

***LES FLEURS BLEUES, I FIORI BLU :*
QUENEAU « TRADUIT » PAR CALVINO**

L'édition princeps des *Fleurs bleues* date de 1965. Queneau est alors connu pour être le « père de Zazie », la jeune héroïne du roman *Zazie dans le métro*, publié en 1959. Les recensions élogieuses qui en ont été faites, parmi lesquelles celle de Roland Barthes, ont consacré l'ingéniosité des inventions verbales et la science de la composition narrative de l'auteur, apprécié dès lors de la critique comme du grand public, dix ans après la parution des *Exercices de style* et une année avant que ne soit fondé l'Oulipo. Le roman suivant, celui qui nous intéresse en l'occurrence, confirme ces qualités d'écriture, considérées aujourd'hui comme caractéristiques de l'écrivain français.

Le texte des *Fleurs bleues* est composé de vingt-et-un chapitres. Il est construit sur l'alternance d'épisodes de la vie du duc d'Auge et de ceux de Cidrolin. Chacun apparaît dans le rêve de l'autre au moment de l'endormissement. Si les aventures prosaïques de Cidrolin sont situées de manière stable en 1964, celles plus mouvementées du seigneur féodal s'insèrent dans cinq périodes différentes, séparées par un intervalle de cent soixante-quinze ans. Le personnage fait un saut dans le temps tous les quatre chapitres, son point de départ étant l'année 1264 et son point d'arrivée le présent de Cidrolin, qu'il rencontre au chapitre dix-sept.

Malgré les constantes permutations d'identité entre les deux protagonistes et les analogies qui rapprochent leur vie (le prénom, le veuvage, le nombre de filles, les secondes noces avec une fille de bûcheron, les repas gâchés et l'amour pour la peinture), le duc et Cidrolin ne sont pas des personnages semblables : « Leur condition sociale l'exclut ainsi que leur caractère »¹. Sur ce dernier plan, tous deux forment un couple délibérément antithétique. Auge est un homme actif, à la fois cynique et violent. Queneau le représente en même temps comme un réactionnaire et un contestataire concevant le droit féodal comme « le libre exercice de son bon plaisir »². Cidrolin est, en revanche, un sédentaire « paisible et passif »³. Principalement occupé à boire de l'essence de fenouil et à faire la sieste sur sa péniche, amarrée près d'un quai en banlieue parisienne, il mène une vie inscrite dans une sorte de présent immuable, que ne viennent troubler que les insultes souillant régulièrement sa clôture et réveillant sa culpabilité d'ancien détenu. Fondamentalement, l'intériorisation d'un certain nombre de scrupules distingue Cidrolin du duc d'Auge.

Ces différences de nature psychologique et morale sont renforcées par la manière dont ils s'expriment chacun. Sur le plan du langage, en effet, celui qui nous intéresse prioritairement, le tempérament respectif du duc d'Auge et de Cidrolin se répercute sensiblement. Dans l'ensemble, tous les discours sont rapportés de manière directe. L'effet en est très réaliste puisque l'humeur (au sens dramatique) de l'un et de l'autre est manifestée sans écran. Conformément à son caractère, Auge se différencie verbalement par des façons brusques et peu soucieuses de bienséance. S'il est capable de correction grammaticale ou de finesse dans le choix des mots et si, d'autre part, son horizon culturel est celui de l'Ancien Régime, ses propos sont le plus souvent très familiers et parfois vulgaires. Inversement, à l'image de son comportement et de son mode de vie, Cidrolin utilise un ton et un registre de langue caractérisés par de la mesure. Cidrolin n'est jamais vulgaire et il ne s'emporte jamais non plus. S'il est familier, ce n'est que dans le cadre de formules précises, régulièrement répétées. Quoi qu'il en soit, ce sont les dialogues que l'un

¹ CATONNÉ, Jean-Marie, *Queneau*, Paris, Pierre Belfond, 1992, p. 223.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

et l'autre ont avec leur entourage, puis ensemble qui constituent la matière principale du récit.

