de faire don de leur anneau nuptial à l'État : « *L'offerta d'amore e di fede delle donne d'Italia*⁷ », titrait *La Domenica del Corriere*, supplément hebdomadaire du *Corriere della Sera*, le 22 décembre 1935 (cité par De Felice 2004c : 63). Sur le front interne, la conquête de l'Éthiopie a marqué l'apogée du régime fasciste, son moment de gloire. La guerre est alors vue comme un moyen pour favoriser la relance de l'économie, et c'est une des facettes qui favorise le plus l'adhésion de la population : « [...] *la conquista dell'impero fu accompagnata da un'efficace orchestrazione propagandistica dal partito, e rappresentò il culmine del consenso della grande maggioranza degli italiani al fascismo e al duce*⁸ [...] » (Gentile 2002 : 30) Cependant, l'entreprise coloniale italienne est réprouvée par la Société des Nations, ce

⁷ Le don d'amour et de foi des femmes d'Italie.

⁸ [...] la conquête de l'empire fut accompagnée d'une propagande efficacement orchestrée par le parti et qui parvint comme jamais à rallier la grande majorité des Italiens au fascisme et au *Duce* [...]

qui entraîne des sanctions commerciales qui affaibliront le pays et qui se feront sentir dans les entreprises militaires successives. L'Allemagne appuie l'entreprise éthiopienne de l'Italie et signe avec le régime le traité de Munich, qui donnera naissance à l'Axe Rome-Berlin – un traité jugé « *patto d'amicizia formale e vago*⁹ » (De Bernardi 1998 : 169), mais qui allait sceller irrémédiablement le destin des deux nations. Par ailleurs, cette guerre trop facile a joué contre le dictateur italien, l'induisant en erreur sur le véritable potentiel militaire de son pays. L'idéologie agressive du pays, des idées de grandeur personnelle et une confiance excessive dans la force des troupes italiennes sont les trois facteurs qui, conjugués, ont convaincu Mussolini de se lancer dans d'autres entreprises plus risquées.

Pour les relations entre le fascisme et les puissances démocratiques européennes, le moment déterminant demeure, sans conteste, l'intervention armée en Espagne, pour venir en aide aux troupes du général Francisco Franco. L'intervention italienne fut largement encouragée par Hitler, qui se réjouissait de voir l'attention de l'Italie se tourner vers la Méditerranée plutôt que vers la région du Danube (Berstein 1980 : 353), et qui envoya massivement lui aussi des troupes et du matériel dans le pays ravagé par la guerre civile. De nombreux étrangers combattirent sur le territoire espagnol, dans une sorte de prélude à la Seconde Guerre mondiale. Entre autres, nombre d'antifascistes italiens se retrouvèrent dans les rangs des défenseurs de la République. L'intervention italienne, immédiatement marquée par la défaite des troupes fascistes à Guadalajara, isole le pays

⁹ Pacte d'amitié purement formel et vague.

des puissances démocratiques et scella ses liens avec l'Allemagne nazie, qui restait son seul allié.

L'intervention italienne en Espagne porta un dur coup à la popularité dont jouissait jusqu'alors le régime de Mussolini au sein de la population. On peut dire la même chose au sujet des lois raciales, approuvées pour satisfaire l'allié allemand, mais peu compatibles avec le mouvement fasciste tel qu'il s'était présenté à la population depuis ses débuts. Le fascisme se présentait comme un mouvement nationaliste – et par ses aspirations nationales, il présentait certains éléments racistes. Mais l'antisémitisme ne peut pas être considéré comme un des piliers du fascisme italien : au contraire, nombre de Juifs avaient pris part aux premiers rassemblements du mouvement. Les lois raciales de 1938 sont donc étrangères au fascisme; leur aspect systématique est étranger au caractère italien, et il faut souligner que leur application rencontra une résistance parmi la population. D'après Renzo De Felice (2004c : 31), la propagande antisémite s'est avéré un échec total, portant même de nombreux Italiens à se détacher du régime, à le voir sous un jour nouveau et, dans certains cas, à se joindre à l'opposition. On dit que dans bien des cas, la population s'affaira à protéger les Juifs persécutés plutôt qu'à veiller à l'application des lois. Les Italiens sentaient que ces mesures avaient été approuvées dans le seul but de plaire à l'Allemagne, et cela les poussa à désapprouver le régime sur cette question.

Le Pacte d'acier, signé le 22 mai 1939 par les deux gouvernements totalitaires et stipulant la nécessaire solidarité entre les deux régimes en vue conquérir leur « espace

vital » respectif, allait être un pas décisif vers la Deuxième Guerre mondiale, qui éclata le 9 septembre 1939. Mais ce pacte enfermait irrévocablement l'Italie fasciste dans une dépendance envers l'Allemagne nazie, l'obligeant ainsi à participer à une guerre à laquelle elle n'était en rien préparée et que la majorité de la population désapprouvait (Berstein 1980 : 368).

Conclusion

L'entrée en guerre de l'Italie, le 10 juin 1940, entraîna rapidement la chute du régime dictatorial. D'abord en raison des conséquences économiques de cette guerre, lourdes pour la population. Les ambitions coloniales de l'Italie et sa participation à la guerre civile espagnole avaient déjà appauvri le pays. Les sacrifices que la guerre, souhaitée par une seule minorité de dirigeants, imposait désormais aux classes populaires étaient trop grands et rapidement, celles-ci prirent leur distance à l'égard du régime. Au plan militaire, même si l'entrée en guerre tardive permit à l'Italie d'éviter un conflit direct avec la France, qui signa l'Armistice quelques semaines après la déclaration de guerre de l'Italie, toutes les entreprises militaires menées par l'Italie de sa propre initiative se soldèrent par un échec.

Quand paraît l'anthologie *Americana*, le régime dictatorial est déjà sur le déclin. Le *Minculpop* continue son œuvre de propagande et de censure, mais le régime qui était porté par un système de foi est en train de s'effriter. C'est donc un public réceptif à un vent d'idées nouvelles qui accueillera l'anthologie de Vittorini.

CHAPITRE 2

Autour d'*Americana*

Le contexte socio-historique présenté au fil du Chapitre 1 devrait fournir une base de comparaison, pour mieux cerner en quoi l'anthologie *Americana* d'Elio Vittorini a été reçue – et est considérée – comme une forme de résistance. Nous avons vu précédemment que les États-Unis étaient perçus comme l'archétype de la société démocratique – tandis que le fascisme ne permettait aucune forme d'opposition politique, ce qui était en soit une négation de la démocratie. Bien entendu, le terme « démocratie » n'est jamais totalement rayé de la rhétorique fasciste – comme dans la plupart des régimes totalitaires, les principaux penseurs fascistes soutenaient que leur mouvement était plus démocratique que toute autre forme de gouvernement. Par exemple, dans un texte intitulé « *Origini e dottrina del Fascismo* », le philosophe Giovanni Gentile décrit le caractère « démocratique » du fascisme de la manière suivante :

Lo Stato fascista invece è Stato popolare, e in tale senso Stato democratico per eccellenza. Il rapporto tra lo Stato e non questo o quel cittadino, ma ogni cittadino che abbia diritto di dirsi tale, è così intimo, come s'è visto, che lo Stato esiste in quanto e per quanto lo fa esistere il cittadino. Quindi la sua formazione è formazione della coscienza dei singoli, e cioè della massa, nella cui potenza la sua potenza consiste. Quindi la necessità del Partito e di tutte le istituzioni di propaganda e di educazione secondo gl'ideali politici e morali del Fascismo, che il Fascismo mette in opera per ottenere che il pensiero e la volontà di uno che è Duce diventino il pensiero e la volontà della massa.¹⁰
(Giovanni Gentile, cité par De Felice 2004b :121)

¹⁰ L'État fasciste, quant à lui, est un État populaire et de ce fait, constitue l'État démocratique par excellence. Le rapport entre l'État et, non tel ou tel citoyen, mais bien chacun des citoyens qui a le droit de se définir ainsi, est si intime, comme nous l'avons vu, que l'État n'existe que dans la mesure où le citoyen le fait exister. Par conséquent, sa formation équivaut à la formation de la conscience des individus, donc de la masse, et il tire sa puissance à même la puissance de cette dernière. D'où la mise en œuvre par le

Soulignons que Gentile occupait le poste de Ministre de l'Éducation dans le premier gouvernement fasciste et avait été responsable de la refonte du système d'éducation qui a eu lieu en 1923, d'où son insistance sur la formation des masses. D'après le philosophe, même si le fascisme affirme son opposition à la démocratie parlementaire, il n'en demeure pas moins qu'il est plus démocratique que celle-ci car, à force d'éducation et de propagande, la volonté du chef allait finir par représenter la volonté du peuple entier. Ce texte est daté de 1925, période où le fascisme venait à peine de liquider toute opposition politique et de prendre la forme de dictature. L'aversion de l'État fasciste à l'égard des États-Unis, perçus comme les grands représentants de la démocratie, n'est toutefois pas seulement fondée sur cette conception de la politique. Ce sont deux systèmes de valeurs qui s'opposent, ce que nous verrons plus en détail.

Nous commencerons par présenter Elio Vittorini, pour cerner l'individu à l'origine du projet *Americana*. Qu'est-ce qui, dans la biographie de cet auteur, permet de comprendre qu'il ait choisi cette forme d'engagement et de résistance? Il sera particulièrement intéressant de voir quel rapport Vittorini a entretenu toute sa vie avec le politique, comment l'action politique se révèle chez lui à travers son œuvre d'écrivain.

La seconde partie du chapitre s'intéressera à l'anthologie même et à ses démêlés avec la censure. Encore une fois, ce sont les indices de la résistance que nous rechercherons dans les événements bien connus qui entourent la parution d'*Americana*.

Fascisme du Parti et de toutes les institutions de propagande et d'éducation conformes aux idéaux politiques et moraux du Fascisme, afin que la pensée et la volonté d'un seul, le *Duce*, deviennent la pensée et la volonté de la masse.

La troisième partie s'intéressera particulièrement au métatexte de l'anthologie. De la toute première édition de cette anthologie, il ne resterait plus que cinq exemplaires. Toutefois, l'édition approuvée contenant l'introduction d'Emilio Cecchi, a été distribuée à grande échelle, et il est relativement facile de la trouver en Italie. Bien que les notes critiques de Vittorini manquent à l'appel – elles ont cependant été publiées dans les rééditions ultérieures – l'édition mise en circulation en 1942 offre les illustrations sélectionnées par Vittorini et les légendes qui les accompagnent. Nous donnerons un aperçu des principaux « objets de discours » qui se dégagent de ces illustrations et des légendes qui les accompagnent, ainsi que des notes critiques. Évidemment, le métatexte n'est pas l'objet de ce travail. Par conséquent, même si celui-ci mériterait une étude approfondie, seuls seront analysés certains points qui pourront mieux mettre en lumière les objets de discours qui se dégagent des textes sélectionnés par Vittorini.

2.1 Elio Vittorini : repères biographiques

Comme nous l'avons vu dans la mise en contexte historique qui a précédé, c'est dans un climat de répression et de violences sociales qu'Elio Vittorini a vécu sa jeunesse. Né le 23 juillet 1908 à Syracuse, en Sicile, d'une famille modeste, le jeune Vittorini a 14 ans lorsque Mussolini accède au pouvoir. Inscrit par son père à une école de comptabilité, Elio Vittorini abandonne rapidement ses études pour poursuivre son rêve de mener une carrière littéraire : il s'installe à Florence, où il fréquente les cercles littéraires fascistes.

Il publie ses premiers articles en 1927 dans les pages de *La Stampa*, journal avec lequel il collaborera pendant environ deux ans. En 1930, il travaille comme réviseur au quotidien *La Nazione* à Florence. À la même époque, il publie quelques nouvelles littéraires, collabore à la revue *Solaria*, dont la diffusion est très limitée mais qui rassemble certains des auteurs parmi les plus marquants de l'avant-garde de l'époque comme Ungaretti, Quasimodo et Gadda. En 1933, *Solaria* commence à publier le feuilleton qui deviendra le premier roman de Vittorini, *Il Garofano rosso* (publié en français sous le titre *L'Œillet rouge*). Cependant, le bureau de la censure juge *Il Garofano rosso* trop subversif et interdit la distribution du numéro de mars-avril 1934 de *Solaria*. Une certaine ambiguïté entoure les motifs qui ont justifié la censure de l'ouvrage de Vittorini. L'écrivain a soutenu, après les événements, que c'était pour des motifs politiques. Selon la thèse soutenue par divers auteurs, dont Guido Bonsaver (2003), *Il Garofano rosso* aurait plutôt été censuré en raison de l'amour que le personnage central, un fasciste convaincu, éprouve pour une prostituée. Il s'agirait donc en fait d'une censure d'ordre « moral ». Ettore Catalano, dans son ouvrage *La forma della coscienza* (1977), se livre à une analyse détaillée de deux versions de *Il Garofano rosso* (le feuilleton et le livre, préparé en 1935 par Vittorini et qui ne verra le jour qu'après la guerre). Il y démontre de manière convaincante que la remise en question du fascisme par Vittorini et la critique du mouvement qu'il formula par la suite ne commença que vers 1935. La rupture se produira lors de la participation de son pays dans la guerre civile espagnole.

En 1934, à cause d'une intoxication au plomb, Vittorini doit abandonner son travail à *La Nazione*. Ayant commencé l'année précédente à produire des traductions (*St. Mawr*, de D. H. Lawrence, publié chez l'éditeur Mondadori sous le titre de *Il Purosangue*), le jeune auteur se tourne alors vers la profession de traducteur pour gagner sa vie et subvenir aux besoins de sa famille. Membre du parti fasciste, dont il épousait l'idéologie énergique (Bonsaver 2003 : 172), l'écrivain se révolte contre le régime en 1936, lorsque Mussolini décide d'intervenir dans le conflit en Espagne pour appuyer les troupes de Franco (Vittorini 1985 : 58). En 1937, Vittorini publie, encore une fois sous forme de feuilleton, *Conversazione in Sicilia* (*Conversation en Sicile*). Rassemblé en un seul volume publié en 1941, *Conversazione* attirera l'attention des censeurs et vaudra à son auteur d'être expulsé du parti fasciste. Ce roman sera réédité en 1954 chez Bompiani et sera rapidement considéré comme l'œuvre majeure de l'écrivain. En 1938, Vittorini entre au service de l'éditeur Bompiani, à titre de *traduttore-capo*, c'est-à-dire chef traducteur pour les langues anglaise et espagnole. Il s'installe alors à Milan. Dans le cadre de son travail, il supervise de nombreux traducteurs, assure lui-même la traduction de certains textes et veille à la coordination de quelques anthologies, dont *Americana*. Vittorini est arrêté et incarcéré le 26 juillet 1943 pour avoir collaboré à l'impression du journal *l'Unità*, organe du Parti Communiste Italien (PCI), interdit par les fascistes dès 1924, mais publié dans la clandestinité depuis 1927. Relâché le 8 septembre 1943, Vittorini est recherché par les occupants allemands pour son activité contre le régime et doit vivre dans la clandestinité. Après la Libération, il fonde la revue *Il Politecnico*, dont on dit qu'elle a joué un rôle clé pour la réflexion politique italienne de l'après-guerre, malgré sa courte existence. Vittorini reprend sa collaboration à *l'Unità*. Il tente même

l'aventure politique, à titre de candidat du PCI en 1947, mais la même année, il entre en conflit avec Palmiro Togliatti et la direction du Parti au sujet du rapport entre la politique et la culture. En 1951, il fonde auprès de l'éditeur Einaudi la série *I Gettoni*, qui permet à de jeunes auteurs de se faire connaître. Grâce à cette collection, on découvrira notamment Italo Calvino. En 1957 paraît son *Diario in pubblico*, sorte de journal qui est en fait un collage de divers textes qu'il avait publiés au fil des ans. Il s'éteindra en 1966.

Compte tenu de son immense activité comme écrivain et comme éditeur, Vittorini est considéré comme l'une des figures majeures de la littérature italienne de la première moitié du XX^e siècle. Il a été un formidable promoteur de la culture et des échanges interculturels. Vittorini a toujours écrit en réaction à la situation italienne, mais bien souvent dans une perspective européenne et même mondiale. C'est d'ailleurs ce que révèle sa passion pour les auteurs américains pendant les années trente et quarante.

Chez Vittorini, le fait politique a toujours joué un rôle central dans l'activité de création. Sa participation à plusieurs revues littéraires et politiques témoigne de son vaste intérêt pour la culture dans son ensemble et de nombreux écrits témoignent de sa préoccupation pour le rapport qu'entretient l'artiste, toutes disciplines confondues, avec la société, la civilisation et l'histoire. L'architecture, le théâtre, les arts visuels, sans oublier la littérature, comptent parmi les arts sur lesquels il se penche dans ses écrits. Vittorini réclame dans ses articles une plus grande conscience de l'artiste à l'égard de la société, ce qui ne signifie pas pour autant que l'écrivain sicilien soit favorable aux mouvements véristes et réalistes en littérature, au contraire. Pour Vittorini, l'art ne doit

pas seulement dépeindre la réalité comme elle est, mais bien apporter un regard éclairant sur la réalité. Dans divers écrits publiés en 1933 et repris dans son *Diario in pubblico*, Vittorini critique les notions de style dans l'art; il soutient notamment qu'en littérature, il n'existe que deux types d'écrivains :

Quelli che leggendoli, mi fanno pensare « ecco, è proprio vero » e che cioè mi danno la conferma di « come » so che in genere sia nella vita.
E quelli che mi fanno pensare « perdio, non avevo mai supposto che potesse essere così » e che cioè mi rivelano un nuovo, particolare « come » sia nella vita¹¹. (Vittorini 1991 : 63)

Inutile de préciser que les vrais écrivains, ceux qui méritent de passer à l'histoire, sont ceux qui appartiennent à la deuxième catégorie : le rôle de l'artiste est donc non seulement de représenter la vie comme elle est, mais bien de la révéler, de favoriser les « prises de conscience » du lecteur.

Lorsque l'Italie fasciste commence à participer à la guerre civile espagnole et que l'écrivain sicilien se trouve en profond désaccord avec le système politique qu'il avait jusqu'alors soutenu et idéalisé, c'est dans une véritable crise poétique qu'il est plongé. Ettore Catalano analyse en détail la création de Vittorini dans son rapport avec le monde réel, l'importance que l'écrivain sicilien accorde à la conscience du monde. Il écrit notamment : « *Il bisogno di militanza nel presente costituisce dunque la molla dell'ideologia letteraria vittoriniana e della sua volontà di cercare un esplicito collegamento (un nesso organico) tra la specificità del proprio luogo lavorativo e la*

¹¹ Ceux dont la lecture me fait penser « Voilà, c'est bien vrai » et qui, confirment « comment » je sais qu'en général la vie peut être.

Et ceux qui me font penser : « Mon Dieu! je n'avais jamais supposé qu'il pouvait en être ainsi » et qui me révèlent ainsi un nouveau « comment » la vie peut être.

*generalità della politica*¹². » (Catalano 1977 : 135) Lors de la crise provoquée par la guerre espagnole, Vittorini se trouve saisi par une véritable paralysie narrative, qui correspond à une prise de conscience face au monde politique, à l'écroulement des croyances qu'il avait acquises sur le régime fasciste. Pris dans une espèce d'impasse créative, il laissera tomber le roman sur lequel il travaillait depuis déjà plusieurs mois, *Erica e i suoi fratelli*, et se réfugiera dans le silence correspondant à une période d'incubation créative, qui débouchera d'abord sur *Conversazione in Sicilia*, puis sur *Americana*. Au niveau de la forme, ces deux ouvrages constitueront une rupture totale avec tout ce que Vittorini avait écrit jusque là.

2.2 L'anthologie *Americana* devant la censure

L'anthologie *Americana : raccolta di narratori* a été beaucoup étudiée et jouit d'une grande renommée (Guglielmi 1995, Bonsaver 1998, Ferme 1998, entre autres). Préparée par Vittorini immédiatement après la création de *Conversazione in Sicilia*, son premier roman ayant suivi sa rupture d'avec le fascisme, l'anthologie a souvent été intégrée dans les études sur l'œuvre de l'écrivain sicilien, sur son activité politique, sur le rapport, chez lui entre l'action poétique et l'action politique, notion sur laquelle il écrira d'importants articles dans *Il Politecnico*. La réputation d'*Americana* n'est pas seulement un mythe de la Résistance bâti après-coup : l'anthologie a connu un véritable succès

¹² Le besoin de militer dans le présent constitue donc le ressort de l'idéologie littéraire de Vittorini et de sa volonté de rechercher un lien explicite (un noeud organique) entre la spécificité de son lieu de travail et la généralité de la politique.

populaire dès sa parution. Un mois à peine après son lancement – dans la version censurée, bien entendu – tous les exemplaires étaient déjà écoulés (Dunnett 2002 : 118).

