

Chiara Elefante

LA LITTÉRATURE URBAINE À L'ÉPREUVE DE LA TRADUCTION EN ITALIEN. UNE ANALYSE SOCIO-ÉDITO-TRADUCTOLOGIQUE

Chiara Elefante
Université de Bologne – Forlì
chiara.elefante@unibo.it

Mots-clés : Littérature urbaine, champ éditorial, monde de l'édition italien, stratégies de traduction français-italien

Résumé

L'objectif de cette étude est d'analyser, dans une perspective interdisciplinaire, la traduction en italien de six textes, publiés en France entre 2004 et 2008, qui peuvent être regroupés sous l'étiquette de "littérature urbaine" et qui recourent au « français contemporain des cités » en tant que langue d'écriture et de caractérisation des personnages. Le type d'analyse proposée, que je définis socio-éduo-traductologique, s'appuie sur des instruments des sciences sociales, des sciences qui étudient le monde complexe de l'édition, et de la traductologie, essayant d'aller au-delà d'une critique strictement textuelle et linguistique des traductions. La lecture qui en découle problématise la médiation existant entre l'activité traduisante et le champ éditorial ; elle souligne l'importance de tracer non seulement l'histoire des textes traduits, mais également de ceux qui ont subi un refus de la part du monde de l'édition. L'étude approfondit, pour finir, le contexte social et culturel de production et de réception des textes de départ et des textes d'arrivée, en soulignant l'exigence, pour le traducteur, de connaître les orientations éditoriales et les projets qui rendent possible le procès de traduction.

Prémisse méthodologique

Tous les critiques qui ont voulu analyser la production littéraire souvent désignée sous l'étiquette « beur » ont dû, tôt ou tard, avouer qu'il est très difficile de définir ce type particulier de textes, et que les nombreuses variations définitionnelles, telles que « littérature issue de l'immigration », « littérature des immigrations », « littérature franco-maghrébine », « littérature urbaine », pour n'en citer que quelques-unes, présentent toutes un intérêt et en même temps des risques de schématisation approximative. Certains spécialistes semblent penser que le concept de littérature « beur », tel qu'il est apparu dans les années 1980, est devenu :

de plus en plus caduc. En effet, non seulement le terme « beur » n'est pas reconnu par ceux et celles qu'il est censé identifier, mais de plus, cette mouvance littéraire, dont l'un des thèmes est le positionnement dans l'entre-deux des cultures française et maghrébine, semble perdre sa valeur au fur et à mesure que le pays d'origine s'éloigne des préoccupations des écrivains dits non plus de la deuxième mais de la troisième, voire de la quatrième génération. Il semblerait donc que de nouvelles appellations génériques, entre autres celles de « littérature de banlieue » et de « littérature urbaine » remplacent progressivement, en tout cas depuis les émeutes de novembre 2005, celle de « littérature beur ». [...] bien que l'expression « littérature urbaine » ait été employée avant ces émeutes, ce sont les publications d'ouvrages sortis juste après ces soulèvements qui ont donné au terme une connotation toute particulière et une valeur quasi explicative à ces événements. [...] le roman urbain contemporain est non seulement un roman mettant en scène la ville, mais également une œuvre qui explore le rapport des personnages à cette ville, exposant ainsi la vie quotidienne et en particulier l'actualité sociale et politique. (PUIG 2011 : 21 ; 33)

D'autres pensent, à juste titre d'ailleurs, que

non tutti gli autori beurs possono dirsi urbani e non tutti gli autori urbani possono dirsi beurs. La letteratura urbana e quella degli scrittori di origine maghrebina non sono infatti l'una l'evoluzione dell'altra come alcuni pretendono ma, più semplicemente, due insieme che s'intersecano e che non coincidono interamente. (VITALI 2014: 57)

Les textes que je propose ici¹ ont été publiés pour la plupart en traduction italienne après les émeutes de 2005, et ils ont été écrits par des auteurs qui, tels que Djaidani, ou encore Rachedi et le collectif « Qui fait la France ? », ont refusé le label « beur », ressenti comme une étiquette réduisant la richesse de leur œuvre à leur seule origine ; bien que la formule « littérature urbaine » que j'ai choisie pour le titre

puisse être critiquée, à son tour, parce qu'elle essaie de préciser ce qui devrait probablement rester indéterminé, elle reflète néanmoins une ouverture embrassant des sujets plus vastes liés au monde de l'immigration, et plus en général des marges, que les auteurs que je prends ici en considération souhaitent représenter.

Quant au type d'analyse proposée, que je définis socio-éducatrice-traductologique, elle s'appuiera sur des instruments interdisciplinaires et elle essaiera, à l'aide des sciences sociales, des sciences qui étudient le monde complexe de l'édition et de la traductologie, d'aller au-delà d'une critique strictement textuelle et linguistique des traductions, et d'en proposer une lecture qui problématise la médiation existant entre l'activité traduisante, le contexte social et culturel de production et de réception du texte de départ et du texte d'arrivée, et pour finir le monde éditorial.