Le français de Queneau, pour reprendre les termes employés par Umberto Eco dans son introduction à la traduction des *Exercices de style*, « reflète une civilisation et renvoie à un contexte social »⁴ : celui des couches populaires vivant en banlieue parisienne. De manière plus générale, il s'agit de la langue française parlée. Mais le propre de cette langue orale est d'être promue par Queneau au rang de parler écrit, c'est-à-dire de langue transposée de l'oralité vers l'écriture dans le cadre d'une mise en texte littéraire. Nous savons que le pari et la grande originalité de l'écrivain français ont été de vouloir offrir une dignité à la syntaxe et aux images de la langue « naturelle » de Paris et de sa banlieue, celle qui résulte de la pratique effective des locuteurs dans ce contexte. C'est donc naturellement, pour ainsi dire, que ce dernier a souhaité transcrire l'orthographe de cette langue, à l'écart des règles régissant l'écriture de la langue « officielle » française, propre aux académiciens. L'idée du néo-français, formulée en 1955⁵, repose sur la volonté de revoir la graphie dans le sens d'une écriture phonétique « rationnelle », en supprimant notamment les lettres muettes et en proposant aussi un nouveau découpage syntagmatique de la phrase. Mais l'intention de Queneau est également comique. Aussi, dans le souci de rendre ses textes compréhensibles, n'applique-t-il pas de manière systématique cette pratique d'écriture. Les choix linguistiques de Queneau supportent, en tout cas, à la fois une culture, une poétique et un style, auxquels est confrontée en premier lieu la traduction des récits queniens.

Dans la *Nota del traduttore* que Calvino fait placer en 1984 à la fin du volume réédité *I fiori blu*, publié pour la première fois chez Einaudi en avril 1967, l'écrivain italien définit son entreprise comme un « défi » (« sfida ») et sa confrontation avec ce texte de Queneau comme un « duel » (« duello »), tout en avouant sa première impression face au roman : « C'est intraduisible ! » (« È intraducibile! »). Il faut dire que si le néo-français entend retranscrire la langue parlée populaire de manière

⁴ In *Esercizi di stile*, Torino, Einaudi, 1983-2001, p. XVI : « rispecchia una civiltà e rinvia a un contesto sociale ».

⁵ *Écrit en 1955*, in *Bâtons, chiffres et lettres. Édition revue et augmentée*, Paris, Gallimard, 1965, p. 65-94.

« naturelle », il n'en s'agit pas moins d'une « langue délibérément fabriquée, éloignée de la prose courante, aussi artificielle que le langage poétique »⁶. Or, celle-ci est effectivement intraduisible par définition. Le sens et l'organisation narrative elle-même des *Fleurs bleues* étant fondés sur les options linguistiques (certaines formules répétées fonctionnent, par exemple, comme des refrains et établissent des correspondances entre des situations différentes), la qualité du travail de traduction dépend donc ici directement de la capacité de l'italien à rendre compte de ce qu'implique et sous-tend la langue originale – le néo-français – sur les plans sémantique et culturel. Calvino avait conscience que le style des *Fleurs bleues* exigeait une transposition créatrice : « reinventiva » plus encore qu'« inventiva ». Il savait que la traduction nécessitait non seulement une transposition sémantique d'une langue vers une autre, mais surtout la recreation d'un univers socioculturel et sociolinguistique complètement étranger à la réalité socioculturelle et sociolinguistique de l'Italie des années 60 : une traduction littérale des *Fleurs bleues* aurait été simplement non signifiante.

Calvino, qui travaillait dans le monde de l'édition (précisément chez Einaudi) depuis plus de quinze ans au moment de la publication du texte qu'enien en France et donc conscient des exigences de la communication éditoriale, savait parfaitement qu'il était impossible de proposer au lecteur italien une transposition fidèle de l'argot parisien et banlieusard autre que « reinventiva ». De manière nécessaire, l'argot parisien et banlieusard des *Fleurs bleues* n'est plus ni parisien ni banlieusard dans *I fiori blu*. Quant à la familiarité soutenant cet argot, qui est pourtant considérée par l'écrivain italien comme le « véritable esprit du livre » (« vero spirito del libro »), elle se heurte à une grande réticence de sa part, en particulier quand la familiarité confine à la vulgarité. Cette réticence a pour corollaire, notamment, la méfiance calvinienne à l'égard de l'emploi du dialecte en littérature, qui aurait été l'équivalent le plus immédiat de la langue des personnages du roman. Au-delà de la question du choix du dialecte, celui-ci aurait fonctionné quel qu'il fût, au niveau expressif, comme une sorte de registre familier de la langue italienne et aurait pu rendre compte des situations de communication familières, récurrentes dans *Les fleurs bleues*⁷. Calvino a

⁶ CATONNÉ, Jean-Marie, *Queneau*, cit., p. 224-225.