À l'époque, les États-Unis avaient acquis une grande popularité auprès du public européen, principalement grâce à la musique jazz et au cinéma. Dans son ouvrage publié en 1964 sur le monde littéraire italien et son rapport aux États-Unis, Donald Heiney soutient que l'anthologie de Vittorini comblait un vide, car en dépit du vif intérêt pour les États-Unis, le public italien avait bien peu de choses à se mettre sous la dent d'un point de vue littéraire. À l'époque, l'unique livre important ayant été publié en Italie était *America Amara* d'Emilio Cecchi, paru en 1939. Même si au début du fascisme, le régime entretenait d'excellents rapports avec les États-Unis, très peu de citoyens italiens avaient le droit de sortir du pays – et par conséquent, peu nombreux sont ceux ayant eu la possibilité de visiter le continent nord-américain. *America Amara* était une sorte de lecture obligée pour tous les jeunes Italiens qui rêvaient de l'Amérique. Pourtant, l'ouvrage de Cecchi ne cherchait pas particulièrement à alimenter un quelconque mythe américain. Heiney le décrit comme « so anti-American that it seems unbalanced if not downright dishonest to the reader who examines it in the post-Fascist era. » (1964 : 35) Il est difficile de lui donner tort. Pour ne citer qu'un exemple parmi tous ceux qui abondent dans ce récit de voyage : « Come massa sociale, gli americani fanno spesso pensare alle pecore. Ma come scrittori e polemisti sono vociferanti ed hanno la mano pesa : tradiscono l'abitudine del *rugby* e del *ring*¹³. » (1995 : 35)

¹³ En tant que masse sociale, les Américains font souvent penser à des moutons. Mais en tant qu'écrivains et éditorialistes, ils vocifèrent et n'y vont pas de main morte : on sent qu'ils ont l'habitude du *rugby* et du *ring*.

L'attitude de Vittorini et de Cesare Pavese à l'égard des États-Unis se trouve tout à l'opposé. Sans jamais avoir traversé l'Atlantique, ces deux écrivains ont joué un rôle fondamental pour la construction du mythe américain dans la littérature italienne. On peut affirmer que l'anthologie de Vittorini visait, entre autres, à donner à un vaste public de quoi nourrir son intérêt pour la culture américaine. Les données disponibles sur la diffusion de l'ouvrage confirment d'ailleurs que celui-ci a rencontré son public.

Toute la correspondance entre le *Minculpop* et l'éditeur Valerio Bompiani concernant la parution de l'ouvrage de Vittorini et sa censure est bien documentée dans les archives de la maison d'édition et a été abondamment citée (voir notamment Manacordo 1978). Rappelons que Vittorini et Bompiani étaient tous deux en excellents termes avec le Ministre de la culture populaire, Alessandro Pavolini. Ce dernier dirigeait l'hebdomadaire fasciste florentin *Il Bargello* à l'époque où Vittorini y collaborait, en 1934 (Bonsaver 2003 : 172). On sait que la censure fasciste n'avait pas un caractère systématique en matière littéraire, qu'il y avait de nombreux recoupements entre les diverses autorités, de sorte que la décision d'approuver un texte pouvait être renversée le lendemain par un autre censeur. Par conséquent, les maisons d'édition comptaient souvent sur une relation directe avec le *Duce* ou avec un de ses proches collaborateurs pour assurer la publication de leurs ouvrages. Pendant plusieurs mois, Vittorini et Bompiani ont personnellement exercé des pressions sur Pavolini pour permettre la publication de l'anthologie *Americana*, que le ministre avait initialement refusée en raison de l'imminence de l'entrée en guerre des États-Unis contre le régime totalitaire. L'ouvrage n'a pu voir le jour qu'après de longues négociations, au terme desquelles il a

été convenu de supprimer les notes critiques et les commentaires élogieux de Vittorini sur la littérature du pays bientôt ennemi et les remplacer par une introduction négative de Cecchi. Le ministre avait également proposé d'accompagner le lancement d'une campagne publicitaire sensationnaliste et négative, où toutes les affiches de l'ouvrage auraient été accompagnées d'une phrase extraite de l'introduction de Cecchi : « *Trent'anni fa era stato abdicato all'ineffabile dell'anima slava; ora si abdicava a un ineffabile dell'anima americana. Ed incominciava un nuovo bacchanale letterario*¹⁴. » (Dunnett 2002 : 117). C'est ainsi que l'ouvrage, qu'on avait annoncé comme le premier volume d'une série d'anthologies sur l'histoire de la littérature mondiale, a pu être enfin publié. Pas pour longtemps, toutefois, car en juin 1943 le nouveau ministre de la culture populaire, nettement plus strict dans l'application des normes envers les ennemis de la nation, ordonnait la saisie de l'anthologie en vertu du fait qu'elle portait sur un pays désormais en guerre contre l'Italie. L'ouvrage en était déjà à sa deuxième édition.

L'enthousiasme de Vittorini à l'égard de la littérature américaine qui transparaissait dans ses introductions sont l'aspect qui ont le plus choqué le *Minculpop*. Non seulement il présentait cette littérature comme une littérature « universelle », mais il osait y parler de la grandeur de certains auteurs, de leur force, de leur quête de pureté, caractéristiques que la propagande fasciste réservait au seul peuple italien. Nous reviendrons plus en détail sur les idées que véhiculent les notes critiques de Vittorini. Disons immédiatement que sa trop grande révérence envers les écrivains d'une autre

¹⁴ Il y a trente ans, on abdiquait devant l'ineffable de l'âme slave; aujourd'hui, on abdique devant l'ineffable de l'âme américaine. Et s'amorce une nouvelle bacchanale littéraire.

nation, à plus forte raison d'une nation ennemie, n'ont pas trouvé grâce aux yeux des censeurs fascistes. La nouvelle préface d'Emilio Cecchi s'avéra, pour sa part, très efficace. La littérature américaine y est dépeinte comme une littérature méritant certes d'être connue, mais comme exemple de mœurs décadentes – et non comme un modèle ou une source d'inspiration. « *Da un capo all'altro dell'antologia, lo spettacolo che della vita ci viene offerto è tragico, orrendo*¹⁵ », peut-on notamment lire dans cette introduction (Cecchi 1942 : XVIII). Avec une telle préface, mettant ainsi en garde le lecteur contre les vices de la littérature (et de la nation) américaine, les censeurs ont jugé que *Americana* ne représentait plus de danger pour la morale italienne et ont donc autorisé sa publication sans modification ultérieure, sans égard aux objets de discours abordés ni aux valeurs véhiculées dans les récits qui la composaient. Indirectement, l'anthologie devenait conforme à la *doxa* voulant que les États-Unis soient porteurs de valeurs contraires aux valeurs fascistes.

2.3 *Americana* : le discours des images

S'il est presque impossible de mettre la main sur la version censurée d'*Americana*, étant donné qu'il n'en existerait plus que cinq exemplaires, il est toutefois relativement facile d'imaginer à quoi elle pouvait ressembler. Au niveau du texte, les récentes éditions de poche ont rétabli les notes critiques de Vittorini. Ces éditions négligent malheureusement en grande partie le volet visuel de l'anthologie, ne reproduisant que quelques-unes des images et légendes, regroupées en deux séries. Pour

¹⁵ Du début à la fin, l'anthologie nous offre un spectacle de la vie qui est tragique, horrible.

remonter au travail original d'illustration, il faut se reporter à la version autorisée de 1942, celle contenant l'introduction de Cecchi. Il est dommage que les éditions plus récentes n'aient pas reproduit l'anthologie comme elle se présentait à l'époque, car l'ouvrage mis au point par Vittorini se caractérisait par un riche complément d'illustrations et de photographies, reflétant la vie aux États-Unis telle qu'elle pouvait être perçue et interprétée depuis l'Europe. Il est intéressant pour notre propos de s'y attarder, d'autant plus que ces images sont souvent accompagnées de légendes évocatrices. Les photographies mêmes évoquent certains concepts, rappellent divers thèmes et objets de discours véhiculés par les textes. Elles contribuent à l'ensemble en soulignant le « message » de l'ouvrage, notamment les thèmes abordés dans les notes critiques.

L'introduction s'ouvre sur les paroles suivantes d'Elio Vittorini : « *Anche in una storia della letteratura americana la prima parola che ci venga in mente, e si fermi davanti a noi, e ci fermi, è quella stessa della terra*¹⁶ » (Vittorini 2002 : 2). Et pour donner plus de force à cette affirmation, Vittorini ne néglige rien dans l'iconographie de l'ouvrage. En effet, un très grand nombre d'images évoquent l'importance de la terre. Parfois la terre est représentée par ce qu'elle a de plus merveilleux : de vastes étendues, des montagnes grandioses, une abondance d'animaux. Ailleurs, la terre est représentée pour ce qu'elle a à offrir – un champ de blé immense, avec la légende « *Nostro pane quotidiano*¹⁷ » (*idem* 1942 : 393), le « pain de ce jour » que sollicite le « Notre Père »

¹⁶ Dans une histoire de la littérature américaine, le premier mot qui nous vienne à l'esprit et qui s'arrête devant nous – qui nous arrête – est le nom de la terre même.

¹⁷ Les photos et illustrations se trouvent sur des pages non numérotées. Par conséquent, le numéro de page indiqué correspond à la page numérotée suivante.

dans sa version italienne. Une telle légende ne peut qu'interpeller le lecteur de 1942, d'abord par la dimension religieuse qu'il accorde ainsi à la terre qui répondrait avec générosité à la demande universelle de nourriture pour le corps – mais aussi pour l'âme. Par ailleurs, même pour les Italiens non-croyants, aux prises depuis de nombreuses années avec le rationnement, avec la misère de la vie sous le fascisme, cette image d'abondance ne pouvait que faire rêver.

La terre, c'est aussi un espace géographique, une *totalité* géographique pourrions-nous dire. L'Amérique, c'est le point de convergence de toutes les cultures. Si les nouvelles traduites par Vittorini dans son anthologie ne mettent pas beaucoup l'accent sur ce point, sauf dans l'extrait du roman de John Fante *Wait Until Spring, Bandini*, qui met en scène une famille d'immigrants italiens, l'ensemble des images et légendes le souligne sans équivoque : des montagnes imposantes, et la légende : « *Dietro : le montagne di dappertutto*¹⁸ » (*ibid* : 57); la Nouvelle-Orléans est représentée comme la Française du Sud; un navire qui déverse son lot d'immigrants avec la légende « *Ventidue giorni di viaggio* », vingt-deux jours de voyage, suivi, dans la même série de photos, d'un groupe de nouveaux arrivants qui débarquent, valise à la main, après un voyage visiblement long et exténuant. Au bas, on peut lire la légende « *Nuovi cittadini per l'Unione* » (*ibid* : 393), de nouveaux citoyens pour l'Union. Deux commentaires s'imposent au sujet de cette image. D'abord, l'utilisation du terme « *cittadini* » (citoyens) suppose une inclusion des nouveaux arrivants, tout à l'opposé des politiques raciales du régime dictatorial italien qui tend à exclure diverses catégories de citoyens, notamment les antifascistes et les Juifs.

¹⁸ Derrière : les montagnes de toute la Terre.

Le choix de ce terme prend donc en contre-pied le discours du fascisme. Dans un deuxième temps, il est aussi intéressant de souligner l'arrangement de l'iconographie, car il est possible de faire un lien entre ces images d'immigrants et la série de photographies suivantes (*ibid* : 413), qui illustre d'abord un groupe d'enfants jouant devant une vieille baraque, avec la légende « *Ma i bambini hanno le stelle*¹⁹ », puis une nouvelle image de grands espaces et d'une famille de pionniers : « *Erediteranno la terra*²⁰ », dit la légende. La juxtaposition de ces images laisse entrevoir que le destin de l'immigrant, difficile et incertain, semble offrir des possibilités infinies et grandioses, à l'image du paysage illustré.

Peut-on parler du « discours » des images? Si oui, la pauvreté et le contraste entre la vie des riches et celle des pauvres ressort de manière marquée comme objet de discours des illustrations. La pauvreté et la misère sont évoquées fréquemment, par des images généralement tristes : des personnes qui dorment dans la rue, des quartiers ouvriers délabrés avec vue sur un cimetière de l'autre côté de la rue. D'autres images témoignent d'une grande énergie, d'une volonté de s'en sortir ou, au moins, d'oublier. À cet effet, il faut voir les images sous-titrées « *I poveri sono matti*²¹ » (*ibid* : 539) donnant à voir une femme qui danse sur un baril. Sur la page adjacente, l'observateur attentif ne pourrait manquer de remarquer le nom sur une vitrine devant laquelle s'entassaient les meubles d'une famille expulsée de son foyer : Funicello. La référence est sans équivoque : c'est parmi les pauvres qu'on trouve les Italiens. La question est : seulement aux États-Unis?

¹⁹ Mais les enfants ont les étoiles.

²⁰ Ils auront la terre en héritage.

²¹ Les pauvres sont fous.

Vittorini n'aurait-il pas choisi volontairement cette image pour ce nom, pour que celle-ci parle de pauvreté aux lecteurs, favorise leur identification avec le contenu de l'anthologie? L'hypothèse n'est pas à écarter. N'oublions pas que dans les années 40, après de nombreuses années de dictature, la situation économique italienne était désastreuse et que la population en faisait les frais.

Parmi les autres objets de discours importants représentés dans l'iconographie de l'anthologie, on trouve la violence, l'Histoire et la femme, bien que cette dernière y soit représentée de manière un peu caricaturale. Une femme qui se déhanche sur un baril avec la légende déjà mentionnée sur les pauvres. Un escalier où défilent des centaines de femmes qui relèvent un coin de leur jupe pour montrer leurs jambes, avec la légende « *La scala di Giacobbe*²² » (*ibid* : 539). Une femme d'apparence un peu vulgaire mais souriante, qui se tient devant un salon de coiffure (*ibid* : 905). Dans les images choisies par Vittorini, les femmes sont des tentatrices, des consommatrices – pour illustrer la richesse, il montre des robes élégantes – ou encore des femmes libérées qui dansent avec leur petit ami. Ce qui est important de souligner, c'est qu'on trouve bien quelques mères, mais elles sont en minorité. Il faut mettre cette image de la femme en parallèle avec le rôle très traditionnel qu'impose le fascisme aux femmes (« mariées à l'État » – voir le don de leur anneau nuptial – et auxquelles on demande de « procréer pour la Patrie ») pour se rendre compte à quel point la place qu'elles occupent dans les illustrations d'*Americana* est en contraste avec la *doxa* fasciste. Cette opposition est également très

²² L'échelle de Jacob.

marquée dans le discours des nouvelles choisies par l'anthologiste. Nous y reviendrons plus loin.

La violence est certainement un autre objet de discours auquel les illustrations offrent un contre-discours important. Rappelons que pour les fascistes, la violence a une fonction régénératrice : dans un premier temps, elle permet d'éliminer ce qui pourrait empêcher la venue de la société idéale – d'où les violences fascistes des années 20 et les actes d'intimidation politique. Dans un deuxième temps, la violence est aussi l'expression d'une force collective, qui s'exprime dans la guerre et qui constitue une valeur pour la société. Nous examinerons plus tard la violence telle qu'elle est représentée dans les nouvelles; il est toutefois certain que la violence, telle qu'elle est représentée dans l'iconographie, revêt un autre visage. En effet, dans les illustrations, on peut considérer que trois formes de violences sont en jeu. En premier lieu, il y a bien sûr la violence guerrière, qui est présente par la Guerre civile américaine. Cependant, la façon dont cette guerre est représentée ne peut être considérée comme une exaltation de la force brute, comme on la trouve chez les fascistes, bien au contraire. Deux images pourraient constituer les pôles de l'interprétation de la guerre, telle qu'elle est représentée dans l'iconographie d'*Americana*. La première de ces images est une vue aérienne de soldats derrière les tranchées, tandis que des feux brûlent au loin (*ibid* : 33). Pour se rendre compte qu'il s'agit d'une photo de guerre, l'observateur doit littéralement s'approcher de la page. Cela crée un effet indéniable de distanciation. Un peu plus loin, le thème de la Guerre civile est repris, avec une image d'Abraham Lincoln qui rend visite à des soldats, et surtout deux images de soldats morts au combat (*ibid* : 209), dont une qui permet de

distinguer les traits de l'homme. Cette image représente la dévastation apportée par la guerre. Pas d'exaltation romantique du guerrier. Rien qu'un homme mort sur un champ de bataille.

Un second type de violence illustrée dans l'anthologie est liée aux grèves ouvrières. On trouve d'abord un photomontage montrant un policier à la tête ensanglantée. Au second plan se profilent les grands titres des journaux qui annoncent les grèves générales (*ibid* : 633). Dans le même groupe d'images, une photo montre des hommes faisant la queue pour un emploi. L'un d'entre eux se fait tirer par la manche par un homme muni d'une carabine. Derrière eux se lit une pancarte qui dit : « *Jobless men, keep going. We can't take care of our own* ». La situation est tendue et les deux hommes se regardent avec agressivité : toute la violence de l'image se trouve concentrée dans leur regard. L'objet de discours que constitue la violence sociale n'est pas approfondi outre mesure, mais ces deux images comptent parmi les plus percutantes de l'anthologie.

Le troisième type de violence est celui des films et des romans policiers. Fusillades dans une rue, titres de journaux annonçant des meurtres... Le traitement réservé par Vittorini à cet aspect de la violence semble plus caricatural, comme des images tirées de films muets. D'ailleurs, même la légende qu'il donne à cette violence, « *Delitto nella 42^a strada*²³ » (*ibid* : 591), évoque le titre d'un vulgaire tabloïd. Toutefois, pour l'observateur attentif qui remarque la juxtaposition des images, la caricature est éloquente : d'abord, une photo montre une rue sombre et enfumée, où un policier tire sur

²³ Délit sur la 42^e.

un malfaiteur; puis, quand on tourne la page, on voit une autre rue enfumée et un peu sombre, où les policiers cette fois sont montés sur des motocyclettes ornées de drapeaux américains. La légende se lit : « *Arriva il Presidente* ». Bien sûr, cette « arrivée du Président » d'apparence chaotique et étrangement sinistre est à des années-lumière de la théâtralité de la politique fasciste. Il est facile de supposer que cette juxtaposition de la violence et de la politique n'est pas due au seul hasard, d'autant plus qu'il existe une similitude entre les deux images, dans le cadrage, dans l'éclairage et par la présence de fumée, notamment. Pour une seconde fois, la présentation visuelle de l'anthologie *Americana* tisse un lien entre la politique, l'histoire et la violence. Quand on s'y attarde, on s'étonne que les censeurs aient consenti à la publication de ces images et de ces légendes qui subvertissent les représentations fascistes.

2.4 *Americana* : le discours du paratexte

2.4.1 Histoire de la littérature

On pourrait continuer à énumérer les nombreux autres objets de discours visuellement représentés dans l'anthologie et s'opposant au discours fasciste. On pourrait notamment évoquer les représentations visuelles du racisme, de la déshumanisation par la modernité ou encore de la démocratie. Mais il faut maintenant se pencher sur les notes critiques de Vittorini, celles-là mêmes qui sont tombées sous le coup de la censure, pour avoir une idée complète des formes de résistance que révèle le paratexte d'*Americana*. Comme nous l'avons vu précédemment, ces notes critiques ont dû être retirées de l'anthologie en raison du trop grand enthousiasme que Vittorini y manifeste pour la

littérature américaine. En outre, si l'on regarde plus attentivement le discours tenu par l'écrivain sicilien dans son histoire de la littérature américaine, on se rend compte, dans un premier temps, que celui-ci critique l'Europe en plusieurs occasions. Dans sa description des premiers balbutiements de la culture américaine, il dit : « *Ha un'aspra forza dentro; [...], ma non dice che cose di dottrina o di atteggiamento : prodotti d'Europa*²⁴. » (*Idem* 2002 : 4) L'Europe de Vittorini est faite de préjugés, d'inhibitions. Les auteurs américains qui manifestent une culture qui se rapproche trop de la culture européenne (Henry James, notamment) sont ceux qui s'attirent d'ailleurs les critiques les plus sévères et sans appel de l'écrivain sicilien.

Revenons un moment à la citation déjà mentionnée qui ouvre les notes de Vittorini. On y lit un peu plus loin :

Anche in una storia della letteratura americana, la prima parola che ci venga in mente, e si fermi davanti a noi, e ci fermi, è quella della terra. Come, pressapoco, se si trattasse di storia politica. E di più, forse. Perché mentre una storia politica non ha in sé, di solito, la storia della letteratura, una storia della letteratura ha sempre in sé la storia politica, è quella, questa, tutte insieme le storie, e, insomma, la storia per eccellenza dell'uomo nell'una o nell'altra cornice prescelta di spazio e di tempo²⁵. (*ibid* : 2)

En énonçant dès les premières lignes de son introduction que l'histoire de la littérature en général est liée à l'histoire politique parce qu'elle la contient, Vittorini souligne la valeur politique de l'histoire de la littérature « particulière » qu'il s'apprête à tracer. Il ne se

²⁴ Elle possède une force intérieure ardente; [...], mais elle ne parle que de doctrine ou d'attitude : produits de l'Europe.

²⁵ Dans une histoire de la littérature américaine, le premier mot qui nous vienne à l'esprit et qui s'arrête devant nous – qui nous arrête – est le nom de la terre même. Comme s'il s'agissait, à peu de choses près, de l'histoire politique. Et peut-être même plus. Car si une histoire politique ne contient pas en elle, habituellement, l'histoire de la littérature, l'histoire de la littérature contient toujours en elle l'histoire politique, et celle-ci et celle-là, elle rassemble toute les histoires et est, de fait, l'histoire par excellence de l'humanité, vue dans un cadre spatio-temporel déterminé.

situe pas en dehors du fait politique, bien au contraire. Il n'est donc peut-être pas insignifiant que John Dewey et Ernest Hemingway, deux intellectuels aux convictions antifascistes bien connues (Deledalle, Asselineau), soient les figures dominantes dont Vittorini fait l'éloge, avec Poe et Melville.

Pour résumer de façon très schématique l'histoire de la littérature américaine telle que Vittorini la conçoit, on peut dire qu'elle se présente par cycles : d'abord des philosophes américains repoussent plus loin les connaissances de l'homme sur la nature humaine. Toutefois, la pensée de ces philosophes n'est pas explorée dans toutes ses possibilités, car celle-ci n'est pas incarnée dans une œuvre littéraire. Le travail pouvant donner chair à la pensée de ces philosophes est la responsabilité des écrivains, les classiques. Puis, ceux-ci sont suivis par d'autres écrivains qui, en étant moins absolus dans leur interprétation de cette philosophie, font un travail de divulgation, de vulgarisation de ces classiques. Ce sont eux qui écrivent la « légende ». Thoreau et Emerson sont les deux philosophes qui, les premiers, permettront à la conscience humaine tout entière de faire un pas en avant, avec leurs idées sur la nature humaine, la vie morale, Dieu, l'art. Leur travail n'est cependant que métaphysique. Poe, Hawthorne et Melville sont les trois écrivains qui, d'après Vittorini, ont réussi à dévoiler ce que les idées de ces deux philosophes contiennent de force et de « *ferocia* », de férocité²⁶, et qui sont parvenus à déchaîner cette puissance. Puis d'autres écrivains sont venus, comme Mark Twain et Ambrose Bierce, pour réinterpréter les découvertes des « classiques » et les rendre plus

²⁶ La férocité. C'est un élément de discours fondamental dans l'histoire de la littérature américaine construite par Vittorini.

accessibles. Après une parenthèse plus ou moins fructueuse, un nouveau philosophe émerge : il s'agit de John Dewey. Avec ses idées sur le rapport entre l'homme et la réalité, voulant que l'homme doive accepter le chaos qui l'entoure et essayer de s'y adapter plutôt que de le transformer, Dewey ouvre la voie (toujours d'après Vittorini) à une nouvelle génération de « classiques », qui s'incarneront chez Hemingway, Faulkner et T.S. Eliot. Ces classiques seront ensuite transformés en « légende » par d'autres auteurs qui seront influencés par eux, c'est-à-dire Saroyan, Caldwell et Fante.

L'important ici n'est pas tant de résumer l'histoire de la littérature américaine ni de savoir si tel ou tel auteur plaît à Vittorini ou non, mais bien d'examiner de quelle manière sont représentés les écrivains américains à travers le langage de Vittorini, et s'il y a lieu, de mettre en lumière le contraste entre la manière dont ils sont représentés et le discours social de la société fasciste. Vittorini, en effet, n'est pas seulement enthousiaste à l'égard de la littérature américaine; il trace aussi un portrait cohérent de ses acteurs, un portrait qui frappe l'imaginaire du lecteur. Ce portrait compose la figure de ce qu'on pourrait appeler l'Homme nouveau, celui qui en découvrant une terre nouvelle, se régénère, sans ne rien perdre de ce qu'il avait accumulé dans le passé. Pour mieux comprendre en quoi l'Homme nouveau de Vittorini heurte le discours fasciste, il convient de tracer d'abord le portrait de l'Homme nouveau fasciste.

2.4.2 L'Homme nouveau

S'il est un objet de discours incontournable, quand on examine le fascisme, c'est bien celui de l'Homme nouveau. De manière générale, cet objet de discours a dominé l'ensemble des théories politiques de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle : l'Homme nouveau était généralement associé aux valeurs de jeunesse et de virilité et à d'autres valeurs qu'on voulait à la fois modernes et éternelles. Dans l'Italie fasciste, l'Homme nouveau a dominé la propagande aussi bien que les mesures adoptées par le régime. La volonté de réformer le caractère des Italiens, de le remodeler en fonction de l'idéal fasciste aura été, selon l'historien Emilio Gentile, le moteur d'un nombre considérable de mesures prises par le régime fasciste : réforme scolaire, campagne démographique, racisme et antisémitisme (Gentile 2002 : 241). Gentile s'est particulièrement penché sur les mythes du fascisme : par conséquent, il est l'auteur qui a le mieux couvert l'évolution de l'Homme nouveau à travers les diverses phases du fascisme. Le mythe de l'Homme nouveau (dans ce cas, de l'Italien nouveau) est issu directement du *Risorgimento* (le mouvement politique qui a mené à l'unification de l'Italie), même si dans ce premier temps, l'Homme nouveau ne revêtait pas les mêmes caractéristiques que son « homologue » fasciste. Toujours d'après Gentile, à la fin du XIX^e siècle, l'accélération du processus de modernisation du pays, qui a bouleversé autant la mentalité que les coutumes de la société, faisait partie intégrante du projet des patriotes qui aspiraient à unifier l'Italie :

La stessa creazione dello Stato unitario era stata concepita dai patrioti del Risorgimento in funzione della emancipazione degli italiani dagli abiti mentali

e dai costumi prodotti da secoli di arretratezza e asservimento, per trasformarli in cittadini moderni di uno Stato libero e sovrano²⁷. (*ibid* : 242)

Cette émancipation comportait nécessairement une transformation, une « régénération » du caractère national italien, pour lutter contre sa décadence morale et parvenir à se hisser au même niveau que les nations les plus avancées. La première version de ce mythe constituait donc une aspiration résolument moderne. L'Homme nouveau du fascisme s'inscrira dans cette même tradition de renouveau national, visant à donner aux Italiens les qualités requises pour qu'ils se libèrent de l'asservissement. Il va sans dire que le mythe de l'Italien nouveau du *Risorgimento* et l'Italien nouveau du fascisme présentent des différences fondamentales – bien qu'essentiellement, tous deux aspirent à corriger ce qu'ils considèrent comme des défauts du caractère italien pour le rendre mieux adapté à un projet d'émancipation nationale. C'est sur la forme de corrections à apporter que les deux « Hommes nouveaux » se distinguent.

Benito Mussolini est intimement lié à la représentation de l'Homme nouveau italien, bien que son rôle à l'égard de ce mythe ait subi de profondes transformations au fil des ans. Dans un premier temps, le jeune socialiste énergique et entêté, qui ose tenir tête aux dirigeants du Parti socialiste et qui va jusqu'à rompre avec le Parti quand vient le temps de soutenir la guerre, est perçu comme une incarnation de l'Homme nouveau. Pour une certaine élite intellectuelle nationaliste et d'avant-garde qui aspirait à voir régénéré le caractère des Italiens, Mussolini semblait au départ incarner le renouveau. D'après

²⁷ La création même de l'État unitaire était conçue par les patriotes du *Risorgimento* en fonction de l'affranchissement des Italiens des habitudes mentales et des coutumes héritées de nombreux siècles de stagnation et d'asservissement, pour les transformer en citoyens modernes d'un État libre et souverain.

Gentile, le mythe de l'Homme nouveau était dans l'air du temps, pour ainsi dire, et c'est à ce moment que Mussolini est apparu sur la scène politique. C'est donc sur lui que les idéalistes, qui espéraient voir surgir de la masse un Homme nouveau, allaient jeter leur dévolu. Mussolini est un orateur habile, qui fait étalage d'une certaine culture qui, si elle ne correspond pas à la culture classique, est quand même décrite par ses contemporains comme une culture « sentie »; c'est aussi un journaliste talentueux, énergique et charismatique. Benito Mussolini semble rassembler les plus hautes qualités morales, intellectuelles et humaines qu'on pouvait espérer. Ce qui séduit par-dessus tout ses contemporains, c'est son apparente sincérité et droiture morale.

La Première Guerre mondiale marque une rupture dans les aspirations nationales, et le mythe de l'Homme nouveau subit une première transformation. Benito Mussolini en demeure l'incarnation, mais, le caractère de l'Homme nouveau mythique est profondément transformé :

La base originaria dell'« uomo nuovo » fascista fu dunque il combattente della Grande Guerra, che tornava plasmato dall'esperienza bellica con la consapevolezza che la sua milizia al servizio della nazione non era terminata, ma doveva proseguire con la lotta contro i « nemici interni », prima di avviare l'opera di rigenerazione degli italiani²⁸. (*ibid* : 247)

L'Homme nouveau prend donc désormais les traits virils de l'ancien combattant, régénéré par l'expérience guerrière et dont la fonction était de libérer le terrain pour permettre une régénération de la société complète. La force, la virilité, le courage, l'insensibilité à des valeurs telles que la tolérance ou l'humanitarisme, la fermeté des

²⁸ La matrice de l'« homme nouveau » fasciste fut, ainsi, le combattant de la Grande Guerre, formé par l'expérience militaire et rentré avec la conscience que sa mission au service de la nation n'était pas

convictions, l'opposition à l'homme idéal de type bourgeois sont une série de caractéristiques que revêt l'Homme nouveau pendant les années du squadrisme. Encore une fois, Mussolini apparaît comme l'incarnation de cet idéal. Il est révélateur que la toute première biographie de Mussolini, signée par Antonio Beltramelli et publiée chez Mondadori en 1923, donc immédiatement après l'accession au pouvoir du dictateur, avait précisément pour titre *L'Uomo nuovo* (Passerini 1991 : 43).

C'est après l'accession au pouvoir du dictateur que le mythe de l'Homme nouveau prend un visage plus complexe – tout comme la propagande entourant la figure de Mussolini. Pendant les années de la dictature, la personne du chef devient exaltée outre mesure dans la propagande, jusqu'à revêtir un caractère presque divin pour la population. Mussolini est tour à tour présenté au peuple comme le père de la Patrie, son sauveur, son justicier, son protecteur, son guide éclairé. Le « mussolinisme » devient un idéal concurrent du fascisme et, dans bien des cas, il le remplace tout à fait. Croire en Mussolini, c'est avoir la foi. C'est être prêt à se sacrifier sur demande. Et ce qui sera alors présenté comme l'homme nouveau (sans majuscule, cette fois), c'est l'homme capable de se fondre à la société et de donner vie à l'idéal fasciste où l'État a préséance sur tout. L'homme nouveau devient le citoyen-soldat, capable de mettre en pratique ce qui est désormais la devise du fascisme, « *credere, obbedire, combattere*²⁹ », sans aucune arrière-pensée :

Il fascismo [...] voleva formare una collettività di cittadini aderenti e partecipanti alla vita dello Stato fascista non come individui autonomi, bensì come soldati disciplinati e obbedienti, pronti a far sacrificio della vita per la

terminée, mais qu'elle devait se poursuivre par la lutte contre les « ennemis de l'intérieur », avant d'amorcer l'œuvre de régénération des Italiens.

²⁹ Croire, obéir, combattre.

potenza dello Stato. L'uomo nuovo del fascismo non era un individuo divenuto consapevole di sé e padrone del proprio destino, ma il « cittadino-soldato » che svuota la propria individualità per lasciarsi interamente assorbire nella comunità totalitaria³⁰. (Gentile 2002 : 163)

Nécessité d'annuler l'individualité pour permettre une intégration totale à la communauté. D'où l'importance fondamentale de la réforme scolaire et de toute l'activité de propagande, d'encadrement et de socialisation des individus en fonction du mythe. Guido Gamberini dans un article intitulé « Sistematizzare la fede³¹ » paru sur *Il Popolo d'Italia* le 4 avril 1928 s'exprimait à ce propos :

Quando parliamo dell'« uomo nuovo » è chiaro che intendiamo parlare della Società nuova. La più seria e la più vera occupazione del Fascismo è appunto di maturare dei nessi sociali, un *humus* politico e storico in cui l'individuo cresca e le nuove generazioni si formino. Per questo occorre molta fede e pochissima teoria : occorre cioè che sulla vita nazionale imperino dei miti³². (cité par Gentile 2002 : 151)

On le voit, même l'idéal de l'homme nouveau se trouve désormais assimilé à l'idéal de la société fasciste par l'entremise de la mythification de la vie, de la politique, de l'histoire. La récupération de la figure mythique du légionnaire romain apparaît alors toute naturelle, car elle s'inscrit parfaitement dans un discours historique de continuité et d'aspiration futures – avec la reconstitution de l'empire romain. L'homme nouveau, celui qui représente l'avenir de l'Italie, s'incarne donc dans le légionnaire romain ressuscité, prêt désormais à tous les sacrifices qui lui sont imposés par sa foi dans la Patrie, pour

³⁰ Le fascisme [...] voulait former une collectivité de citoyens adhérant et participant à la vie de l'État fasciste, non comme individus autonomes, mais au contraire comme soldats disciplinés et obéissants, prêts à sacrifier leur vie au profit de la puissance de l'État. L'homme nouveau du fascisme n'était pas un individu ayant acquis la conscience de soi et devenu maître de son propre destin, mais plutôt le « citoyen-soldat » qui évacue sa propre individualité pour se laisser entièrement absorber par la communauté totalitaire.

³¹ Systématiser la foi.

³² Quand nous parlons de l'« homme nouveau », il est clair que nous voulons parler de la Société nouvelle. La tâche la plus sérieuse et la plus authentique du Fascisme est justement de favoriser la formation d'une cohérence sociale, un terreau politique et historique où l'individu pourra croître et les nouvelles générations

assurer la grandeur de celle-ci. Dans cette réinterprétation de l'homme nouveau, Benito Mussolini est représenté comme le père inspiré, celui qui guide les masses.

Pour arriver à comprendre comment, dans l'anthologie *Americana*, l'Homme nouveau s'incarne dans l'Américain et particulièrement dans l'écrivain américain, il faut tenir compte de l'ampleur du renouveau opéré par l'Amérique sur la conscience humaine, telle que Elio Vittorini la représente. En lisant les notes critiques, le lecteur se rend vite compte de la profondeur de la transformation que cette terre opère sur la nature humaine même, du moins dans la conception de l'écrivain sicilien. En l'homme américain se déchaînent des forces brutes, irrépressibles, qui lui donnent une voix « *ruggente* », rugissante, et qui le poussent à vivre, à absorber, à transformer toute chose de manière effrénée. Par le recours à cette image du rugissement, Vittorini crée une représentation de l'homme américain bien éloignée de la docilité envers l'autorité que souhaitent inculquer les éducateurs fascistes dans les années 40, eux qui espèrent « systématiser la foi ». Le rugissement n'est-il pas le propre du lion, du tigre, du prédateur libre et solitaire? L'expression de la férocité que Vittorini parvient à déceler chez les écrivains qu'il considère les plus marquants, vient appuyer cette association entre l'Homme nouveau américain et le fauve.

Dans l'histoire de la littérature américaine qu'il recompose, Vittorini dépeint d'abord les premiers colons comme des âmes en peine, qui ont quitté le Vieux continent

se former. Pour ce faire, il faut une grande foi et très peu de théorie : il faut que des mythes dominent la vie nationale.

par désespoir : « [...] *pieni di delusione e stanchezza : per finire, non per cominciare*³³ » (Vittorini 2002 : 2), dans une espèce de renoncement à la vie, une abdication devant l'Histoire. En Amérique, cependant, ces pèlerins découvrirent non seulement un nouveau monde, mais aussi la force intérieure qu'ils possédaient, la férocité qui sommeillait en eux.

Paradoxalement, l'Homme nouveau de Vittorini est un homme qui s'inscrit dans une lignée, dans une histoire. Dès les origines, l'Amérique contient en elle l'Europe, et à l'origine, les politiciens, les penseurs, les écrivains américains ne font que répéter la pensée européenne de leur temps, les droits naturels et les idéaux d'indépendance « [...] *ma lo fecero denudandolo in un [...] assoluto di fede*³⁴ [...] » (*ibid* : 4) qui allait les porter, en très peu de temps, à surpasser le modèle européen et à devenir eux-mêmes un modèle pour l'Europe – comme c'est le cas, entre autres, pour la Révolution française. (Bien entendu, on peut imaginer que l'application de l'« *assoluto di fede* », de la foi absolue, à des valeurs aussi éloignées de la doctrine fasciste que l'indépendance et les droits naturels a dû relever de l'hérésie pour les censeurs fascistes.)

Selon Vittorini, on a assisté dans les années 1840 à des mouvements tendant à donner une culture littéraire aux provinciaux, qu'il décrit caricaturalement comme des hordes de femmes organisant des rencontres littéraires dans les régions les plus reculées

³³ Remplis de déceptions et de fatigue; pour finir, non pour commencer.

³⁴ Mais ils le firent, la portant aux nues avec une foi absolue.

pour édifier les participants. Vittorini souligne que cette époque comptait bien peu de traducteurs, mais surtout des exégètes :

Ma non indica, nella sostanza, grossolanità o faciloneria. Mostra piuttosto che l'America era portata alla sua febbre culturale da puro appetito di appropriazione. Oscuramente, fuori dalle coscienze dei singoli, essa voleva consumare tutto quello ch'era stato detto e fatto nel mondo, fino ad allora : ingoiarlo, averlo nelle viscere e passare oltre. Così il suo intellettualismo non poteva manifestarsi sotto forme alessandrine di devozione ai testi³⁵ (*ibid* : 40-41).

La société américaine y est ici représentée comme étant irrésistiblement affamée de culture, possédée d'un besoin de tout absorber, à un point tel qu'elle n'arrive pas à s'attarder aux textes mêmes. On sent quelque chose de sauvage dans cette description, dans cette envie irrépressible, quasi-animale, d'absorber l'Histoire. Lorsque apparaissent les premiers intellectuels américains capables de surpasser la pensée européenne, Vittorini les représente encore comme des fauves, qui expriment des rugissements métaphysiques (« *ruggiti metafisici* », *ibid* : 42). Chez ces penseurs que sont Emerson et Thoreau, Vittorini fait le constat suivant : « [...] *l'America, mondo nuovo, doveva, per essere tale, un mondo nuovo, e ripresa dell'uomo nel mondo, riassumere tutto del vecchio mondo*³⁶. » (*ibid* : 43) Cette « incarnation » de tout le passé du monde se fait forcément dans la douleur, comme pour les deux pécheurs de *The Scarlet Letter* de Hawthorne, qui sont les êtres nouveaux, nous dit Vittorini (« *gli esseri nuovi* », *ibid* : 43). Les êtres nouveaux sont ceux qui connaissent la corruption, mais qui la surmontent pour

³⁵ Mais cela ne révèle pas, dans la substance, grossièreté ou légèreté. Cela démontre plutôt que l'Amérique était portée dans sa fièvre culturelle d'une pure faim d'appropriation. De manière obscure, hors des consciences individuelles, elle voulait consommer tout ce qui s'était dit et fait dans le monde, jusqu'à ce jour : l'avaler, le porter dans les viscères et poursuivre la course. Ainsi, son intellectualisme ne pouvait se manifester par des formes alexandrines de dévotion aux textes.