⁷ Dans le chapitre XIV de *La speculazione edilizia* (in *Romanzi e Racconti I*, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, Milano, Arnoldo Mondadori, coll. « I Meridiani »),

écarté d'emblée cette possibilité, qui n'est pas même signalée dans la *Nota*. Malgré tout, la traduction calvinienne n'est pas exempte de tout régionalisme septentrional.

La rencontre de Queneau et de Calvino à travers le roman d'Auge et de Cidrolin, qui est une première rencontre directe entre les deux écrivains (pour la première fois mis en contact), est donc autant la rencontre de deux conceptions de l'écriture narrative sur un plan stylistique que la rencontre de deux sensibilités et de deux cultures. Le passage des *Fleurs bleues* aux *Fiori blu* n'a pas été anodin, contrairement à ce que laisse supposer la traduction littérale du titre. Ce passage a mis en valeur non seulement la nature propre du style quenien, souvent par contraste, mais aussi une sorte d'idéal littéraire calvinien que nous pourrions désigner par le mot *mediocritas*⁸. Les prédilections comme les exigences calviniennes en matière narrative et stylistique transparaissent clairement de ses choix de traduction. D'ailleurs, ces prédilections et ces exigences avaient déjà été soulignées lors d'une précédente transposition linguistique, faite dix ans auparavant et particulièrement significative de notre point de vue : celle des *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*. Des critères d'écriture identiques sont adoptés pour les deux traductions. Plus précisément, les mêmes censures sont exercées⁹.

1991, p. 843), dont l'édition princeps date de 1957, le narrateur décrit en même temps que la transformation du paysage naturel et économique de la Riviera les traits constitutifs du dialecte ligure, modifié également sous l'effet de la « civilisation du tourisme » (« civiltà del turismo »). La mollesse, l'obscénité et la violence – plus ou moins altérés par l'évolution des conditions de vie au cours du 20^e siècle – sont désignées comme ses caractéristiques distinctives (celles-ci apparaissent clairement, par exemple, dans *Il sentiero dei nidi di ragno*). Or, il est bien évident que, pour Calvino, le dialecte est d'abord le dialecte ligure – celui de son enfance, de ses ancêtres paternels et de son propre père – et que le rapport de l'écrivain au dialecte en général nous reconduit en premier lieu à son rapport avec le dialecte ligure (certaines pages du texte autobiographique de 1962, *La strada di San Giovanni*, sont pertinentes à ce propos).

⁸ Les conclusions d'Enrico Testa sur la « simplicité » du « style » calvinien (in *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997, p. 284-291) sont également valables, en l'occurrence, pour définir cet idéal.

⁹ Nous renvoyons aux actes du colloque qui s'est tenu en 1986 à San Giovanni Valdarno, intitulé *Italo Calvino e la fiaba* (a cura di Delia Frigessi, Lubrina, Bergamo, 1988) et, en particulier, aux essais de Fabio Mugnaini et Elide Casali.

Les principales difficultés de traduction auxquelles Calvino s'est heurté concernent le lexique et, tout particulièrement, l'orthographe néo-française. Outre les dysorthographies signalant l'oralité, les créations et les déformations lexicales, ainsi que les figures étymologiques ont posé problème, à tel point que certaines expressions et parfois des phrases entières n'ont pas été traduites, notamment à partir du troisième chapitre. C'est le cas, par exemple, pour les phrases suivantes : « Rêver et révéler, c'est à peu près le même mot » (chapitre XII), « Tu ne feras jamais terstène »¹⁰ (chapitre XIII) et « Ce qui me plaît dans l'essence de fenouil, c'est qu'il n'y a aucun autre mot qui rime avec. Avec fenouil » (chapitre XVIII). Il est vrai que, dans la plupart des cas, la transposition – même « reinventiva » – n'était pas possible en italien. Ainsi, « houature(s) », « chevaux », « stèque », « châtiau », « douas », « rome », « borgeois » et « sculteur » n'ont-ils pas été traduits dans le respect de leur spécificité orthographique. Dans la mesure où les normes de l'orthographe italienne sont fondées dans l'ensemble sur des exigences phonétiques (les lettres muettes n'existent pas), où la majorité des pluriels italiens sont des pluriels vocaliques et où, enfin, l'italien standard ne présente pas de déformation de ses phonèmes qui ne soit dialectale, nous pouvons aisément concevoir qu'il ait été difficile pour Calvino de transposer de manière exactement équivalente du néo-français vers l'italien.