³⁶ L'Amérique, monde nouveau, devait, pour être ainsi, un monde nouveau, et la reprise de l'homme dans le monde, assumer de nouveau *tout* de l'ancien monde.

atteindre la pureté, et c'est dans cette perspective que Vittorini interprète l'ensemble de l'histoire de la littérature américaine.

De la même manière, Vittorini représente Lincoln, qui œuvre non à libérer les Noirs de l'esclavage, mais plutôt à étendre sa conception de l'Amérique sur tout le continent. Entreprise d'expansion spirituelle plus que territoriale, bien qu'elle soit nécessairement liée à la terre :

Lottò [...] soprattutto, per offrire agli altri uomini, non schiavisti e non negri, l'occasione di fare un passo che fosse un vero passo in avanti : aprire alla loro attività le terre che il latifondismo schiavista teneva bloccate : ingrandire l'America nell'America, unificare, spingere le membra sparse dell'uomo verso una nuova unità³⁷ (*ibid* : 243).

Dans cette expansion de la quête humaine, le fils de l'Ouest devient le symbole de l'Homme nouveau, qui a pour mission de transmettre le sens de l'humanité au continent tout entier. Remarquons ici que l'Homme nouveau de Lincoln n'est peut-être pas si éloigné de l'Homme nouveau du fascisme, qui passe par la guerre (civile, dans le cas qui nous intéresse) pour provoquer un renouveau de l'homme. Vittorini se garde bien toutefois de mentionner la guerre explicitement. Il fait référence à l'esclavage, à ce qu'il appelle la « lutte » de Lincoln, mais jamais il ne nomme la Guerre de Sécession. Peut-être se rend-il compte que cela s'alignerait au discours fasciste voulant que le renouvellement passe par une éradication de ce qui s'oppose à l'objectif suprême.

³⁷ Il lotta [...] surtout pour offrir aux autres hommes, ni esclavagistes ni noirs, l'occasion de faire un pas qui soit un vrai pas en avant : ouvrir à leur activité les terres que les grands propriétaires esclavagiste tenaient sous leur contrôle : étendre l'Amérique dans l'Amérique, unifier, pousser les membres dispersés de l'humanité vers une nouvelle unité.

Après une longue période, pendant laquelle les découvertes de Poe, Hawthorne et Melville furent conduites à leur point extrême par l'entremise du vérisme, la littérature se trouve dans un cul-de-sac. À ce moment, c'est l'Europe qui réussit à faire avancer la conscience et à révolutionner le langage, par l'intermédiaire de James Joyce. L'Amérique se trouve en-dehors de la révolution opérée par Joyce, même si Vittorini trouve le moyen d'associer l'Amérique à l'auteur irlandais, qu'il décrit comme un « *européo formatosi con gli americani d'anteguerra*³⁸ » (*ibid* : 664). Dans quelle mesure l'influence américaine a-t-elle joué un rôle important dans la formation de Joyce? Cela importe peu. L'essentiel est de ne pas représenter l'Amérique comme étant complètement étrangère à une révolution littéraire aussi profonde et fondamentale.

Indépendamment de l'expérience joycienne, vécue au niveau mondial, l'Homme nouveau d'*Americana* prend une nouvelle forme par la suite, ou du moins il s'adapte à une nouvelle philosophie, qui est celle du chaos. Vittorini voit en John Dewey celui qui, le premier, amorce cette tendance. Il ne s'agit plus de mener une quête de pureté, mais d'accepter le chaos comme force vitale, comme « *un'apertura di nuovo spazio e nuovo tempo nella materia, e ad esso riporta ogni possibilità di creazione*³⁹ » (*ibid* : 742). De Dewey, Vittorini trace un portrait qu'on pourrait dire ouvertement antifasciste : « [...] *inoltrato nell'impegno di una sistemazione metafisica del mondo che sia, con la salvezza della libertà individuale, davvero moderna*⁴⁰ » (*ibid* : 742). Le terme « *moderna* » a une

³⁸ Européen qui s'était formé avec les Américains d'avant-guerre.

³⁹ Une ouverture sur de nouveaux espaces et un nouveau temps dans la matière, et à laquelle se rapporte toute possibilité de création.

⁴⁰ Absorbé dans son engagement pour une organisation métaphysique du monde qui soit, grâce à la liberté individuelle, réellement moderne.

connotation positive. L'« *impegno* », l'engagement, a aussi une connotation généralement positive : on s'engage pour aider, défendre, promouvoir quelque chose qui apportera des changements positifs, rarement le contraire. Appliquer ces deux termes à une valeur aussi éloignée de la *doxa* fasciste que la liberté individuelle semble un appel à la censure, surtout quand on représente la personne décrite de la sorte comme ayant été à la source de changements originaux, profonds et incontestablement positifs dans la pensée contemporaine. En outre, son explicitation de la pensée de Dewey constitue une insulte de plus au fascisme : « *Per fisica immanenza, écrit-il, l'uomo riassume tutte le parti del caos, e il suo passato stesso. I valori di totalità, unità, razionalità, ordine, eccetera sono attributi, nell'immanenza delle cose umane*⁴¹ » (*ibid* : 743). Autrement dit, si pour le fasciste l'État est totalitaire, pour Dewey, c'est l'être humain qui est totalitaire. C'est lui qui contient toute chose, non l'État. D'où le caractère profondément humain des écrivains qui développeront la philosophie de Dewey pour en dégager tout ce qu'elle contient de pureté, de férocité, comme Faulkner, Hemingway ou T. S. Eliot.

Saroyan compte parmi les premiers à développer les découvertes qu'apportent les nouveaux classiques. Chez lui, non seulement la nature humaine contient toute chose, mais elle ramène à la terre même. Chez Saroyan, l'Amérique devient la terre entière, car les personnages de cet auteur, qu'ils soient Chinois, Kurdes ou Slaves, représentent toujours l'« *io lirico, protagonista della creazione* » (*ibid* : 963), le « moi » lyrique protagoniste de la création. « *Quello che nella vecchia leggenda era il figlio dell'Ovest, e*

⁴¹ Par immanence physique, l'homme résume en lui toutes les parties du chaos et son propre passé. Les valeurs de totalité, d'unité, de rationalité, d'ordre, etc. sont des *attributs* dans l'immanence des choses humaines.

*veniva indicato come simbolo di uomo nuovo, è ora il figlio della terra. E l'America non è piu America, non più un mondo nuovo : è tutta la terra*⁴² » (*ibid* : 963). Ainsi, peu importe de quel pays provient le citoyen américain, il devient l'Homme nouveau de l'Amérique. L'Amérique devient non seulement un territoire physique, mais aussi une étendue spirituelle qui accepte tous les chaos, englobe et représente tout le chaos et l'incarne dans l'Homme. D'où l'idée de Vittorini que la « [...] *letteratura americana, carica ormai dell'istinto di ogni razza, sia una letteratura universale in una lingua sola*⁴³ » (*ibid* : 964).

L'étude des images de l'anthologie *Americana* et des notes critiques dans leur opposition à la *doxa* fasciste permet d'établir une hypothèse sur les points de tension, les objets de discours les plus susceptibles d'être transformés par la traduction.

En résumé, les objets de discours identifiés ici sont la politique, bien entendu, la violence et la guerre, la femme, l'Homme nouveau – avec ses principales caractéristiques. La démocratie et l'histoire sont également des objets de discours « sensibles ». Le temps est maintenant venu de se pencher sur les textes littéraires eux-mêmes et sur leur traduction.

⁴² Ce qui, dans la vieille légende était le fils de l'Ouest et était désigné comme symbole de l'homme nouveau, était dorénavant le fils de la Terre. Et l'Amérique n'est plus l'Amérique, elle n'est plus un monde nouveau : elle est toute la Terre.

⁴³ La littérature américaine, intégrant désormais l'instinct de chaque race est une littérature universelle dans une seule langue.

CHAPITRE 3

L'Amérique d'*Americana*

Jusqu'à maintenant, nous avons examiné l'objet *Americana* en le traitant un peu comme un recueil de photographies sur la société américaine, un peu comme une histoire de la littérature américaine. Mais *Americana* est d'abord et avant tout une anthologie de la littérature américaine en italien – donc un ouvrage composé de traductions – édité par Elio Vittorini, qui travaillait à l'époque comme traducteur en chef auprès de la maison d'édition Bompiani. L'écrivain sicilien a sélectionné des nouvelles littéraires et des extraits de romans qu'il a traduits ou dont il a confié la traduction à d'autres écrivains. Bien qu'il s'agisse d'un travail de collaboration auquel ont participé des écrivains italiens de renom, soulignons que l'anthologie est l'œuvre de Vittorini. À cet égard, les dernières éditions de poche vont jusqu'à omettre de préciser, en couverture, qu'il s'agit d'une anthologie de la littérature américaine. De nos jours, le lecteur qui se procure *Americana* verra, sur la couverture, le nom de l'écrivain sicilien et le titre de l'ouvrage : *Americana* – comme s'il s'agissait d'un roman, peut-être un inédit, de l'auteur. On ne mentionne pas qu'il s'agit d'une anthologie de traductions. L'édition originale indiquait, en sous-titre, *Raccolta di narratori*. Sur les récentes versions, seule la quatrième de couverture indique qu'il s'agit d'une anthologie, et comme le livre de poche se présente en deux volumes, insérés dans un coffret, le lecteur n'y a pas accès avant d'avoir acheté l'ouvrage!

Cette présentation matérielle permet de comprendre à quel point l'anthologie est liée intimement à Elio Vittorini et à sa création littéraire. Pour cette raison, il paraissait essentiel de se pencher plus attentivement sur les traductions de Vittorini plutôt que sur celles des autres écrivains-traducteurs qui ont participé à l'anthologie. L'étude des traductions réalisées par ces autres écrivains pourrait s'avérer intéressante pour confirmer la cohérence du projet, par exemple, mais s'il faut tenir *Americana* comme étant d'abord et avant tout un projet politique mené par Vittorini, il faut alors sonder la portée politique du travail de celui-ci.

Le corpus des textes choisis par Vittorini fait-il ressortir certaines représentations qui constitueraient une forme de contre-discours au fascisme? L'étude de la présentation visuelle et des notes critiques a déjà permis de mettre en lumière un certain nombre d'objets de discours « sensibles ». Il est maintenant intéressant de voir de quelle manière sont représentés ces objets de discours dans les textes sélectionnés et dans les traductions de Vittorini. Ces représentations s'opposent-elles à la *doxa* fasciste et de quelle manière? Ces représentations font-elles l'objet de transformations particulières, dans la traduction, conformément à l'intention de Vittorini de proposer au public italien une autre vision du monde et, peut-être, un autre système de valeurs? Telles sont les questions sous-jacentes à l'étude qui va suivre.

Dans un premier temps, nous allons parcourir les originaux dont Vittorini s'est réservé la traduction. Est-ce qu'il s'en dégage une certaine cohérence? Dans quelle

mesure les objets de discours identifiés dans l'étude du métatexte y sont-ils présents et quelles représentations projettent les récits qui les enserrent?

Dans un deuxième temps, nous nous pencherons sur les textes d'arrivée, sur les transformations plus marquantes opérées dans les traductions. Il est important de souligner immédiatement que Vittorini n'est pas un traducteur « fidèle », du moins pas selon les critères qu'on utilise généralement. Comme l'affirme Francesco Filippo Minetti, dans une célèbre formule maintes fois citées et reprise, entre autres, par Claudio Gorlier dans sa préface à l'édition de 2002, « *Vittorini o supertraduce, o ipotraduce*⁴⁴ » (2002 : XIV). L'étude des traductions le confirme rapidement. En tant qu'écrivain, Vittorini s'approprie les textes des écrivains américains, prend ses distances par rapport aux textes de départ pour leur imprimer un style qui lui est propre. Nous verrons de façon sommaire les caractéristiques du style de Vittorini dans la traduction, sans toutefois nous y attarder outre mesure. Les transformations plus importantes que nous étudierons sont les passages omis, les transformations « systémiques » qui se répètent d'un bout à l'autre du corpus, ou encore le traitement des éléments politiques évoqués explicitement dans certains textes et concernant les régimes dictatoriaux en Europe. Les transformations qui nous intéressent sont celles qui ont une influence sur la représentation du réel, en prenant toujours le discours fasciste comme point de référence et en partant de l'hypothèse que la traduction viserait ici à lui résister.

⁴⁴ Ou Vittorini surtraduit, ou bien il sous-traduit.

Rappelons que nous avons déterminé précédemment que les objets de discours se dégageant particulièrement des images et pouvant constituer des points de tension avec le discours fasciste sont la femme, la violence, la guerre et le conflit entre les riches et les pauvres. De l'ensemble des notes critiques se dégageait également l'homme nouveau. Le fascisme, avec sa doctrine entièrement axée sur le bien de l'État, offre des points de vue très précis sur ces objets de discours, des points de vue qui ne s'embarrassent pas de subtilité et qui pourraient se résumer de la manière suivante : la femme fasciste est « mariée à la patrie » et doit procréer pour le bien de la patrie. La violence est bonne dans la mesure où elle apporte un renouveau pour la patrie et qu'elle est dirigée contre les ennemis de la patrie. La guerre est positive car elle est régénératrice et qu'elle permettra de reconquérir l'empire romain. Quand au conflit entre les riches et les pauvres, l'État totalitaire tient pour acquis que la nouvelle forme de gouvernement a rendu le problème obsolète, puisque le bien-être individuel est devenu secondaire. À ce titre, aucune tension sociale ne peut persister : c'est une idée réactionnaire qu'il faut combattre.

Nous verrons de quelle manière Elio Vittorini aborde ces représentations dans l'anthologie. Dans quelle mesure le traitement de ces représentations est-il informé par l'orientation politique du traducteur? Quels ont été les effets de son militantisme sur la traduction même? La résistance culturelle dont Vittorini a beaucoup parlé a-t-elle laissé des traces dans ses traductions?

3.1 *Americana* comme recueil de nouvelles

3.1.1 Les nouvelles

Pour créer l'anthologie, Elio Vittorini a opéré une sélection dans la production littéraire américaine. L'inclusion ou l'exclusion de textes, leur juxtaposition, la sélection de certains passages de romans, etc., sont des actions qui forment toutes un ensemble ayant une logique et une cohérence qui lui sont propres. Vittorini crée une représentation de la littérature américaine et, du même coup, il crée une certaine représentation de la vie aux États-Unis. L'étude de ce travail d'anthologisation, pris dans sa totalité, devra toutefois rester en suspens, car dans les limites de cette étude, il est impossible de se pencher sur la totalité d'*Americana*. Il nous apparaît toutefois raisonnable de poser comme hypothèse que l'écrivain sicilien s'est réservé la traduction des textes qui servaient le mieux son projet : proposer un contre-discours au public italien soumis à la propagande du régime et à la dictature. Dans cette optique, les traductions réalisées par Vittorini devraient former un corpus autonome. Voici la liste des textes qui le compose :

- Edgar Allan Poe, « Berenice » (1835) [« Berenice »]
- Edgar Allan Poe, « The Adventure of Arthur Gordon Pym of Nantucket » (1850) [« L'ultima avventura di Gordon Pym »]
- Ring Lardner, « A Day with Conrad Green » (1925) [« Un magnate del teatro »]
- Morley Callaghan, « The Faithful Wife » (1929) [« La moglie fedele »]
- Morley Callaghan, « The Voyage Out » [« Amore o altro »]
- William Faulkner « Wash » (1934) [« Wash Jones »]
- Ernest Hemingway « The Gambler, the Nun and the Radio » (1933) [« Monaca e Messicani, la radio »]
- Ernest Hemingway « The Short Happy Life of Francis Macomber » (1938) [« Vita felice di Francis Macomber, per poco »]
- Erskine Caldwell, « August Afternoon » (1933) [« Solleone »]
- Erskine Caldwell, *Journeyman* – extrait (1938) [« Il mondo ai dadi »]
- William Saroyan, « The Ants » (1938) [« La casa delle formiche »]
- William Saroyan « The Tiger » (1938) [« La belva bianca »]
- John Fante, *Wait Until Spring, Bandini* – extrait (1938) [« Una famiglia neo-americana »]

Qu'est-ce qui relie toutes ces nouvelles? Qu'est-ce qui explique l'intérêt de Vittorini pour celles-ci en particulier? Nous avons vu que tous les textes traduits par Vittorini datent de l'entre-deux-guerres, à l'exception des deux récits d'Edgar Allan Poe. Les textes de Poe se démarquent aussi du reste du corpus en raison de la date de leur traduction : ces traductions publiées dans *Americana* sont les rééditions de versions plus anciennes réalisées par Vittorini dans les années 1930. On sait qu'au début de sa carrière de traducteur, Vittorini ne connaissait que très sommairement l'anglais et réalisait ses traductions à partir des versions préliminaires de Lucia Rodocanachi, cette « négresse inconnue » (pour reprendre l'expression de Montale) dont Vittorini a toujours tu l'existence. Plusieurs chercheurs, dont Guido Bonsaver (1998), ont souligné l'influence profonde de ces premières versions qui, dans certains cas, auraient été à peine retouchées. C'est partiellement pour cette raison que nous avons cru bon d'exclure les textes de Poe de l'étude. Nous avons aussi remarqué que ces traductions détonnent par rapport au reste du corpus par leur adhérence littérale aux originaux. Aucun autre texte du corpus ne présente cette caractéristique : en général, les traductions de Vittorini sont beaucoup plus détachées du texte de départ. Celles des œuvres de Poe doivent peut-être leurs caractéristiques distinctes à l'attitude différente de Vittorini envers la politique et le fascisme au moment où il les a réalisées. Maria Tymoczko (2000 : 42), qui souligne les limites de la traduction comme forme d'engagement politique, observe que le désir de transmettre les textes en respectant leur intégrité est souvent incompatible avec la « traduction militante ». Au début des années 30, Vittorini était résolument favorable au fascisme, ce qui pourrait expliquer la profonde différence par rapport aux traductions réalisées à cette époque. Pour toutes ces raisons, nous avons cru bon d'exclure du corpus

les deux textes de Poe, non sans souligner que cette différence est déjà un indice du militantisme ou de l'engagement de Vittorini dans la traduction des autres textes d'*Americana*.

À l'exception des récits de Poe donc, les textes traduits par Vittorini sont relativement unis par la période à laquelle ils ont été écrits : entre 1925 (« A Day with Conrad Green » de Ring Lardner) et 1938 (plusieurs textes datent de cette année-là, y compris le roman *Wait Until Spring, Bandini* de John Fante dont est extrait « Una famiglia neo-americana »). Vittorini s'est réservé la traduction de quelques-uns des textes des grands auteurs de cette période, Hemingway et Faulkner. Par ailleurs, tous les textes des auteurs émergents sélectionnés dans l'anthologie comme étant représentatifs de ce que Vittorini a appelé la « nouvelle légende » (Caldwell, Saroyan et Fante) sont traduits par l'écrivain sicilien. Presque toutes les nouvelles offrent une narration hétérodiégétique, conduite par un narrateur extérieur au récit. Seules se distinguent les deux nouvelles de William Saroyan – dans « The Ants », l'auteur expérimente même avec la narration à la première personne du pluriel. Dans la majorité des cas, la focalisation est interne et elle est souvent variable, allant jusqu'à adopter le point de vue d'un lion dans un passage de « The Short Happy Life of Francis Macomber ». Les nouvelles du corpus sont caractérisées par de très rares descriptions, à l'exception des deux textes de Morley Callaghan, et ces descriptions sont presque toujours filtrées par le regard d'un personnage. C'est par exemple le cas de la description des enfants de *Wait until Spring, Bandini*, qui sont toutes présentées du point de vue de Maria, leur mère. Dans la majorité

des récits, le dialogue occupe une place fondamentale, même chez Ring Lardner, qui précède pourtant Hemingway.

3.1.2 Les objets de discours

La cohérence du corpus de textes traduits par Vittorini commence à transparaître à partir du moment où l'on se penche sur les objets de discours qui s'en dégagent et sur la façon dont les réalités qu'ils désignent y sont représentées. Dans ce qui suit, nous allons examiner les représentations qui dominent dans les textes originaux.