Ce qui surprend, néanmoins, c'est que l'écrivain se soit essayé par endroits, de manière isolée, à une transposition soucieuse d'une véritable équivalence. « Houature(s) » et « chevaux » ont bénéficié, en effet, d'une tentative de traduction créatrice. Dans les troisième et cinquième chapitres, le premier terme est traduit respectivement par « makkine » et, accompagné de l'adjectif « nouvelle », par « nuovauto ». Le premier exemple propose une sorte de transcription phonétique de la double consonne occlusive et le second est un mot-valise qui est le résultat d'un procédé volontiers utilisé par Queneau : la « coagulation ». Quant au mot « chevaux », alterné avec « chevaux » dans les chapitres XVII et XVIII pour signaler la différence entre le discours d'Auge et celui de Cidrolin et les époques différentes auxquelles initialement ils

¹⁰ Démosthène est le nom de l'un des deux chevaux doués de parole du duc d'Auge. « Démo » et « Sthène » en sont les diminutifs dans le roman. Par « terstène », il faut entendre ici « taire Sthène ».

appartiennent, il est traduit par des termes variés dont la connotation est médiévale, sans considération pour leur spécificité d'emploi. Indifféremment, « destrieri », « corsieri » et « palafreni » alternent ainsi avec « cavalli ». Cependant, précisément, il ne s'agit que d'exceptions au sein du texte traduit. Ni avant, ni après ces chapitres, Calvino ne recourt à ces choix de traduction (après les chapitres III et V, par exemple, « houature » devient « macchina » ou « vettura »). L'écrivain italien ne respecte donc pas l'unification des graphies pour un même mot souhaitée par Queneau. Paradoxalement, l'introduction exceptionnelle de tentatives de transpositions plus ou moins fidèles dans leur principe éloigne sensiblement la traduction calvinienne du roman quenien : Calvino en brise l'unité et la cohérence.

Seul le retour de formules figées, fonctionnant comme des refrains, est conservé de manière fidèle, certainement en raison de leur importance structurelle. « Encore un de foutu », « camp de campagne pour les campeurs » et « pour considérer un tantinet soit peu la situation historique » sont traduits respectivement, de manière constante, par « Anche questa l'ho in quel posto », « campo da campinghe per campisti » et « per considerare un momentino la situazione storica » – bien que la première de ces expressions soit considérée avec regret par le traducteur, dans sa version italienne, comme étant « plus vulgaire qu'en français » (« più volgare che in francese »).

En contrepartie, Calvino introduit des modifications orthographiques ou des néologismes librement. Dans les trois expressions que nous venons de citer, par exemple, « campisti » est un néologisme tandis que « campeurs » ne l'est pas. Au chapitre III, par ailleurs, l'adjectif « couinantes » qualifiant « houatures » est traduit par « quackueggianti ». Si ces deux onomatopées renseignent sur le souci d'expressivité des écrivains, le mot français n'est pas un néologisme et ne présente pas non plus une orthographe néo-française. Or, Calvino non seulement invente un terme, pour suggérer le bruit non pas des freins ou des pneus mais du klaxon des voitures, mais il en propose aussi une graphie originale, qui reconduit à celle de « makkine ».

D'autre part, Calvino témoigne d'une grande prédilection pour les figures allitératives et paronomastiques, insérées même quand elles ne sont pas présentes dans le texte original. Ainsi le verbe « se croiser » (chapitre II), les expressions « Ne mettez pas d'ire au quoi » (chapitre III), « petite tête de clerc » (chapitre III) et « en tenue idoine » (chapitre

XVI), mais aussi la phrase exclamative « Il y a méprise ! atroce méprise ! » (chapitre XIX), sont-ils traduits par « incrociarsi alla crociata », « L'irochese ironizzata si fa irosa od irritata »¹¹, « testa di rapa rapata nella chierica », « acconciato acconciamente » et « Qui c'è qui-pro-quo! Un iniquo qui-pro-quo! ». Dans la *Nota* qui accompagne la traduction, Calvino ne cache pas qu'il a trouvé dans le roman quenien matière au divertissement et à l'émulation, ce dont témoignent ces inventions aussi personnelles que ponctuelles (dont nous pouvons trouver des exemples même dans les récits comiques calviniens). C'est probablement, d'ailleurs, le seul point commun aux choix de traduction des *Exercices de style* et des *Fleurs bleues*¹².

Mais la raison du recours à ces figures ne se limite certainement pas à cette explication. Nous pouvons émettre également l'hypothèse que l'écrivain italien a souhaité remédier à travers une surenchère à des difficultés de traduction rencontrées à d'autres endroits du texte, comme en rend compte le choix de supprimer des passages pourtant significatifs. Les licences calviniennes seraient, en quelque sorte, des solutions compensatoires, fondamentalement respectueuses du fonctionnement linguistique du texte dans son ensemble. Nous pouvons supposer, d'autre part, que le traducteur a concentré son attention sur des aspects du texte qui ne coïncident pas directement avec les intérêts linguistiques premiers de l'écrivain français, à savoir que la transcription écrite d'une langue parlée populaire n'a pas intéressé Calvino dans les mêmes termes que ce dernier et que d'autres exigences ont prévalu dans la transposition des *Fleurs bleues* vers l'italien.

¹¹ Au sujet de cette traduction, Calvino fait remarquer dans la *Nota* qu'il s'agit de « deux octosyllabes rimés » (« due ottonari rimati »).

¹² Dans la *Nota*, après avoir cité l'exemple du jeu de mots quenien sur « iroquoise », Calvino écrit : « dans ces cas-là, pour que cette trouvaille ténue ne se perde pas, je ne sais pas résister à la tentation de dilater, charger et parfois exagérer » (« in questi casi, perché quel tenue spunto non si perda, io non so resistere alla tentazione di dilatare, sovraccaricare e talora esorbitare »). Or, ces propos renvoient à ceux d'U. Eco dans son introduction aux *Esercizi di stile*, dans laquelle le traducteur conclut son discours et justifie ses choix de traduction en ces termes : « Fidélité signifiait comprendre les règles du jeu, les respecter, et puis jouer une nouvelle partie avec le même nombre de coups » (cit., p. XIX : « Fedeltà significava capire le regole del gioco, rispettarle, e poi giocare una nuova partita con lo stesso numero di mosse »).

De nombreuses particularités de la traduction calvinienne rendent compte du souci d'offrir au lecteur italien une version la plus claire et accessible possible, au risque de forcer parfois le texte original et de sous-estimer les capacités de compréhension du lecteur. Parmi les particularités lexicales et sémantiques, nous trouvons d'abord (si nous nous plaçons dans une perspective quantitative) l'utilisation de tours périphrastiques. Il s'agit de reformulations, d'interprétations et d'explicitations servant à transposer des termes ou des expressions qui sont ou bien inventés par Queneau ou bien totalement étrangers à la réalité italienne. La traduction de la première occurrence de l'expression « essence de fenouil » dans la phrase « De l'essence de fenouil, par exemple, avec de l'eau plate » (chapitre I) est aussi caractéristique des préoccupations éditoriales calviniennes que surprenante. Dans *I fiori blu*, en effet, nous lisons : « Quella bevanda alcolica che si ottiene dalla fermentazione dell'essenza di finocchio, e viene versata nel bicchiere in piccola dose e poi diluita con acqua naturale ». D'autres exemples illustrent ce souci de clarté et d'accessibilité de la version italienne proposée. Tout au long du texte calvinien, le substantif quenien « ératépite » (c'est-à-dire agent de la R.A.T.P.) est traduit de manière alternée avec « dipendente trasporti pubblici » et « bigliettotaio », ce dernier choix de traduction étant pourtant réducteur. Dans le chapitre IV, le mot « céhèreses » est traduit par le signifié italien « la celere ». Dans le même chapitre, l'expression volontairement absurde « inspecteur des contributions corbitaires » est traduite par « ispettore delle imposte immobiliari galleggianti », expression qui est certes plus compréhensible mais qui, justement, ne correspond pas au non-sens français. Enfin, dans le chapitre VI, une réplique tirée du *Misanthrope*, légèrement modifiée par Queneau, est non seulement citée (en français) par Calvino dans son intégralité, mais accompagnée également du nom du dramaturge, du titre de la pièce, ainsi que du numéro de l'acte et de la scène.