Si on examine les nouvelles choisies par Vittorini, on remarque tout d'abord l'omniprésence d'une figure masculine dominante, énergique et profondément individualiste. La cruauté fait souvent partie des caractéristiques de ce personnage central : Conrad Green tyrannise ses employés (« A Day with Conrad Green »); Thomas Sutpen rejette la jeune fille qui vient tout juste d'accoucher de l'enfant dont il ne reconnaîtra pas la paternité (« Wash »); Robert Wilson le chasseur blanc d'Afrique, capable de tuer n'importe quoi, punit ses auxiliaires noirs en les fouettant plutôt qu'en leur imposant des amendes (« The Short Happy Life of Francis Macomber »); le pasteur Semon Dye oblige à la pointe du fusil un autre personnage, Clay Horey, de parier son auto puis sa femme - à défaut de parier sa ferme hypothéquée - lorsqu'ils jouent avec des dés truqués (*Journeyman*). Même Svevo Bandini, le père de famille du récit de Fante, bien qu'il ne soit pas aussi fortement caractérisé par l'individualisme, exprime une grande cruauté envers Donna Toscana, sa belle-mère, et dans la manière dont il répercute cette haine sur sa propre femme, victime d'un conflit qui la dépasse. Dans d'autres cas, le

personnage masculin dominant est principalement caractérisée par sa solitude et par son esprit anticonformiste : « l'écrivain » qui erre aux quatre coins des États-Unis et de la Terre dans « The Tiger » : le personnage central de « The Gambler, the Nun and the Radio », écrivain hospitalisé qui découvre au contact des autres patients et de sœur Cecilia diverses formes d'idéalisme et qui essaie de survivre à l'immobilisme. Tous les personnages évoqués ici se démarquent de la masse, chacun à sa manière, et chacun pourrait incarner l'idéal de l'homme nouveau selon Vittorini : tout en étant des hommes d'action, il est clair qu'aucun d'entre eux ne pourrait se conformer facilement à la doctrine « *credere, obbedire, combattere* » (croire, obéir, combattre).

Aucun de ces « hommes nouveaux » ne pourrait mettre en pratique l'idée de se sacrifier pour la patrie : ce sont des esprits beaucoup trop rebelles et indépendants. Le seul qui ait connu l'expérience de la guerre est Thomas Sutpen (Faulkner, 1950), mais même dans son cas, on ne peut pas dire que l'idéal du patriotisme soit la raison dominante qui l'ait poussé à prendre les armes. Sutpen est un riche propriétaire terrien, qui possède de nombreux esclaves. Pour lui, la Guerre de Sécession entre le Nord et le Sud signifiait se battre pour ses acquis, et la défaite du Sud s'est accompagnée de pertes matérielles et d'un déclin social considérables. Le seul personnage qui a fait la guerre, et de tous les personnages qui pourraient incarner l'homme nouveau, Thomas Sutpen est peut-être le plus odieux. Faulkner ne laisse planer aucun doute là-dessus. Dès les premières lignes du récit, il apparaît comme un être brutal et méprisant : il se tient au-dessus de Milly, la petite-fille de Wash Jones, qui vient tout juste d'accoucher de son enfant, il lui dit qu'au moins, si elle avait été une jument, elle aurait pu avoir une place

dans son écurie. Dans l'ensemble du corpus, deux autres personnages sont détestables. Il s'agit de Semon Dye (Caldwell, 1938) et de Conrad Green (Lardner, 1957), mais ces deux personnages s'insèrent dans des récits ayant une tendance sarcastique, ce qui change la donne. Dans le cas de Sutpen, à mesure que le récit avance, Faulkner amène le lecteur à voir ce personnage à travers le regard admiratif de Wash Jones, mais cette admiration ne fait qu'accentuer la brutalité de la réplique initiale. L'admiration que Wash Jones éprouve pour Sutpen, et qui s'exprime dans les retours en arrière de la narration, ressort comme un terrible leurre, une effroyable erreur.

Contrairement à la *doxa* fasciste, la guerre n'est donc pas une expérience régénératrice pour les hommes nouveaux de l'anthologie *Americana*. Elle apporte souffrance, déchéance, un peu comme les illustrations le laissaient deviner. Mais qu'en est-il de la politique? Aucun des hommes nouveaux ne fait volontairement face à la question politique – sauf peut-être Sutpen. Toutefois, quand il évoque la politique, c'est pour exprimer toute la rage qui l'habite depuis la défaite du Sud. Spontanément, tous les autres hommes nouveaux dédaignent cet aspect. Toutefois, deux des hommes nouveaux y sont confrontés : l'énigmatique Mr. Frazer et John Brook, l'écrivain errant de « The Tiger ». Ce sont les deux personnages les plus intellectuels, moins cruels dans leurs actions, mais non moins anticonformistes. Tous deux se trouvent face à des personnages communistes, et tous deux rejettent l'idéologie qui leur est proposée. Dans le cas de John Brook, on est face à un homme nouveau littéralement imperméable à la question politique : il regrette simplement que le jeune juif communiste qu'il rencontre et qui lui parle politique ne s'occupe pas plutôt d'exprimer sa propre identité. Lorsque celui-ci le

traite de fasciste, Brook ignore l'insulte. Dans le cas de Frazer, le fait de se trouver devant un communiste convaincu, qui critique la religion comme étant l'opium du peuple, amène notre homme nouveau à s'interroger sur tout ce qui anesthésie la conscience du peuple. Il balaie toutes les croyances et les idéologies. Dans sa colère, il refuse explicitement le patriotisme allemand et italien et les nouvelles formes de gouvernement. Comme on peut s'y attendre, ces deux passages seront modifiés par Vittorini. On le verra plus loin, mais on retient que les deux personnages confrontés à des idéologies répondent avec indifférence ou de manière critique à l'exaltation politique. Ces deux personnages sont plutôt en quête d'un idéal.

Si le communisme et les idéologies politiques et religieuses sont évacués comme des facteurs indésirables, il n'en demeure pas moins que les récits originaux abordent indirectement les inégalités sociales, les conflits entre les riches et les pauvres, en représentant les personnages explicitement riches comme étant odieux et les personnages pauvres comme ayant une dignité qui fait défaut aux gens fortunés. Le personnage qui échappe à cette règle est Francis Macomber, trop faible pour se faire respecter par qui que ce soit, et qui est l'objet du mépris de sa femme, du chasseur Wilson et même des porteurs africains. Notons, par ailleurs, que le personnage prolétaire de Svevo Bandini, du roman de Fante, plein de rage et de désespoir, se comporte de manière inacceptable avec sa famille. Toutefois, cet aspect du caractère de Bandini émerge à peine du passage sélectionné par Vittorini et n'a pas l'occasion d'exploser. Nous reviendrons plus en détail sur la représentation de cette violence par Vittorini.

Nous avons vu que le corpus des textes traduits par Vittorini ne présente pas la guerre sous un jour positif. Qu'en est-il de la violence? Il ressort que la violence est un élément éminemment personnel. Dans deux textes, elle est liée au jeu. Dans *Journeyman*, c'est à la pointe du fusil que Clay Horey se trouve obligé de parier sa femme aux dés, comme nous l'avons vu, tandis que dans « The Gambler, the Nun and the Radio », c'est pour avoir gagné trente-huit dollars aux cartes que le Mexicain stoïque est la cible des balles d'un de ses compatriotes. Pour Francis Macomber, l'expérience de la chasse devient l'occasion de surmonter la peur et de devenir un homme – pas pour longtemps, car sa femme le tue « accidentellement ». Hemingway est ambigu sur la conclusion de sa nouvelle : Margot Macomber a-t-elle tué son mari volontairement (de peur qu'il la quitte) ou accidentellement (pour le défendre du buffle qui fonçait droit sur lui)? En admettant que si elle avait voulu sa mort, il lui aurait suffi de laisser faire la bête, et en retenant donc la thèse de l'accident, il n'en demeure pas moins que l'acte de tuer son mari profite à Margot d'un point de vue personnel. Chez Fante, la violence est une sorte de réaction instinctive face au malheur. Le père frappe les enfants pour avoir mis trop de sel dans les macaronis, alors qu'il rage contre sa belle-mère. L'aîné des enfants, Arturo, prend son petit frère et le lance, tête la première, contre le carreau d'une fenêtre, sans parvenir à justifier son geste. Quand son père en colère lui demande ce qui s'est passé, il ne répond pas, mais la narration, qui suit le fil des pensées du gamin, précise : « *Why did he have to have a little brother? Why had he stood in front of the window?* » (Fante 1989 : 37). Cette phrase permet de comprendre que le geste est purement instinctif : ce n'est même pas contre son petit frère qu'Arturo Bandini en a, ni contre quelque chose qu'il lui aurait fait. Chez Fante, la violence est l'expression d'un désespoir qui ne trouve pas d'autre moyen

de s'exprimer. Enfin, dans la nouvelle de Faulkner, c'est pour venger l'honneur de sa petite-fille que Wash Jones tue Thomas Sutpen – mais comme Wash Jones est un marginal qui n'a pas le droit de défendre l'honneur de sa famille, il paiera cher sa témérité. Dans l'analyse de la traduction, nous reviendrons plus en détail sur la conclusion du récit de Faulkner, où la violence joue un rôle de premier plan. Pour le moment, il suffit de souligner que le corpus original représente abondamment la violence, mais cette violence est apolitique et personnelle – ou encore elle est liée à l'argent, ce qui revient au même. On comprend donc que cette version de la violence ne peut que s'opposer au discours fasciste, qui justifie et exalte la violence si elle a pour objectif de favoriser le bien de l'État (campagnes d'intimidation menées par les Chemises noires dès les premiers jours du mouvement, assassinats politiques, propagande guerrière, etc.). Cependant, étant donné que la vie personnelle des citoyens n'existe pas en-dehors de ce qui est régi par l'État totalitaire, la violence personnelle est une chose dont le discours fasciste fait abstraction.

Le dernier objet de discours que l'iconographie d'*Americana* révélait est le rôle de la femme dans la société américaine. Comme on pouvait s'y attendre, la femme américaine se distingue, et de beaucoup, du modèle féminin traditionnel que le régime totalitaire propose. Regardons plus en détail ces représentations. D'abord, la femme d'*Americana* est généralement sans enfant, à l'exception de Maria Bandini dans le roman de Fante. C'est une mère de trois garçons dont l'aîné a douze ans, une mère aimante mais faible : « *still frightened at the duty of motherhood, still mystified by it* » (Fante 1989 : 31). Maria n'a aucune autorité sur ses enfants; elle ne se fait respecter ni par son mari, ni

par les petits. Maria semble victime de ses responsabilités de mère, écrasée par celles-ci. Quand August, le cadet, continue de mouiller son lit à un âge où il ne devrait plus le faire, c'est vers la prière qu'elle se tourne pour régler ce problème. La seconde mère du corpus, tout aussi effrayée par son rôle maternel, est la Milly de « Wash », qui vient tout juste d'accoucher au moment où commence la nouvelle. À son sujet, le lecteur sait peu de choses, si ce n'est qu'après avoir eu son bébé, elle refuse de se nourrir et qu'elle pleure. Son grand-père, Wash Jones, personnage à travers lequel toute la narration est focalisée, ne s'explique pas cette attitude : « *Women. Hit's a mystry to me. The seem to want em (les bébés), and yit when they git em they cry about it.* » (Faulkner 1950 : 546). Étant donné cette focalisation dans Wash Jones, qui ne comprend pas vraiment sa petite-fille et qui lui accorde une attention limitée, il est difficile de bien saisir le personnage de Milly, mais il est évident que cette fille-mère n'est en rien représentative du discours fasciste sur la maternité.

La dernière « mère » du corpus est la grand-mère excentrique de la tribu de « The Ants », la nouvelle de Saroyan. Elle passe son temps dans sa chaise berçante, force les membres du clan à déménager parce qu'il n'y a pas de balcon où installer sa chaise et accepte que sa petite-fille épouse un jeune homme pour la seule raison que celui-ci a embarqué sur un bateau ayant fait le tour du monde – même si le navire était à quai et que ce personnage n'a jamais voyagé. Chef de clan indiscuté, la grand-mère est peut-être un peu plus représentative des valeurs que le fascisme tente d'imposer aux femmes, mais la galerie de personnages de la nouvelle est si excentrique qu'il est difficile de ne pas la voir, elle aussi, comme représentant une forme de contre-discours.

Quant aux femmes qui ne sont pas mères, on peut dire que tous les stéréotypes que le regard que l'homme porte sur la femme se trouvent incarnés dans les textes traduits par Vittorini. On y trouve des manipulatrices qui se servent de leur beauté pour avancer socialement (« A Day with Conrad Green » et « The Short Happy Life of Francis Macomber »), une religieuse naïve, idéaliste et pleine de bonne volonté (« The Gambler, the Nun and the Radio »), des filles faciles (« August Afternoon » et « The Voyage Out »), une femme désespérément en manque d'affection (« The Faithful Wife »), une femme qui sert de monnaie d'échange (*Journeyman*)... L'ambition de la femme d'*Americana* se traduit par son attirance pour le « mâle dominant ». De tous les portraits de femmes qui se trouvent au fil des pages d'*Americana*, celui qui se démarque le plus est bien entendu celui de Margot Macomber – qui serait « one of the most notorious women of American fiction » (Flora 1989 : 76). Belle, intelligente, cruelle, instinctive, fascinante, l'épouse de Francis Macomber apparaît comme une bête sauvage, surtout quand elle est vue à travers le regard de Robert Wilson. Elle est mariée depuis onze ans à un homme qu'elle voudrait respecter, mais qu'elle ne peut que mépriser, qu'elle trompe et avec lequel elle se comporte comme le chat avec la souris. Elle reste avec lui uniquement parce que si elle le quittait, elle ne gagnerait rien au change maintenant que sa beauté exceptionnelle s'est fanée. Il est trop tard pour changer de mari. Margot Macomber est une femme dangereuse : « [Robert Wilson was] grateful that he had gone through his education on American women before now because this was a very attractive one. » (Hemingway 1963b : 12-13). Est-ce que Margot est aussi une meurtrière? Peut-être, mais peu importe. Chose certaine, elle est l'antithèse de la femme fasciste.

De l'étude des représentations qui se dégagent du corpus original, on peut d'ores et déjà affirmer que les textes sélectionnés pour représenter la littérature américaine dans l'anthologie *Americana* offrent un discours qui s'oppose avec force au discours fasciste. Le contre-discours d'*Americana* existe, non seulement au niveau des images, mais aussi dans la matière des textes. Toutes les représentations socioculturelles déjà révélées dans l'iconographie trouvent une place importante dans le contre-discours proposé par l'anthologie de Vittorini. Il faut maintenant se pencher sur la manière dont Vittorini a abordé la traduction de ces représentations et sur ses effets.

3.2 *Americana* : les traductions

3.2.1 L'écrivain-traducteur

Elio Vittorini n'était pas traducteur par vocation; il est plutôt poussé vers ce travail par la nécessité. On peut dire d'ailleurs qu'Elio Vittorini a toujours gardé avant tout son instinct d'écrivain : « ... *se dall'assillo di riprodurre il movimento creativo dell'autore non nasce un movimento creativo che sia proprio del traduttore, l'opera tradotta non riuscirà a vivere come se fosse originale*⁴⁵ » (Vittorini, cité par Pautasso 1967 : 157). À ses yeux, la tâche essentielle du traducteur est de retrouver le mouvement de création de l'auteur. C'est ce qui explique que les transformations stylistiques abondent : les paragraphes subissent des réorganisations majeures, des commentaires absents des originaux sont ajoutés, ou encore des passages sont supprimés alors que

⁴⁵ Si l'obsession de reproduire le mouvement créateur de l'auteur ne fait pas naître un mouvement de création propre au traducteur, l'œuvre traduite ne réussira jamais à vivre comme une œuvre originale.

l'autocensure ne justifie en rien certaines omissions. Toutes ses traductions témoignent d'une grande liberté à l'égard des textes de départ – à l'exception des traductions des textes de Poe dont nous avons déjà fait état. Dans certains cas, l'écrivain sicilien parvient même à donner à un texte plus ou moins réussi un nouveau souffle, une vivacité qu'il ne possédait pas au départ. Vittorini imprime aux textes d'arrivée un style qui lui est propre. Pour ne donner qu'un exemple des transformations stylistiques opérées par Vittorini, on peut noter l'usage répété (et presque exclusif) des verbes « gridò » (cria) et « disse » (dit), le premier toutes les fois qu'une réplique est prononcée par un personnage énervé, le deuxième pour presque toutes les autres répliques, même dans les passages où l'auteur original utilise une variété de verbes ou n'en utilise pas du tout. Par ailleurs, Vittorini fracture souvent des répliques pour introduire plusieurs fois le verbe « disse », comme le montre le court extrait suivant :

Caldwell

Vittorini

“I swear to God, I don't want want to do this,”
Clay *said* desperately.

« Io non voglio far questo », Clay *gridò*. « Lo giuro davanti a Dio, non voglio farlo. »
Era disperato.

“Just think how good you'll feel if you win the pot and all the stakes, Horey. Good God, you'll have everything back, and my thirty or forty dollars to boot!”

« Ma pensa », *disse* Semon, « come sarai contento se vinci. Dio del cielo, riavrai indietro l'automobile e l'orologio e per giunta avrai i miei trenta o quaranta dollari ».

“I don't care about your money, just so I could have Dene and the car.”

« Non m'importa di avere i tuoi dollari », *disse* Clay.

Disse : « M'importa solo di avere la macchina e Dene ».

“All right then. Throw those dice and see what turns up. Somebody is going to be the winner.”
(1938 : 142)

« Allora sotto », *disse* Semon. « Getta quei dadi, vediamo che cosa vien fuori. L'uno o l'altro di noi vincerà ». (2002 : 992. Nous soulignons)

Dans ce passage, une seule occurrence du verbe « said » est rendue par quatre répétitions du verbe « disse », et un « gridò ». Le fractionnement du dialogue et la répétition

accentuent l'énervement du personnage de Clay. Soulignons par ailleurs le fait que la répétition fait également partie du style littéraire de Vittorini à l'époque.

Une autre caractéristique des traductions de Vittorini est l'absence de régionalismes ou autres particularités linguistiques en italien qui pourraient rendre les passages originaux reproduisant les idiotismes des personnages ou les accents particuliers des Noirs ou encore des personnages du Sud. Vittorini s'efforce en outre d'écrire ses traductions strictement en italien, sans aucune introduction de termes étrangers. Valerio C. Ferme a comparé la manière dont Cesare Pavese aborde la traduction et l'approche de Vittorini. Il écrit :

[...] whereas someone like Pavese (who also was actively translating from American literature) literally transposes source-language terms into the target language to defamiliarize the text and subvert the linguistic expectations of his audience, Vittorini performs the inverse operation. His translation attempts to smoothen out the cultural differences of the text so that its message remains easily accessible – and if possible accentuated – through the translation (1998 : 390).

Pavese, par exemple, pouvait avoir recours à des régionalismes piémontais pour reproduire dans le texte d'arrivée un effet un peu semblable à celui du texte de départ. Pas Vittorini. Cette stratégie d'universalisation des textes traduits adoptée par l'écrivain sicilien est cohérente avec la représentation de la littérature américaine comme une littérature universelle que l'anthologie *Americana* propose, même si cela nuit parfois à l'efficacité de certaines nouvelles. Par exemple, dans « August Afternoon », toute la saveur de la réplique répétée de nombreuses fois par Hubert, personnage de couleur – « *Boss, we ain't aiming to have no trouble today, is we?* » – crée un effet comique. Cette réplique est rendue par une expression normalisée : « *Avremmo fastidi, capo?* ». Pour

Vittorini, il est essentiel de mettre en valeur le caractère universel de la littérature américaine et cet aspect ressort dans plusieurs aspects de ses traductions.