Les autres particularités de la traduction se rattachant au souci calvinien mentionné plus haut sont, d'une part, la suppression de mots liés à la topographie parisienne (« quai », par exemple, qui n'est conservé que parfois – transcrit avec une majuscule – ou traduit rarement par « lungofiume ») et, d'autre part, l'italianisation de certains termes fonctionnant comme une sorte de clin d'œil culturel. C'est le cas pour la traduction de « braquemart » (chapitre II). Le terme désigne une épée de courte taille et renferme également une allusion grivoise.

Calvino choisit le nom « durlindana ». Or, si cette option lui permet de rendre un hommage discret à l'Arioste, elle lui permet de surcroît d'éluder l'allusion sans renoncer à la plaisanterie (perceptible pour tout Italien). Malgré tout, cette traduction éloigne le traducteur du texte français dans la mesure où la duralindana n'est pas une épée de courte taille (« daga » aurait été plus correct de ce point de vue) et dans la mesure où le duc d'Auge (propriétaire de l'épée), s'il peut être proprement « furioso », est loin de posséder des vertus chevaleresques. Par ailleurs, Calvino ne respecte pas la familiarité inhérente au récit quenien. Le choix du terme générique « spada » aurait été beaucoup plus allusif sur ce plan. Enfin, Calvino introduit un anachronisme librement.

Ici, une remarque peut être faite également sur la tendance calvinienne à corriger les écarts grammaticaux. C'est le cas pour certaines incohérences temporelles délibérément introduites par Queneau et consistant, le plus souvent, dans des passages brusques du présent vers le passé ou inversement. Au chapitre X, par exemple, Calvino rétablit le présent dans un paragraphe dont la seconde moitié était écrite au passé simple et à l'imparfait. Il en est ainsi également pour une conjugaison quenienne volontairement erronée : au chapitre VI, « Et ils beuvèrent » devient sous la plume calvinienne « E si bevette », forme qui – certes – n'est pas la plus courante, mais qui est néanmoins attestée.

À cette tendance à éliminer les incorrections grammaticales, discrète toutefois, correspond la tendance beaucoup plus nette à atténuer sensiblement la vulgarité de certains dialogues. Plutôt que de recourir à des formes d'expression dialectales, voire au registre vulgaire italien pour transposer les tonalités populaires, Calvino préfère en censurer la grossièreté éventuelle ou en réduire la teneur. De fait, de nombreux mots grossiers sont traduits sans qu'il soit tenu compte du registre de langue dont ils relèvent. Les verbes « baiser » (chapitre V), « emmerder » et « embrener » (synonyme du terme précédent emprunté au vocabulaire rabelaisien) sont les mots principalement concernés. Calvino leur substitue des expressions empruntées à la langue la plus courante et convenable qui soit (ainsi, « baiser » est-il traduit par « far l'amore ») ou leur trouve fréquemment, tout au plus, des synonymes familiers ancrés dans le patrimoine linguistique du Nord de l'Italie. Au chapitre IV, par exemple, « embrener » est traduit par l'expression piémontaise « stare sulle croste ». Quant au verbe « emmerder », il devient « scocciare a

morte » dans le chapitre V, alors qu'ailleurs dans le texte calvinien nous pouvons rencontrer l'expression septentrionale « rompre le balle ». Dans tous les cas, la réticence calvinienne devant la vulgarité est perceptible. Le résultat en est que les discours d'Auge, personnage à l'origine impulsif et sans scrupules, sont manifestement moins vulgaires dans *I fiori blu* que dans *Les fleurs bleues*. Ce constat peut être appuyé par d'autres arguments, relatifs à la syntaxe notamment.

Pour rendre le ton ordinaire des nombreuses conversations du roman, Calvino fait un usage généreux de l'adverbe familier « mica » ou du démonstratif syncopé « 'sto », comme de la formule impersonnelle « c'è » suivi d'un pluriel, qui sont introduits souvent de manière abusive : si leur emploi est plutôt justifié pour reproduire la tonalité des discours d'Auge (même si ces derniers ne présentent pas toujours un tour familier), il ne l'est pas pour transposer le style des discours de Cidrolin, qui sont très rarement familiers (toujours, qui plus est, dans le cadre d'énoncés figés et répétés rituellement). Calvino n'établit donc pas de réelle différence entre les formes d'expression de l'un et de l'autre, ce qui a pour conséquence – en définitive – d'assimiler les deux personnages sur le plan du langage. Calvino reconduit un excès et une absence de familiarité vers un registre moyen identique, bien que, dans la version italienne, les tempéraments du duc et de Cidrolin demeurent tout à fait opposés et distincts (leurs actions respectives parlant pour eux, si l'on peut dire). Évidemment, la volonté calvinienne de niveler la spécificité linguistique des deux figures, à savoir d'en annuler l'originalité par l'adoption d'une familiarité moyenne dans les deux cas, n'est pas neutre. Elle est indicative des exigences calviniennes en matière de communication éditoriale, proscrivant l'obscénité (surtout à l'échelle d'un roman entier), comme elle est significative du point de vue de l'idiosyncrasie de l'écrivain italien, rétive aux excès « expressionnistes »¹³ de manière générale, d'autant plus s'ils sont de

¹³ L'adjectif est utilisé par Calvino, de manière péjorative, dans sa préface écrite à l'occasion de la réédition en 1964 du *Sentiero dei nidi di ragno* (in *Romanzi e racconti*, cit., p. 1190) pour désigner le « verre » (« lente ») déformant à travers lequel les « visages » (« volti ») des compagnons d'armes du jeune auteur ont été décrits. Dans le vocabulaire calvinien, quoi qu'il en soit, le qualificatif est rattaché à l'exagération et à la déformation, mais aussi à ce que l'écrivain ligurien lui-même nomme la littérature « viscérale » (*La sfida al labirinto* (1962), in *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario

nature rabelaisienne. C'est ce dont rend compte nettement, d'ailleurs, l'ensemble de sa production narrative à partir des années cinquante, dominée par la présence de protagonistes incarnant un idéal de raison, de mesure et de discipline de soi.

Ce n'est pourtant pas sans discernement, en toute gratuité et sans considération éthique, que l'écrivain français a attribué au duc d'Auge – comme il le fit au préalable avec *Zazie* – un langage non censuré. Calvino le savait bien. Dans son article *Zazie et la littérature* (1959), Roland Barthes avait fait l'éloge de la « fonction hygiénique » de ce type de langage, qualifié de « transitif », ni romantique ni édifiant, mais triomphalement anti-conventionnel, sans même la prétention de faire la leçon à la Littérature et à ses codes¹⁴. Dans *I fiori blu*, toutefois, ce ne sont pas les intentions poétiques de Queneau qui ont prévalu, mais l'attention portée au lecteur italien (à ses habitudes socioculturelles, notamment, avant mai 1968), ainsi que la sensibilité et la personnalité culturelle calviniennes quelques années après le bilan désenchanté contenu dans *La giornata d'uno scrutatore* (1963). La version italienne des *Fleurs bleues* peut être considérée comme une véritable transposition créatrice, soumise à des exigences socioculturelles, poétiques et personnelles qui ne sont ni parisiennes, ni néo-françaises, ni queniennes. Dans ces conditions, la rencontre littéraire entre Calvino et Queneau peut surprendre. Pourtant, en dépit de toutes les différences signalées, fondamentales et irréductibles, au moment où Calvino accepte de traduire *Les fleurs bleues*, les deux auteurs partagent des valeurs poétiques communes.