Si on considère le travail de traducteur de Vittorini, il faut enfin rappeler que celui-ci a appris l'anglais en réalisant des traductions. Il n'a jamais eu, donc, de contact direct avec la langue de tous les jours ni avec le *slang*, et, parfois, il ressort assez clairement que le sens de certains passages des textes de départ lui a échappé. Il arrive toutefois que ces erreurs donnent lieu à de très jolies choses. C'est le cas notamment de la phrase suivante, issue de *Wait until Spring, Bandini* :

Fante

He jerked the curtain string; it shot up and rattled like a machine gun, and the white naked morning *dove* into the room, splashing brightly over him. (25)

Vittorini

Diede una strappata alla cingia della saracinesca, e la saracinesca si scatenò, si avvolse, con un rumore di mitragliatrice, e l'ignudo mattino bianco penetrò, *colomba*, nella stanza, si estese, vivido, intorno a lui. (1023. Nous soulignons)

On comprend ici que Vittorini a interprété « *dove* » comme l'oiseau, ce qui l'a amené à faire une jolie métaphore, où le bruit de mitrailleuse produit par le store permet à la lumière, à la colombe blanche, de prendre place tout autour de lui. Cela dit, les passages mal compris ne donnent pas tous au traducteur l'occasion de créer des effets lyriques, au point que parfois la nouvelle perd de son sens ou de sa force d'évocation.

3.2.2 Transformation des objets de discours

Notre étude comparative des versions de départ et d'arrivée nous a permis de prendre note de certaines transformations, subtiles pour la plupart, mais qui se répètent de manière systématique, presque d'un bout à l'autre du corpus, et qui concernent précisément la représentation de certains des objets de discours identifiés préalablement comme étant « sensibles » : les femmes et l'oppression des pauvres par les riches.

Une des représentations qui subit les plus nombreuses transformations est celle de la femme. Si dans le corpus des textes de départ, la femme est représentée comme étant tout sauf une mère du type fasciste, la femme représentée dans les textes d'arrivée semble encore plus prédatrice et manipulatrice. Cette représentation de la femme contribue-t-elle à une forme de contre-discours fasciste? Peut-être faut-il lier ce phénomène à la création littéraire de Vittorini, à la place de la femme dans son œuvre. Il n'est pas possible de vérifier ici cette hypothèse, mais il va sans dire que les femmes d'*Americana* sont un peu plus cruelles, un peu plus froides, un peu plus manipulatrices ou égoïstes que dans les textes originaux et que ces attributs, amplifiés par la traduction, les distinguent radicalement du modèle fasciste de la femme.

Ces transformations sont indéniables – et quasi-systématiques. À l'exception d'une ou deux répliques rendues de manière encore plus assassine, Margot Macomber est peut-être la seule qui échappe à ce traitement – mais il faut reconnaître qu'il était difficile de rendre ce personnage plus prédateur qu'il ne l'était déjà. Prenons l'exemple de Lola, la

jeune femme de la nouvelle « The Faithful Wife » de Morley Callaghan. Mariée à un homme impuissant, Lola cherche le réconfort entre les bras du jeune George, qu'elle manipule pour obtenir ce qu'elle veut sans qu'il ne puisse se rendre compte de ce qui lui arrive. Dans la traduction, Vittorini omet toute une série de termes, ou encore de passages qui témoignent de la nervosité, de l'embarras de la jeune femme, de sa passion pendant les courts instants où elle se convainc de l'illusion. Quand elle l'accueille chez elle, Callaghan dit d'elle : « *But she was moving very nervously* » (1959a : 155). Un peu plus loin, la jeune femme est assise devant le personnage : « *nervous and expectant* » (*ibid* : 156). Quand elle embrasse le jeune homme, elle le fait d'une manière décrite comme « *eagerly* » (*ibid* : 156). Tous les extraits cités donnent à voir la vulnérabilité de la jeune femme et laissent transparaître un certain désarroi. Ces passages sont coupés dans la traduction de Vittorini, ce qui crée une représentation de Lola qui est beaucoup plus dure, égoïste et manipulatrice que dans le texte de départ. Dans la version d'arrivée, Lola agit froidement. Cette femme forte de la version traduite s'insère mal dans le schéma de la condition féminine exaltée par le fascisme.

L'autre nouvelle de Callaghan, « The Voyage out » subit également une transformation majeure au niveau de la représentation des femmes. Cette nouvelle, qui raconte les émois d'un jeune homme découvrant les femmes et l'amour est rendue en italien de manière beaucoup plus cynique. Le titre du texte de départ, « The Voyage out », donnait l'impression d'une aventure, d'une longue exploration de la vie, ce que confirme la dernière phrase de la nouvelle : « *It had started now for them and it would keep going on. And then he was filled with awe, for it seemed like the beginning of a*

voyage out, with not much he had learned on that night to guide him. » (1959b : 49)

L'émerveillement qui se dégage de cette dernière phrase donne tout son sens à la nouvelle : en amour, rien n'est défini. Cette phrase est pourtant retranchée du texte d'arrivée, qui se conclut ainsi : « *Era appena cominciata per loro; sarebbe durata un poco.* » (2002 : 739). En outre, le titre de la nouvelle est remplacé par un « Amore o altro » (Amour ou autre chose), un peu comme si les femmes devaient être classées en deux catégories : celle qu'on aime, et les autres. De nombreuses autres transformations subtiles vont dans ce sens, pour dépeindre les femmes comme ayant des mœurs légères. Lorsque la jeune femme Jessie embrasse Jeff pour la première fois, le texte de départ précise qu'elle lui offre son amour; dans le texte d'arrivée, elle s'offre à lui (sans mention de l'amour). Quand Jeff désire savoir comment elle s'était comportée avec les autres hommes, on peut lire :

Callaghan

Feeling miserable, he kept staring at the girl, yearning to possess Mike's wisdom, and with a fierce longing growing in him to know about every intimate moment Jessie had had with the men *who had tried to make love to her.* (1959b : 46. Nous soulignons)

Vittorini

Si sentì avvilito e continuò a guardare la ragazza e desiderava di avere la saggezza di Mike. Intanto gli cresceva dentro una folle curiosità di sapere come poteva essere stata Jessie con altri uomini. (2002 : 736)

Ici, la version anglaise est plus explicite (« *intimate moments* », « *make love* »), mais l'utilisation du verbe « *tried* » laisse supposer qu'elle pourrait bien s'être refusée. L'italien est moins explicite dans ce que Jeff désire savoir, mais il prend pour acquis que Jessie est allée (*stata*) avec d'autres hommes.

En présence de femmes en apparence stupides, Vittorini tend à amoindrir leur naïveté. Prenons l'exemple de Marjorie Green, dans la nouvelle de Ring Lardner. Si on

examine les dialogues, on remarque que la belle et jeune épouse de Conrad Green s'exprime de manière plus enfantine dans le texte de départ que dans le texte d'arrivée. Par exemple, quand elle vient dans son bureau pour se plaindre qu'il ne lui a rien offert pour son anniversaire, elle lui reproche de ne pas y avoir pensé avant ce jour. Il se défend, soutenant qu'il y pense depuis des semaines. Elle lui répond ceci :

Lardner

Vittorini

<p>"I don't believe you! If you had been, you'd have said some thing and" - his wife was on the verge of tears- "you'd have given me some little thing, just any little thing." (1957 : 136)</p>	<p>« Non ti credo, » disse la moglie come sul punto di scopiare in lagrime. « Se fosse vero, me ne avresti parlato subito... E mi avresti regalato qualche piccolezza... » (2002 : 658)</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Remarquons tout de suite que la femme de Conrad Green, dans la version d'arrivée, n'est pas sur le point d'éclater en sanglots; elle est « comme » sur le point d'éclater en sanglots – ce qui laisse sous-entendre qu'elle pourrait jouer la comédie. Dans l'original, la répétition de « *some little thing, just any little thing* » la fait ressembler encore plus à un enfant capricieux. Une autre réplique, un peu plus loin subit le même type de transformation :

Lardner

Vittorini

<p>"You're the best husband a girl ever had!" (<i>ibid</i> : 137)</p>	<p>« Sei il migliore marito che esista al mondo. » (<i>ibid</i> : 659)</p>
-----------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------

Le point d'exclamation du texte de départ rend l'enthousiasme de Marjorie Green encore plus palpable, tandis que l'utilisation du mot « *girl* » souligne que l'image qu'elle a d'elle-même, et qu'elle tente de projeter, est l'image d'une gamine. Ces deux éléments sont retranchés du texte d'arrivée, pour donner encore une fois une représentation d'une femme plus en possession de ses moyens.

Cette représentation transformée de la femme a pour effet d'amplifier le contraste entre la femme fasciste et la femme d'*Americana*. Elle est représentée comme étant encore plus dure dans les textes d'arrivée, un peu plus autonome, sûrement plus manipulatrice et ambitieuse. On pourrait avancer qu'il s'agit de la version au féminin de l'homme nouveau.

Par ailleurs, une autre transformation qui s'est révélée systématique au fil de l'analyse concerne certains personnages masculins qui ne correspondent pas au modèle de l'homme nouveau d'*Americana*, mais qui pourraient être plutôt définis comme les personnages plus faibles : Francis Macomber, ou encore Georges et Jeff, les personnages principaux des deux nouvelles de Morley Callaghan. Dans ces nouvelles, la traduction semble indiquer un certain « durcissement » de leur caractère, une certaine tendance à s'affirmer avec plus de force. Ailleurs, on constate une tendance à justifier leur faiblesse. Le cas le plus marqué est sans doute celui de Francis Macomber. Parmi les nombreux passages traduits de telle sorte que Macomber apparaît moins désarmé, on peut souligner le fait que dans la version d'arrivée, Vittorini ajoute quelques répliques où le personnage de Wilson souligne spontanément la qualité du lion qui a terrifié – et humilié – le protagoniste : ce faisant, le chasseur professionnel justifie la peur de Macomber, l'excuse en quelque sorte. Dans le texte de départ, au contraire, c'est plutôt le personnage faible qui demande à Wilson de lui confirmer qu'il a eu raison d'avoir peur (« He is a good lion, isn't he » [1963b : 8]). Ailleurs, Wilson repense à la scène de la chasse et s'interrogeant

sur la nature de Macomber, il se laisse « conquérir » par son caractère ingénu et sa bonne volonté :

Hemingway

He was all for Macomber again. If you could forget the morning. But, of course, you couldn't. The morning had been about as bad as they come. (*idem* : 12)

Vittorini

Di nuovo Macomber gli tornava simpatico, a poco a poco. E poteva darsi che lo avesse giudicato male. Pure la cose era stata chiara. (2002 : 823-824)

Ici, le Wilson du texte de départ juge Macomber de manière beaucoup plus sévère : il lui est *impossible* d'oublier la lâcheté de l'homme devant lui, et pour cette raison, il est incapable d'établir un rapport avec lui. Dans la version italienne, Wilson se demande s'il ne s'est pas trompé au sujet de Macomber en le considérant un lâche : soulignons que cela n'affecte en rien le fait qu'il le trouve sympathique.

Les exemples qui atténuent la faiblesse de caractère de Macomber et l'humiliation qu'il a subie sont nombreux dans le texte d'arrivée. Vittorini omet de traduire l'attitude de Macomber qui n'ose pas regarder Wilson dans les yeux (« still not looking at him » [*op. cit.* : 10]). Au moins deux occurrences de l'adverbe « miserably » disparaissent. Dans l'ensemble, les transformations touchent tant le regard que les autres posent sur lui que la façon dont Macomber se juge lui-même, et elles sont trop systématiques pour être dues au hasard.

Cette plus grande affirmation du caractère de Francis Macomber n'est pas la seule transformation de ce type qu'on peut constater au fil des nouvelles traduites par Vittorini, même si c'est la plus éclatante. Le même processus entre en jeu également avec les deux jeunes hommes dont Morley Callaghan trace le portrait dans ses nouvelles. Dans le cas de

« The Voyage Out », par exemple, deux ou trois mentions de la nervosité du personnage de Jeff devant les femmes sont supprimées. Après avoir embrassé la jeune fille et qu'elle ait accepté de le laisser entrer – ce à quoi ils renoncent car les parents de la jeune fille se trouvent à la maison – Jeff erre dans les rues. « *As he loafed over to Eighth Avenue, his nervousness left him* » (*ibid* : 45), révèle Callaghan, tandis que Vittorini décrit simplement sa promenade. Dans un autre passage, le personnage se trouve en compagnie de la copine de son frère. Voici la manière dont l'attitude de Jeff est décrite :

Callaghan

When she had been sitting down a little while and they were talking, Jeff found himself *trying* to look at her as Mike had looked at the girl in the green hat in the restaurant [...]. (1959b : 47. Nous soulignons)

Vittorini

Dopo qualche minuto che Eva si era seduta e che parlavano, Jeff si sorprese a guardarla come Mike aveva guardato la ragazza dal cappello verde nella trattoria. (2002 : 737)

Dans le texte d'arrivée, le fait d'examiner Eva avec le regard de l'homme d'expérience, en essayant de voir si c'est une « fille facile », est une chose qui vient spontanément, alors que dans l'original le jeune homme s'efforce, *essaie* de le faire. Dans un autre passage où son frère est désemparé en apprenant que son amie est enceinte, Jeff est décrit comme « *helpless* » (*ibid* : 48), tandis que Vittorini le décrit comme étant déconcerté, « *sconcertato* » (*op. cit.* : 738), terme qui sous-entend une attitude émotive beaucoup moins forte de la part du personnage devant l'épreuve de son frère.

Dans « The Faithful Wife », la plus grande force du jeune homme, George, s'incarne dans la froideur qu'il manifeste envers la femme mariée qui cherche à combler avec lui son manque d'affection. Comme nous l'avons vu précédemment, la

représentation de cette femme est très différente dans le texte de départ et dans le texte d'arrivée. Voici la réaction de George, quand il apprend qu'elle est mariée :

Callaghan

“There’s a ring mark on your finger”.
 “I can’t help it,” she said, and began to cry quietly. “Yes, oh yes, I’m waiting for my husband to come home. He’ll be here at Christmas.”

“It’s too bad. *Can’t we do something about it?*”
 (1959a : 156)

Vittorini

« Avete il segno dell’anello sul dito ».
 Qui lei cominciò a piangere, molto piano.
 « Che posso farci? » disse. « E’ così. Aspetto mio marito per Natale ».

« *E allora?* » George chiese.
 (2002 : 732. Nous soulignons)

La dernière réplique du texte de départ, laisse voir de quelle manière George est convaincu que Lola éprouve une attirance pour lui et qu’il espère entretenir une relation avec la jeune femme, même si elle est mariée. Cette attitude est en contraste avec le froid « *E allora?* » (Et maintenant?) du texte d’arrivée, qui laisse deviner dans la version italienne une plus grande perplexité devant cette situation, peut-être même une pointe de colère devant le fait que la jeune femme semble le manipuler. Dans un autre bref passage, George exprime sa pitié pour elle, qui aime un homme impuissant (non sans une certaine ironie) : « *That’s tough, poor kid* » (*op. cit.* : 157). Dans le texte d’arrivée, la pitié de George va plutôt vers le mari : « *Povero diavolo* » (pauvre diable) (*op. cit.* : 732). Il s’agit là de subtiles transformations qui représentent le personnage de George comme étant plus distant face à cette femme et moins vulnérable à ce qui lui arrive.

Ces dernières transformations, qui font en sorte que ces hommes qui n’entrent pas dans la catégorie de l’homme nouveau se rapprochent un peu du prototype, ne sont pas toujours très marquées, mais c’est la répétition de ce procédé qui lui confère de

l'importance. *Americana* semble nous dire que tous les hommes possèdent en eux les germes de l'homme nouveau, même s'ils ne sont pas prédisposés à se comporter en hommes nouveaux.

La représentation du contraste entre les riches et les pauvres (ou du moins ceux qui ne sont pas riches) est peut-être l'objet des transformations les plus fondamentales dans les traductions d'*Americana*, comme le montre l'amputation de certains passages de deux nouvelles. La première de ces nouvelles, « A Day with Conrad Green » de Ring Lardner, présente la vie au bureau d'un homme du show-business, le fameux Conrad Green du titre éponyme, puissant et tyrannique. Dans le texte d'arrivée, les personnages qui gravitent autour de lui semblent dotés d'un peu plus de confiance en eux. Nous avons étudié le cas de son épouse, qui s'est révélée un peu moins immature et un peu plus manipulatrice que dans l'original. Le même traitement est réservé à son nouveau secrétaire, Lewis. Quand vient le temps de s'occuper de Conrad Green, le Lewis de la version italienne semble un peu moins soumis. Le « Yes, sir » quasi-militaire qu'il emploie pour répondre aux ordres de son patron sont remplacés par des « Va bene » qu'on utilise en italien pour accepter, à contrecœur, de faire quelque chose. Quand Lewis explique à Conrad Green qu'il est inutile d'envoyer un télégramme aux journaux pour leur reprocher de ne pas avoir mentionné sa présence à un événement mondain, l'obséquieux « *If you will pardon a suggestion* » (1957 : 130) est remplacé par « *Se mi permettete di esprimere la mia opinione* » (2002 : 653), où Lewis signale qu'il a sa propre idée – et si Conrad Green ne lui permet pas de l'exprimer, il n'en pense pas moins. L'autre secrétaire de Conrad Green, Herman Plant, est également représenté comme étant

conscient de la nature corrompue de son patron. Lorsque Lewis revient des funérailles de Plant où il y a « représenté » Conrad Green, il fait le compte rendu suivant à son patron :

Lardner

“Well, Lewis, did you get to the funeral?”
 “Yes, Mr. Green, and I saw Mrs Plant and explained the circumstances to her. She said you had always been very kind to her husband. She said that during the week of his illness *he talked of you nearly all the time* and expressed the *confidence* that if he died you would attend his funeral. So she wished you had been there.”
 (*op. cit.* : 138)

Vittorini

« Ebbene, Lewis, siete arrivato in tempo? »
 « Sì, signor Green, e ho visto la signora Plant e le ho spiegato... La signora dice che siete stato sempre buono con suo marito. Dice che durante la malattia Plant aveva espresso la *speranza* che sareste andato al suo funerale se fosse morto. Così lei avrebbe desiderato la vostra presenza. »
 (*op. cit.* : 660-661. Nous soulignons)

On voit ici une grande différence dans l’attitude de Plant dans le texte de départ et dans le texte d’arrivée. Dans l’original, Plant a parlé de son patron durant toute sa maladie, et il avait la *conviction* que Conrad Green viendrait aux funérailles. La traduction ne dit pas que Plant a parlé de Green, sauf pour exprimer l’*espoir* qu’il vienne aux funérailles. La différence est majeure. Le Plant de la version d’arrivée est donc beaucoup moins dupe de la nature de son patron que le Plant du texte de départ.

La principale différence entre l’original et la traduction de cette nouvelle concerne un passage où un journaliste vient faire chanter Green : s’il ne verse pas 1 500 \$ à son journal, soi-disant pour de l’espace publicitaire, le journaliste menace de publier un article compromettant pour Green au sujet d’une affaire de jeu. Dans le texte d’arrivée, ce passage est supprimé. Cette coupure majeure intrigue. Qu’est-ce qui a pu pousser Vittorini à effectuer cette modification importante? Est-ce qu’il trouvait le passage redondant? Peut-être, mais cet épisode n’est pas très long et plutôt sympathique. Étant

donné que l'anthologie présente de nombreuses histoires de jeu, une autocensure visant cette pratique est fort peu probable. Par ailleurs, au fil des récits qui composent l'anthologie, on trouve de nombreux comportements beaucoup plus répréhensibles que celui du journaliste Hawley. Peut-être que Vittorini a simplement coupé du récit un passage qui lui semblait inutile. Quand on y regarde de plus près, cependant, on constate que cette modification a un effet considérable sur la représentation. En effet, Vittorini a éliminé le seul passage de la nouvelle où un autre homme que le tyran Green se comporte de façon répréhensible. De ce fait, Conrad Green n'apparaît plus comme un requin nageant dans une mer de requins contre lesquels il doit se battre et se défendre. Green ressort plutôt comme le seul requin du récit, le tyran face auquel les autres personnages tentent de préserver ce qu'ils peuvent de dignité. Cette nouvelle représentation du riche Conrad Green met alors encore plus en évidence son caractère immoral et accentue son contraste avec les autres personnages pauvres. Par ailleurs, les femmes de Conrad Green sont manipulatrices à son égard, ce qui ne contrevient en rien à cette représentation des riches, puisqu'elles entrent dans cette catégorie.