L'année antérieure à la publication du texte français est une année charnière dans la vie personnelle et intellectuelle de Calvino. 1964 est l'année de ses quarante et un ans. L'écrivain italien fait rééditer son premier roman, accompagné d'un important témoignage sur les années de l'après-guerre, et offre le livre à son ami Paolo Spriano avec cette dédicace significative, mi-facétieuse mi-sérieuse : « En te précédant dans la maturité » (« Precedendoti nella maturità »)¹⁵. Il publie dans la

Barengi, Milano, Arnoldo Mondadori, coll. « I Meridiani », 1995, vol. I, p. 113 : « viscerale »).

¹⁴ In *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », p. 129.

¹⁵ P. Spriano rapporte cette anecdote, qui remonte au mois de juillet 1964, dans *Un Calvino rivoluzionario*, in *Le passioni di un decennio (1946-1956)*, Milano, Garzanti, p. 11.

revue « Il Caffè » ses premiers récits cosmicomiques. Par la suite, la publication des volumes *Le Cosmicomiche* (1965) et *Ti con zero* (1967), l'intervention intitulée *Non darò più fiato alle trombe* (1965) comme les nombreuses réflexions sur la langue, l'édition scolaire et censurée du *Baron perché* (1965), le transfert à Paris (1967), l'amitié avec Gianni Celati et le projet de revue « Ali Babà » (1968-1972), ainsi que la réédition du recueil *Ultimo viene il corvo* (1969), dans une version amendée et refondue, et la publication de l'anthologie scolaire *La lettura* (1969) confirment que la seconde moitié des années soixante marquent, pour Calvino, un « tournant décisif et définitif »¹⁶, dont se ressentent non seulement la pratique de son activité littéraire, qui demeure à l'écart des théories de la néo-avant-garde, mais aussi la manière dont il conçoit désormais son rôle d'animateur culturel. À partir de la moitié des années soixante, en quelque sorte, Calvino entame son retrait du domaine public pour se replier de plus en plus dans le silence et s'éloigner de plus en plus de ce qu'il considère, avec désenchantement et ironie, comme une jeunesse révolue.

Établir un lien entre la retraite de Calvino et le thème de la sortie de l'Histoire, illustré par Queneau aussi bien dans *Les fleurs bleues* que dans l'essai *Une histoire modèle* (publié en 1966, mais écrit en 1942) est, somme toute, facile. C'est sur le plan de la conception de la mise en forme littéraire (linguistique et structurelle) que la rencontre des deux auteurs est, en fait, la plus révélatrice et fructueuse pour l'écrivain italien. La traduction du texte français semble avoir fonctionné non seulement comme une ouverture vers d'autres horizons poétiques, qui conduira spontanément Calvino vers l'Oulipo en 1972, mais aussi comme la confirmation et le renforcement de prédilections déjà ancrées dans le traducteur, parmi lesquelles celle pour le burlesque entendu comme mélange des genres (sensible dans *Le Cosmicomiche*). La « maturité » littéraire calvinienne, caractérisée par l'intérêt tant pour la science et l'encyclopédie que pour la géométrisation, dominée par l'idée d'une littérature comme exercice à la fois *fantasioso* et extrêmement rigoureux d'un point de vue formel, possède des aspects qui sont proprement queniens. Au-delà des dispositions rabelaisiennes de l'écrivain français et de l'altérité culturelle de chacun inhérente à

¹⁶ SCARPA, Domenico, *Italo Calvino*, Milano, Bruno Mondadori, coll. « Biblioteca degli scrittori », 1999, p. 149 : « svolta decisiva e definitiva ».

l'appartenance nationale, Calvino et Queneau partagent un idéal fondamentalement classique de l'écriture narrative : aussi « concret » et « précis » que possible, pour reprendre les adjectifs employés par Calvino lui-même en 1965¹⁷.

Sarah AMRANI

¹⁷ *L'italiano, una lingua tra le altre lingue*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 153. Les termes ont été repris ensuite par Vittorio Coletti pour définir « l'italien » de Calvino (aujourd'hui dans le chapitre *Un italiano concreto e preciso*, in *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi, coll. « Piccola Biblioteca Einaudi », 1993, p. 367-371).