Une autre nouvelle qui subit une telle transformation (éliminant le comportement répréhensible d'un personnage qui n'est pas riche) est celle de William Faulkner intitulée « Wash ». Il s'agit sans doute de l'intervention de Vittorini la plus radicale de toute l'anthologie. Quiconque lit cette nouvelle en italien après l'avoir lue en anglais ne peut que s'étonner en découvrant la fin. Vittorini a éliminé la conclusion du récit, c'est-à-dire la totalité du passage où Wash Jones tue sa petite-fille Milly et son nouveau-né, où il incendie la maison et se jette, faux à la main, sur les hommes venus venger la mort de

Sutpen. Il est possible que Vittorini ait choisi de censurer la scène à cause de sa violence excessive et de son caractère apocalyptique. Ce n'est peut-être pas tout, car quand on analyse les réflexions de Wash Jones au fil du récit, on se rend compte que tout un réseau de glissements et d'omissions fait en sorte que Wash Jones est représenté comme un personnage plus rationnel que dans le texte de départ. Ainsi, dans la scène finale, on peut interpréter le geste de Wash Jones comme une tentative d'éliminer sa race et celle de Sutpen (« projet » qui s'annonce lorsque Jones se fait la réflexion « *Better if his kind and mine too had never drawn the breath of life on this earth. Better that all who remain of us be blasted from the face of earth than another Wash Jones should see his whole life shredded from him and shrivel away like a dried shuck thrown onto the fire.* » [1950 : 548-549]; en italique dans le texte). La suppression de la scène finale participe à tout un réseau de transformations qui donnent de Wash Jones l'image d'un homme auquel il est plus facile de s'identifier. Dans la traduction de Vittorini, celui-ci revêt un caractère plus humain; il est le représentant d'une certaine catégorie sociale, non l'exécutant d'une sentence divine que son délire lui aurait dictée. Dans la version d'*Americana*, la nouvelle se termine lorsque Jones entend le galop des chevaux des hommes venus venger Sutpen. Vittorini le représente comme un homme qui a commis un crime pour venger l'honneur de sa famille et qui attend son destin. Autre détail dont il faut prendre note, Vittorini a omis la couleur des yeux de Wash Jones. Par trois fois, Faulkner précise que Jones a des yeux clairs : « *pale* »; mais par trois fois, Vittorini omet cet adjectif. Si on se rappelle que les pauvres d'*Americana* sont Italiens, il n'est pas indifférent que ce trait physique, plus caractéristique des Européens du Nord que de ceux du Sud, ait été occulté par l'écrivain

sicilien. L'identification du lecteur italien avec le personnage de Wash s'en trouve favorisée.

L'atténuation du caractère délirant de Wash Jones tandis qu'il attend l'arrivée des hommes prend plusieurs formes : on peut noter, par exemple, qu'au lieu d'avoir l'impression de les sentir se préparer (« *Now he seemed to sense, feel, the men who would be gathering with horses and guns and dogs [...]* » [op. cit. :546]), dans la version d'arrivée, Wash Jones les devine (« *Gli sembrava ora indovinare gli uomini* » [op. cit. : 778]). Leur présence est donc moins réelle, et le protagoniste est conscient qu'il réfléchit. Quand il décide de ne pas fuir (« *he would merely be fleeing one set of **bragging and evil shadows** for another just like them* » [op. cit. : 547. Nous soulignons]), dans la version d'arrivée, ce ne sont pas des ombres qu'il fuirait, mais des hommes de la même race (« [...] *in tutto il mondo erano tutti di una **razza**, loro...* » [op. cit. : 779. Nous soulignons]). Quand, après avoir parlé à voix haute dans son délire, il recommence à penser, la phrase « *Her face was becoming indistinct again, again a sullen blur in the twilight.* » (op. cit. : 548) est rendue par un « *Ma già il pensiero riprendeva* » (op. cit. : 779) qui ne le coupe pas de manière aussi radicale de la réalité qui l'entoure. En outre, on remarque que les références bibliques, abondantes dans le texte de départ, sont éliminées, à l'exception de la réflexion de Wash Jones : si Dieu se présentait sur Terre, « *that's what He would aim to look like.* » (op. cit. : 538) – parlant de Sutpen monté à cheval. En italien, cette réflexion se lit « *quale Dio stesso verrebbe apparire se scendesse sulla terra.* » (op. cit. : 772). L'omission des références religieuses contribuent également à donner de Wash Jones une image plus raisonnable et humaine, moins mystique.

Comme nous avons pu le constater, certains des objets de discours sur la piste desquels l'étude de l'iconographie nous avait mis se sont effectivement avérés des points sensibles auxquels Vittorini a accordé une attention particulière. Celui-ci élimine notamment les gestes répréhensibles des personnages pauvres aux prises avec un personnage riche et tyrannique. Il signale que même les hommes plus faibles portent les germes de l'homme nouveau de l'Amérique. Quant aux femmes, la traduction de Vittorini en trace un portrait encore plus éloigné de la femme fasciste que dans les textes originaux, si besoin était. Le temps est maintenant venu de se pencher sur le traitement du facteur politique contenu dans certaines nouvelles.

3.2.3 Transformations « politiques »

Dans la première partie, nous avons vu que plusieurs nouvelles touchent à des éléments politiques qui s'inscrivent à contre-courant de la *doxa* fasciste : tel personnage utilise le terme « fasciste » comme insulte, tel autre dénonce les nouveaux régimes politiques et les nationalismes italiens et allemands comme étant de nouvelles formes d'opium du peuple, sans parler des évocations du communisme. Il était impensable, dans tous ces cas, que Vittorini ne pratique pas l'autocensure. Voyons de plus près comment ces éléments sont traités dans la traduction.

Le personnage de l'écrivain dans la nouvelle « The Tiger » de Saroyan croise sur son chemin un jeune homme, juif et communiste, du nom de Patrick Hogan et Paul

Moses (il porte les deux noms). Celui-ci écrit des romans et des poèmes de propagande communiste. D'ailleurs, le texte de départ lui conteste le titre d'écrivain pour cette raison même (« *He was a writer. I mean, he wrote on paper. He was not really a writer.* » [1938b : 47]). Cette dernière petite phrase est omise dans le texte d'arrivée. Faut-il en déduire que Vittorini est plus indulgent envers l'idée de propagande? Chose certaine, les lois raciales, ont pu l'induire à supprimer l'identité juive du jeune homme et son deuxième nom.

Dans la discussion entre les deux personnages, les passages où le personnage communiste expose plus en profondeur son point de vue sont éliminés. Toutefois trois répliques parlant du fascisme sont préservées :

Saroyan

Vittorini

- | | |
|--------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|
| 1- You are a Fascist, said the young man.
(<i>ibid</i> : 48) | « Siete un reazionario » (2002 : 1010). |
| 2- All the same, he said, you are a Fascist
(<i>ibid</i> : 48) | « Ad ogni modo », diss'egli, « siete un reazionario » (<i>ibid</i> : 1011). |
| 3- What do you intend to do about Fascism?
(<i>ibid</i> : 49) | « Che ne pensate della reazione che imperversa nel mondo? » (<i>ibid</i> : 1012) |

L'utilisation du qualificatif « réactionnaire » en guise de substitut à « fasciste » est un choix habile, qui permet au lecteur d'interpréter l'insulte comme il l'entend. Dans le discours fasciste, les réactionnaires sont les anti-fascistes de tous azimuts – communistes ou démocrates. Dans le discours communiste, les réactionnaires sont les fascistes et tous ceux qui refusent la Révolution. En ayant recours à cette solution, Vittorini réussit à

maintenir l'allusion politique, sans s'exposer à la censure, car il ne s'inscrit de façon claire et explicite ni dans un discours ni dans l'autre.

Dans « The Gambler, the Nun and the Radio » de Hemingway, Vittorini va un peu plus loin dans sa critique du fascisme. Dans un long paragraphe, Frazer se laisse emporter et se met à évoquer les divers opiums du peuple, dont font partie la radio, l'alcool, l'ambition, l'économie, le sexe. Dans ce passage, où l'homme cloué sur son lit d'hôpital et qui essaie de contrôler ses nerfs depuis trop longtemps se laisse aller à trop penser, les extraits suivants ont été exclus :

- And now economics is the opium of the people; along with patriotism the opium of the people in Italy and Germany. (1963a : 178)
- What you wanted was the minimum of government, always less government. Liberty, what we believed in, now the name of a MacFadden publication. We believed in that although they had not found a new name for it yet. (*ibid* : 178)
- Revolution, Mr Frazer thought, is no opium. Revolution is a catharsis; an ecstasy which can only be prolonged by tyranny. The opiums are for before and for after. He was thinking well, a little too well. (*ibid* : 179)

Dans ces extraits, la critique du fascisme et l'opinion politique du personnage s'expriment avec trop de clarté. Pourtant, une autre allusion à l'actualité politique est préservée :

Hemingway

Ambition was another, an opium of the people, along with a belief in any new form of government.
(*ibid* : 178)

Vittorini

L'ambizione era un altro, pure un oppio del popolo. E un oppio del popolo, ancora uno, era la fede nelle nuove forme di governo.
(2002 : 818)

Ici, un lecteur bienveillant pourrait penser que le texte ne fait qu'allusion aux régimes communistes qui entrent aussi dans les nouvelles formes de gouvernement de l'époque, mais la forme plurielle oblige à inclure le fascisme dans cette critique des nouveaux régimes politiques – surtout en y introduisant l'idée de foi (fede), qui correspond au discours fasciste, comme nous l'avons vu précédemment. En maintenant l'allusion aux nouveaux régimes politiques, Vittorini a donc pris un risque non négligeable.

Les traductions de Vittorini n'excluent pas totalement la critique du fascisme, bien que celle-ci soit atténuée et maquillée en critique plus générale de la politique. Plusieurs clés d'interprétations restent ouvertes : même si les commentaires de la fiction ont pu être alignés sur diverses représentations hégémoniques dans l'Italie de l'époque, le lecteur avisé ne saurait s'y tromper.

3.2.4 Traitement du fait géographique

Dans ses notes critiques, Vittorini insiste sur l'importance de la Terre, mais l'étude de la traduction nous révèle à quel point l'écrivain sicilien essaie d'occulter la réalité géographique et surtout fait preuve d'insouciance dans son traitement de la réalité géographique des États-Unis.

La première constatation à cet effet concerne la nouvelle « The Short Happy Life of Francis Macomber ». Dans cette nouvelle, Hemingway souligne régulièrement la nationalité américaine du couple Macomber, en contraste avec le paysage africain et avec

le britannique Wilson. Dans le texte de départ, le personnage de Wilson, observant le couple, s'étonne du caractère des Américains; six fois, leur nationalité est mentionnée, et six fois c'est pour dire que les Américaines sont impitoyables, et les Américains, eux, sont imprévisibles. Dans le texte d'arrivée, l'Amérique est évoquée trois fois : une seule fois pour dire que les femmes américaines sont impitoyables, comme dans le texte de départ, une fois pour substituer le terme « *at home* », une autre fois où, quand Wilson demande à Margot pourquoi elle n'a pas plutôt empoisonné son mari, il lui dit : « *Non si usa in America*⁴⁶? » (2002 : 848) - tandis que dans l'original, il disait plutôt « *That's what they do in England* » (1963b : 42). Dans l'original, la nouvelle marque avec beaucoup plus d'insistance la différence culturelle entre l'Européen Wilson et les Américains Macomber, et tout en laissant voir l'étonnement du Britannique face aux deux autres. Cet élément de surprise est de beaucoup atténué. Par ailleurs, lorsque Margot Macomber s'étonne du fait que Wilson a la peau très rouge et que, dans la version anglaise le chasseur lui répond : « *Must be racial* » (*ibid* : 9), il met également l'accent sur leurs origines différentes, contrairement à la version italienne, qui lui fait répondre simplement « *Costituzione* » (*op. cit.* : 821). Par cette réplique neutralisée, Vittorini met la nouvelle à distance du racisme inhérent au fascisme.

L'autre nouvelle d'Hemingway, « *The Gambler, the Nun and the Radio* » est la source de l'une des plus frappantes erreurs de traduction – et des plus éclatantes preuves que Vittorini ne connaît pas la géographie américaine et qu'elle n'a pas d'importance pour lui. Le personnage de Frazer écoute la radio provenant des quatre coins des États-

⁴⁶ Ça ne se fait pas en Amérique?

Unis, suivant les émissions de fin de soirée de la côte Atlantique à la côte Pacifique, changeant de fréquence pour passer au fuseau horaire suivant lorsque les stations ferment. Dans le cas de Seattle (situé dans l'État de Washington), Vittorini place deux fois Seattle sur le littoral Atlantique. Ce repositionnement de la ville du Pacifique fait sursauter un lecteur connaissant la géographie américaine. Mais dans le contexte d'*Americana*, où l'Amérique revêt un caractère plus imaginaire ou spirituel que matériel, cette insouciance à l'égard de la réalité perd de son importance. L'Amérique, on l'aura compris, est la terre des rêves dont aucune carte géographique ne peut rendre compte.

3.2.5 Fonction « perlocutoire » de Bandini

Nous avons déjà vu quelques transformations opérées par Vittorini pour favoriser l'identification du lecteur à certains personnages d'*Americana*. La présence dans l'anthologie de l'extrait du roman *Wait until Spring, Bandini*, qui met en scène une famille d'Italo-Américains, peut-être considéré comme une stratégie pour renforcer cet effet d'identification. D'ailleurs, de nombreuses transformations opérées dans la traduction de l'extrait choisi tendent à confirmer ce rôle.

Wait until Spring, Bandini raconte la dure vie d'une famille d'Italiens émigrés dans le Colorado. L'extrait choisi par Vittorini est le passage qui présente l'ensemble des membres de la famille. La focalisation du roman passe principalement (mais non exclusivement) par le point de vue d'Arturo Bandini, jeune adolescent rebelle et malheureux qui déteste sa famille et qui a honte de ses origines italiennes. Le jeune

Arturo a assimilé le racisme envers les Italiens de la société qui l'entoure, de sorte qu'il se méprise lui-même et qu'il jette un regard très dur sur ses parents et ses frères. Du roman tout entier, il se dégage une tension et une sorte de violence sous-jacente. Dans l'extrait choisi, toutefois, la narration adopte une focalisation multiple (passant du point de vue d'un personnage à l'autre), et en grande partie le point de vue de la mère. Dans les extraits où la narration adopte le point de vue de cette femme, on trouve beaucoup de tendresse, tandis que le passage qui adopte le point de vue du plus petit des enfants est très ludique.

L'étude comparative du texte de départ et du texte d'arrivée met en lumière diverses stratégies adoptées par Vittorini pour faire en sorte qu'un lecteur italien puisse s'identifier à cette famille, au-delà de la tension contenue dans les rapports entre ses membres. Dans bien des cas, on remarque que la violence est atténuée pour faire place à tout autre chose, à une sorte de tendresse un peu bourrue qui est souvent caractéristique des rapports familiaux italiens. On remarque par exemple l'utilisation de termes comme « *mariolo* » (mariolle), « *birbante* » (fripouille), « *marmocchio* » (marmot) qui peuvent avoir une certaine connotation affectueuse, surtout quand ils s'appliquent à des enfants. Ces termes sont nettement moins durs que les « *That little bastard* » ou « *dirty little crook* » qu'ils remplacent. Dans un passage, Arturo pense qu'il aurait envie non seulement de cogner la tête de Federico contre la vitre, mais bien de jeter carrément son petit frère par la fenêtre. La traduction se termine en ajoutant : « *a finire tra i polli in cortile* » (le faire atterrir parmi les poules dans la cour). Cet ajout, évoquant une scène de dessin animé, donne à la réflexion du gamin une touche humoristique qui en désamorce

la violence. Dans d'autres passages qui sont parfaitement neutres, le traducteur utilise des termes affectueux pour désigner les garçons et le père. Là où le texte de départ se lit : « *Breakfast for three boys and a man* » (1989 : 33), le texte d'arrivée indique plutôt : « *La colazione era per tutti insieme : i tre cuccioli e il vecchio maschio.* » (2002 : 1028) Non seulement la version italienne met l'accent sur le fait que le déjeuner est un moment où toute la famille se réunit, mais les termes « *cuccioli* » et « *vecchio maschio* » sont très marqués. L'expression « *vecchio maschio* » (vieux mâle) évoque immédiatement quelque chose comme un vieux chien grognon. Le terme « *cuccioli* », quant à lui, désigne en italien les petits des animaux (chiots, chatons, etc.). Dans l'usage, quand il est appliqué à l'homme, ce mot évoque une grande tendresse et un grand instinct de protection envers les enfants qui sont désignés de la sorte. Vittorini introduit donc des éléments de bienveillance entre les personnages, qui sont complètement absents du texte de départ. Enfin, toujours dans le but d'atténuer la violence qui marque les rapports de la famille Bandini, Vittorini supprime quelques passages. C'est notamment le cas lorsque Svevo sort de la maison en colère et que, pendant un instant, Maria retient son souffle de peur qu'il ne donne un coup de poing contre la vitre.

Toutes ces transformations ont pour effet d'atténuer le caractère dysfonctionnel de la famille Bandini, de sorte qu'il devient plus facile pour le lecteur italien de s'identifier à ces personnages. Par ailleurs, diverses réflexions qui font voir à quel point Arturo Bandini a assimilé le racisme de la société américaine contre les immigrants italiens sont occultées. En fait, le seul endroit où les préjugés raciaux qu'Arturo entretient à l'égard de son père sont préservés mais détournés consiste en un passage où le jeune garçon regarde

manger son père. Celui-ci se barbouille tout le visage de ses œufs. « *Oh God, these Italians!* » soupire Arturo, dégoûté. (1989 : 37). Vittorini a cru bon de maintenir la connotation raciste du soupir d'Arturo, mais en le « localisant », en l'adaptant pour le lecteur italien. Ainsi, jugement négatif que les Américains portent sur les Italiens et qu'Arturo reproduit est ici transformé en « *maledetto napoletano!* » (*op. cit.* : 1030), qui reprend un préjugé que les Italiens en général entretiennent contre les Napolitains, considérés par la majorité des Italiens comme étant vulgaires, mais sympathiques. Remarquons que le commentaire d'Arturo s'insère parfaitement dans un discours social italien, où les personnes perçoivent toujours de manière malveillante ceux qui proviennent d'une région autre que la leur. Il s'agit donc d'une équivalence très fonctionnelle. Il faut également souligner que, dans le texte de départ, Arturo exprimait le dégoût qu'il éprouvait pour une collectivité, les Italiens, tandis que dans la version italienne, c'est pour une seule personne, son père, qu'il éprouve du dégoût.

Toutes les autres occurrences du racisme sont occultées. Les expressions péjoratives comme « WOP » et « dago » sont évidemment supprimées. Dans le passage suivant, où Arturo compare sa famille aux voisins, toute référence à la nationalité, tant des Bandini que des voisins, est éliminée :

Fante

The Moreys next door – you never heard a peep out of them, never; quiet, American people. But his father wasn't satisfied with being an Italian, he had to be a noisy Italian. (*op. cit.* : 35)

Vittorini

Invece, dei Morey, che pur abitavano alla porta accanto, non si sentiva mai nemmeno un sussurro... (*op. cit.* : 1029)

Le texte de départ fait voir à quel point le fait d'être Italien aux États-Unis pèse à Arturo. Il a honte de son père, honte de sa famille, honte de ses origines, et se compare toujours aux Américains. Dans le texte d'arrivée, Arturo a aussi honte de son père et de sa famille, mais ce n'est pas sur la base des origines ethniques. Un autre passage évoque tout ce qu'Arturo voudrait changer de lui-même, c'est-à-dire tout ce qui marque ses origines italiennes; la traduction ne laisse transparaître qu'une seule chose : Arturo est un enfant difficile.

Fante

His name was Arturo, but he hated it and wanted to be called John. His last name was Bandini, and he wanted it to be Jones. His mother and father were Italians, but he wanted to be an American. His father was a bricklayer, but he wanted to be a pitcher for the Chicago Cubs. (*op. cit.* : 33)

Vittorini

Dei tre quello che si chiamava Arturo avrebbe voluto chiamarsi in un altro modo. Non era facile esser la madre di Arturo. (*op. cit.* : 1028)

Le traducteur a supprimé toutes les références évoquant trop directement l'origine ethnique et sociale détestée; il ne communique pas non plus que le protagoniste veut effacer cette identité en adoptant un nom et un mode de vie typiquement américains.

Comme pour les références au communisme ou à l'antifascisme, ces modifications ont un fondement d'autocensure : le régime ne pourrait autoriser la publication d'un ouvrage contenant un discours si hostile envers la nationalité et l'identité italienne. L'idée qu'un jeune puisse avoir honte d'être Italien et qu'il éprouve une envie aussi marquée d'appartenir à une autre nation aurait été inadmissible. L'omission de ces éléments géographiques et plus précisément ethnoculturels, a aussi un autre effet, celui de

permettre au lecteur de s'identifier à ces Italiens qui ont choisi l'Amérique et le rêve américain.

L'Amérique d'*Americana*

Nous l'avons dit, l'Amérique d'*Americana* ne doit pas être conçue comme une réalité géographique : elle parvient plutôt au lecteur italien comme une réalité spirituelle, un état d'esprit, une manière de vivre sa vie.

C'est une terre inexplorée, patrie des hommes nouveaux, profondément indépendants et rebelles, en quête d'un idéal. C'est une terre où tout homme porte en lui les germes de cet homme nouveau. C'est une terre où les riches et les pauvres s'affrontent en un combat féroce, où les riches étalent toute l'étendue de leur corruption et où les pauvres luttent pour préserver leur dignité. L'Amérique d'*Americana* apparaît aussi comme le lieu où vit un nouveau type de femme, ambitieuse, manipulatrice, dangereuse... indépendante. Telle est l'Amérique de Vittorini, que révèle l'analyse des récits qu'il a sélectionnés et des transformations systématiques ou exceptionnelles qu'il y a apportées dans sa traduction. Vittorini offre au public italien une Amérique antifasciste, comme un miroir que l'écrivain sicilien tend et dans lequel il espère que le lecteur reconnaîtra la part d'indomptable, de rébellion qui reste en lui, malgré la dictature, malgré le totalitarisme.

La clé de cette interprétation se trouve toujours dans *Wait until Spring, Bandini*. Svevo se remet à rêver de son passé : « *When I was a boy, back in the Old Country* », commence-t-il (*op. cit.* 40). Mais encore une fois, Vittorini prend l'histoire individuelle de Svevo pour en faire l'histoire collective de l'humanité : « *Quand'ero ragazzo, nel vecchio mondo...* » (*op. cit.* : 1033) Sa femme Maria, bienveillante, l'écoute : dans le texte de départ, elle se demande pourquoi Svevo a besoin de se vieillir ainsi, faisant sembler tout cela tellement loin. Mais la version de Vittorini va beaucoup plus loin : « *Maria, ascoltando, si domandava perché mai avesse sempre da presentare le cose a quel modo, come in una storia millenaria del genere umano.* » (*ibid* : 1033) Une histoire millénaire du genre humain. Voilà l'*Americana* de Vittorini.

CONCLUSION

Quand j'ai abordé l'étude de l'anthologie, le travail préparatoire m'avait dévoilé un Elio Vittorini qui m'était plutôt antipathique. Il m'apparaissait comme une personnalité trop préoccupée par sa postérité, avec une certaine tendance à manipuler les faits pour mieux alimenter sa légende. Vittorini, nous l'avons vu, a longtemps fondé ses traductions sur des versions préliminaires ébauchées par une « amie », Lucia Rodocanachi. Il a toujours tenu ce fait dans l'ombre (malgré les promesses répétées à cette dernière de remédier à la situation et de reconnaître sa collaboration [Ferretti 1992]), car cela risquait de ternir son prestige – et son autorité de traducteur en chef chez Bompiani. En revanche, il a souligné que Mario Praz, angliciste renommé, avait révisé et approuvé certaines de ses traductions. À l'évidence, il était beaucoup plus avantageux de voir un nom prestigieux comme celui de Praz, le premier à avoir introduit Hemingway en Italie, associé à son travail, plutôt que de voir certaines traductions qualifiées d'impostures. (Ferme 1998 : 380)

Cette quête de prestige expliquerait aussi pourquoi Vittorini a parfois amplifié la censure dont il a été l'objet, comme nous l'avons vu pour *Il Garofano rosso*. Avant d'amorcer mon analyse, j'avais l'impression (un peu malveillante) que Vittorini aurait très bien pu utiliser *Americana* pour alimenter ce mythe, sans que cela ne soit fondé sur

des faits réels. C'est dans cet esprit que j'ai abordé ma recherche, mais à mesure que j'avancais dans l'étude du contexte socio-historique, je me suis aperçue que j'étais dans l'erreur. Rapidement, dès que j'ai pu comprendre la doctrine du fascisme, j'ai perçu les points de tension potentiels – comme le caractère ouvertement antidémocratique du mouvement fasciste. Il n'a pas fallu beaucoup de temps pour saisir le potentiel subversif d'une exaltation des États-Unis dans un tel contexte. En Amérique du Nord, on a tendance à associer l'épithète fasciste à n'importe quel mouvement politique répressif et raciste, mais ces mouvements n'ont souvent aucun autre point commun avec le fascisme italien ou allemand. On néglige le fait que ces deux réalités politiques se fondaient sur une véritable doctrine, se présentaient comme de nouvelles formes de gouvernement et qu'elles visaient une véritable régénération du peuple.

C'est l'étude plus détaillée de l'anthologie qui a été le véritable révélateur. Vittorini fait plus qu'y présenter une littérature étrangère : le corpus des œuvres sélectionnées propose un véritable monde nouveau. Un autre mode de vie et un autre système de valeurs sont offerts au lecteur. Cette nouvelle perspective sur le monde et la vie est dotée de son propre « sens commun ». Il y a quelque chose de gramscien dans cette manière de faire. Bien sûr, les États-Unis représentaient un modèle inadmissible pour Antonio Gramsci (Carducci 1973), dont les écrits visaient à trouver une méthode pour favoriser la Révolution marxiste en Italie et non pas seulement à renverser le régime fasciste. En représentant tout au long de l'anthologie un monde cohérent, porteur de valeurs différentes, et surtout, en intégrant l'Italien à ce monde, Vittorini opère une sorte

de modification déjà fonctionnelle sur la réalité. Dans cette perspective, la déclaration de Vittorini sur les différents types d'écrivains prend tout son sens :

Quelli che leggendoli, mi fanno pensare « ecco, è proprio vero » e che cioè mi danno la conferma di « come » so che in genere sia nella vita.
E quelli che mi fanno pensare « perdio, non avevo mai supposto che potesse essere così » e che cioè mi rivelano un nuovo, particolare « come » sia nella vita⁴⁷ (Vittorini 1991 : 63).

Avec son *Americana*, Vittorini propose au lecteur une nouvelle vision de la vie, de ce qu'elle peut être. En incluant le lecteur dans cette vision, déjà accomplie, il lui donne à voir ce que sa vie pourrait être, devrait être, sera. La lecture d'*Americana* éveille la conscience de cette nouvelle perspective sur la vie. Seule l'étude systématique des traductions, des transformations opérées sur les originaux, permet de saisir la portée du projet de Vittorini. Par cette étude de cas, nous croyons avoir ainsi montré comment la traduction peut contribuer à changer les mentalités.

⁴⁷ Ceux dont la lecture me fait penser « Voilà, c'est bien vrai » et qui, confirment « comment » je sais qu'en général la vie peut être.

Et ceux qui me font penser : « Mon Dieu! je n'avais jamais supposé qu'il pouvait en être ainsi » et qui, du fait même, me révèlent un nouveau « comment » la vie peut être.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS

- CALDWELL, Erskine (1938). *Journeyman*, New York, Viking Press, 234 p.
- _____ (1941). « August Afternoon », *The Complete Stories of Erskine Caldwell*, New York, Duell Sloan and Pearce, 439-447
- _____ (2002). « Il mondo ai dadi », *Americana. Raccolta di narratori*, Elio Vittorini (éd.), Elio Vittorini (trad.), Milano, Tascabili Bompiani, 975-998
- _____ (2002). « Solleone », *Americana. Raccolta di narratori*, Elio Vittorini (éd.), Elio Vittorini (trad.), Milano, Tascabili Bompiani, 966-974
- CALLAGHAN, Morley (1959a). « The Faithful Wife », *Morley Callaghan's Stories*, Toronto, Macmillan Company of Canada, p. 153-157
- _____ (1959b). « The Voyage Out », *Morley Callaghan's Stories*, Toronto, Macmillan Company of Canada, p. 44-49
- _____ (2002). « Amore o altro », *Americana. Raccolta di narratori*, Elio Vittorini (éd.), Elio Vittorini (trad.), Milano, Tascabili Bompiani, 734-739
- _____ (2002). « La Moglie fedele », *Americana. Raccolta di narratori*, Elio Vittorini (éd.), Elio Vittorini (trad.), Milano, Tascabili Bompiani, 728-733
- FANTE, John (1989). *Wait Until Spring, Bandini*, Santa Rosa (CA), Black Sparrow Press, 265 p.
- _____ (2002). « Una famiglia neo-americana », *Americana. Raccolta di narratori*, Elio Vittorini (éd.), Elio Vittorini (trad.), Milano, Tascabili Bompiani, 1023-1036
- FAULKNER, William (1950). « Wash », *Collected Stories of William Faulkner*, New York, Random House, 535-550
- _____ (2002). « Wash Jones », *Americana. Raccolta di narratori*, Elio Vittorini (éd.), Elio Vittorini (trad.), Milano, Tascabili Bompiani, 770-780
- HEMINGWAY, Ernest (1963a). « The Gambler, the Nun and the Radio », *The Short Happy Life of Francis Macomber and Other Stories*, Harmondsworth, Penguin Books, 160-179

- _____ (1963b). « The Short Happy Life of Francis Macomber », *The Short Happy Life of Francis Macomber and Other Stories*, Harmondsworth, Penguin Books, 7-43
- _____ (2002). « Monaca e Messicani, la radio », *Americana. Raccolta di narratori*, Elio Vittorini (éd.), Elio Vittorini (trad.), Milano, Tascabili Bompiani, 802-819
- _____ (2002). « Vita felice di Francis Macomber, per poco », *Americana. Raccolta di narratori*, Elio Vittorini (éd.), Elio Vittorini (trad.), Milano, Tascabili Bompiani, 820-849
- LARDNER, Ring (1957). « A Day with Conrad Green », *The Best Short Stories of Ring Lardner*, New York, Charles Scribner's Sons, 127-138
- _____ (2002). « Un Magnate del teatro », *Americana. Raccolta di narratori*, Elio Vittorini (éd.), Elio Vittorini (trad.), Milano, Tascabili Bompiani, 649-661
- POE, Edgar Allan (1874). « The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket », *The Works of Edgar Allan Poe. Vol. 2 Tales - continued*, John H. Ingram (éd.), Edinburgh, Adam and Charles Black, 1-188
- _____ (1881). « Berenice », *The Works of Edgar Allan Poe. Vol. 1 Memoir-Tales*, John H. Ingram (éd.), Edinburgh, Adam and Charles Black, 355-363
- _____ (2002). « Berenice », *Americana. Raccolta di narratori*, Elio Vittorini (éd.), Elio Vittorini (trad.), Milano, Tascabili Bompiani, 48-56
- _____ (2002). « L'Ultima avventura di Gordon Pym », *Americana. Raccolta di narratori*, Elio Vittorini (éd.), Elio Vittorini (trad.), Milano, Tascabili Bompiani, 57-109
- SAROYAN, William (1938). « The Tiger », *Some Day I'll be a Millionaire : 34 more Great Short Stories*, New York, Avon Book Company, 44-57
- _____ (1944). « The Ants », *Some Day I'll be a Millionaire : 34 more Great Short Stories*, New York, Avon Book Company, 21-25
- _____ (2002). « La Belva bianca », *Americana. Raccolta di narratori*, Elio Vittorini (éd.), Elio Vittorini (trad.), Milano, Tascabili Bompiani, 1006-1021
- _____ (2002). « La Casa delle formiche », *Americana. Raccolta di narratori*, Elio Vittorini (éd.), Elio Vittorini (trad.), Milano, Tascabili Bompiani, 1000-1005
- VITTORINI, Elio (1942) *Americana. Raccolta di narratori*, Milano, Bompiani, 1042 p.

OUVRAGES CITÉS

- ADES, Dawn et coll. (1995). *Art and power : Europe under the dictators, 1930-45*, Stuttgart, Oktagon, 360 p.
- ANGELI, B. et coll. (1936). *Economia domestica, Corso antisanzionista organizzato dal Fascio Femminile di Siena*, Siena, Edizione di "agricoltura senese", 227 p.
- ASSELINÉAU, Roger (sans date). « HEMINGWAY (Ernest) 1899-1961 », *Encyclopaedia Universalis*,
http://proxy.bib.uottawa.ca:2146/corpus_imp.php?nref=J990711
- BARTHES, Roland (1978). *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France*, Paris, Éditions du Seuil, 46 p.
- BASSNETT, Susan (1998). « The Translation Turn in Cultural Studies » dans *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation* de Lefevere, André et Susan Bassnett, Clevedon, Multilingual Matters, p. 123-140
- BERMAN, Antoine (1995). *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 275 p.
- BERSTEIN, Serge et Pierre MILZA (1980). *Le fascisme italien : 1919-1945*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 442 p.
- BONSAVER, Guido (1998). « Vittorini's American Translation : parallels, borrowings, and Betrayals », dans *Italian Studies*, vol. LIII, p. 67-92
- _____ (2003). « Fascist censorship on literature and the case of Elio Vittorini », *Modern Italy*, vol. 8 no 2, p. 165-186
- BRISSET, Annie (1990). *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil, Le Préambule, 347 p.
- CARDUCCI, Nicola (1973). *Gli intellettuali e l'ideologia americana nell'Italia letteraria degli anni trenta*, Manduria, Lacaita Editore, 253 p.
- CASTORIADIS, Cornelius (1975). *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Éditions du Seuil, 503 p.
- CATALANO, Ettore, (1977). *La forma della coscienza; l'ideologia letteraria del primo Vittorini*, Bari, Dedalo Libri, 268 p.

- CECCHI, Emilio (1942). « Introduzione » dans *Americana : Raccolte di narratori*, sous la dir. de Elio Vittorini, Milano, Bompiani, p. vii-xxiii
- _____ (1995). *America Amara*, Padova, Franco Muzzio Editore, 356 p.
- CHEYFITZ, Eric (1991). *The poetics of imperialism: translation and colonization from The Tempest to Tarzan*, New York, Oxford University Press, 202 p.
- DE BERNARDI, Alberto, Scipione GUARRACINO et coll. (1998). *Il fascismo. Dizionario di storia, personaggi, cultura, economia, fonti e dibattito storiografico*, Milano, Edizioni Bruno Mondadori, 625 p.
- DE FELICE, Renzo (2004a). *Storia del Fascismo : Volume II – Lo Stato totalitario*, Roma, Libero, 125 p.
- _____ (2004b). *Storia del Fascismo : Volume III - Il Regime fascista*, Roma, Libero, 124 p.
- _____ (2004c). *Storia del Fascismo : Volume IV – La Guerra*, Roma, Libero, 124 p.
- DELEDALLE, Gérard (sans date). « Pragmatisme », *Encyclopaedia Universalis*, http://proxy.bib.uottawa.ca:2452/corpus_imp.php?nref=P150031
- DUNNETT, Jane (2002). « Foreign Literature in Fascist Italy: Circulation and Censorship », *TTR*, vol. 15 no 2, p. 97-123
- FERME, Valerio C. (1998). « Che ve ne sembra dell'America? : Notes on Elio Vittorini's Translation Work and William Saroyan », *Italica*, vol 75, n° 3, p. 377-398
- FERRETTI, Gian Carlo (1992). *L'Editore Vittorini*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 329 p.
- FLORA, Joseph M. (1989). *Ernest Hemingway. A Study of the Short Fiction*, Boston, Twayne Publishers, 203 p.
- FOUCAULT, Michel (1966). *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 400 p.
- _____ (1970). *L'ordre du discours : Leçon inaugurale au Collège de France, prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard, 82 p.
- GENTILE, Emilio (1995). *La via italiana al totalitarismo. Il partito e lo Stato nel regime fascista*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 321 p.
- _____ (2002). *Fascismo. Storia e interpretazione*, Roma, Editori Laterza, 325 p.

- GODARD, Barbara (1984). « Translating and Sexual Difference », *Resources for feminist research = Documentazione sur la recherche féministe*, Toronto, v. 13 no 3, p. 13-16
- _____ (1990). « Theorizing feminist discourse/translation » dans *Translation, History and Culture*, sous la dir. de Susan Bassnett et André Lefevere, London, Pinter, pp. 87-96.
- GORLIER, Claudio (2002). « L'alternativa americana », dans *Americana : Raccolte di narratori*, sous la dir. de Elio Vittorini, Milano, Tascabili Bompiani, p. vii-xv
- GUGLIELMI, Marina (1995). « La letteratura americana tradotta in Italia nel decennio 1930-1940 : Vittorini e l'antologia Americana » dans *Forum Italicum, a Journal of Italian Studies*, vol. 28, n° 2, p. 301-312
- HARVEY, Keith (1998). « Translating Camp Talk: Gay Identities and Cultural Transfer », *The Translator* vol. 4 no.2, p. 446-467
- HEINEY, Donald (1964). *America in Modern Italian Literature*, New Brunswick (New Jersey). Rutgers University Press, 278 p.
- HOLMES, James S. (1988). *Translated!: papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam, Rodopi, 117 p.
- MANACORDO, Giuliano (1978). « Come fu pubblicata 'Americana' » dans *Elio Vittorini : Atti del convegno nazionale di studi*, sous la dir. de Paolo Mario Sipala et Ermanno Scuderi, Catania, Edizioni Greco, p. 63-68
- NIRANJANA, Tejaswini (1992). *Siting Translation: history, post-structuralism, and the colonial context*, Berkeley, University of California Press, 203 p.
- PASSERINI, Luisa (1991). *Mussolini immaginario*, Roma, Editori Laterza, 291 p.
- PAUTASSO, Sergio (1967). *Elio Vittorini*, Torino, Borla, coll. « Scrittori del secolo », 286 p.
- PERTILE, Lino (1986). « Fascism and Literature » dans *Rethinking Italian Fascism : Capitalism, Populism and Culture*, sous la dir. de David Forgacs, Londres, Lawrence and Wishart, 209 p.
- RAFAEL, Vicente L., (1993). *Contracting colonialism: translation and Christian conversion in Tagalog society under early Spanish rule*, Durham, Duke University Press, 230 p.
- RAFAELLI, Sergio (1983). *Le parole proibite : purismo di stato e regolamentazione della pubblicità in Italia, 1812-1945*, Bologna, Società editrice di Mulino, 272 p.

- ROBINSON, Douglas (1997). *Translation and Empire: postcolonial theories explained*, Manchester, St. Jerome Publishing, 131 p.
- SIMON, Sherry (1996). *Gender in Translation: Cultural Identity And The Politics Of Transmission*, New York, Routledge, 195 p.
- SPIVAK, Gayatri (1992). « The Politics of Translation » in *Destabilizing Theory : contemporary feminist debate* sous la direction de Michèle Barrett et Anne Phillips, Stanford, Stanford University Press, p. 177-200
- TOURY, Gideon (1995). *Descriptive Translation Studies and beyond*. Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 312 p.
- TYMOCZKO, Maria (1999). *Translation in a Postcolonial Context*, Manchester, St. Jerome Publishing, 336 p..
- _____ (2000). « Translation and Political Engagement. Activism, Social Change and the Role of Translation in Geopolitical Shifts », *The Translator*, vol. 6 no 1, p. 23-47
- VAN DIJK, Teun (1996). « Discourse, Opinions and Ideologies », dans *Discourse and Ideologies*, sous la dir. de Christina Schäffner et Helen Kelly-Holmes, Toronto, Multilingual Matters, p. 7-37
- VENUTI, Lawrence (1995). *The Translator's Invisibility : A History of Translation*, New York, Routledge, 353 p.
- _____ (1998). *The Scandals of Translation*, New York, Routledge, 210 p.
- VITTORINI, Elio (1985). *I libri, la città, il mondo : Lettere 1933-1943*, sous la dir. de Carlo Minoia, Torino, Einaudi, 281 p.
- _____ (1991). *Diario in Pubblico: Autobiografia di un militante della cultura*, Milano, Tascabili Bompiani, 455 p.
- VON FLOTOW, Luise (1997). *Translation and Gender Translating in the 'Era of Feminsm'*, Manchester, St. Jerome Publishing, 114 p.
- WOLF, Michaela (2003). « Culture and Translation – and Beyond Ethnographic Models of Representation in Translation Studies » dans *Crosscultural transgressions: research models in Translation Studies II : historical and ideological issues*, sous la dir. de Theo Hermans, Manchester, St. Jerome Publishing, p. 180-192