Une contre-histoire des traductions

L'idée d'une histoire des traductions est sans aucun doute d'un grand intérêt ; il suffit de penser au projet monumental de Jean-Yves Masson et d'Yves Chevrel, qui ont mobilisé une équipe d'une soixantaine de chercheurs pour la rédaction d'une Histoire des traductions en langue française, justement saluée par la critique comme une sorte de moderne encyclopédie². Une histoire des non-traductions, des refus que le monde éditorial a énoncés, notamment à l'époque contemporaine, pourrait toutefois se révéler pareillement éloquente. À propos des refus célèbres du monde éditorial italien par rapport aux écrivains natifs, Gian Carlo Ferretti affirme en effet qu'une histoire de ces exclusions :

volta a volta conferma o integra, corregge o contraddice la storia *in positivo* dei titoli pubblicati e delle relative strategie editoriali, o suggerisce angolazioni nuove di interpretazione, fa emergere meglio certi aspetti, induce a ripensamenti sulla storia stessa in un'ottica diversa, e per tutto questo risulta alla fine altrettanto significativa. (FERRETTI 2012 : 1)

Cette affirmation peut très bien s'étendre à l'univers des traductions, et aux refus que les éditeurs ont communiqués dans le temps, tantôt aux éditeurs étrangers, tantôt aux spécialistes-lecteurs, tantôt, plus rarement, aux auteurs eux-mêmes.

Si la « littérature urbaine » ne peut être considérée comme l'évolution naturelle et directe de la littérature « beur », elle garde néanmoins avec celle-ci, notamment du point de vue des sujets traités et de l'audace linguistique proposée, un lien assez évident ; autrement dit, les auteurs qui ont publié dans les années 2000 n'auraient probablement pu écrire ce qu'ils ont écrit, si certains romans des années 1980 n'avaient pas vu le jour et n'avaient pas suscité l'intérêt du monde éditorial français. Or, les éditeurs italiens, sauf quelques rares exceptions, n'ont commencé à s'intéresser à cette typologie de textes qu'à partir de 2005, ce qui rend tout à fait légitime l'hypothèse qu'il y ait eu, entre le milieu des années 1980 et le milieu des années 2000, un refus de la part des éditeurs italiens à investir sur la traduction de textes « beur ». Les témoignages de ce désintérêt ne sont pas faciles à acquérir, car « le monde de l'édition est un « monde à part », en ce que l'on s'y montre plus réticent que partout ailleurs à en parler. Cette discrétion croît avec le chiffre d'affaires et/ou avec le capital de notoriété de l'entreprise » (DIRKX 1999 : 71). Les hypothèses que j'avancerai à propos des non-traductions de romans de la première et de la deuxième phase de la « littérature beur » ne sont donc que des suppositions, car le plus souvent les preuves qu'un texte ait été proposé et qu'il ait été défini « impubliable » en traduction ont disparu « sans laisser de traces sinon dans les registres des services des manuscrits et le discours des éditeurs » (SIMONIN-FOUCHÉ 1999 : 109).

En ce qui concerne la première phase de la littérature « beur », strictement liée aux mouvements pacifistes des années 1980 et notamment à la *Marche pour l'égalité et contre le racisme* de 1983, on peut constater l'absence, en traduction italienne, de presque tous les textes³, et notamment de ceux que l'on considère, à juste titre, comme les ouvrages « pionniers » et fondateurs, à savoir *Le Thé au harem d'Archid Ahmed*, de Mehdi Charef (1983), *Le gone du Châaba* d'Azouz Begag (1986), *Georgette !* de Farida Belghoul (1986), et *Point kilométrique 190* d'Ahmed Kalouaz (1985).

Ces premiers romans relèvent du fait autobiographique, et assument, la plupart du temps, la forme du témoignage, un témoignage qui s'avérait nécessaire afin que l'existence littéraire des auteurs beurs puisse être reconnue, tout d'abord par la critique et le monde éditorial français, et ensuite par le public. Ainsi que l'affirme Charles Bonn, « [c]e n'est que lorsque ces textes se seront accumulés que d'autres pourront développer des textes dont la dimension autobiographique de témoignage sera moins évidente, mais qui sauront jouer avec maîtrise littéraire sur les différents discours qui fleurissent sur leur objet » (BONN 1996 : 222).

Au-delà de la valeur littéraire de ces textes, que la critique française elle-même a tardé à reconnaître, souvent en raison de leur hors-texte politique imposant, pendant les années 1980 la publication de ces romans ne devait pas sembler essentielle, d'un point de vue sociologique, aux éditeurs d'une nation, telle que l'Italie, dont l'histoire comme pays d'immigration est relativement récente, notamment si l'on compare l'extension quantitative du phénomène en Italie et en France.

D'un point de vue éditorial, les années 1980 représentent des années de crise : les difficultés financières, pour les petits ainsi que pour les moyens et grands éditeurs augmentent, et le monde éditorial est obligé de commencer à réfléchir selon les injonctions d'une organisation et d'une planification de plus en plus industrielles, d'où l'accélération, en France de même qu'en Italie, du phénomène de la concentration éditoriale. À l'expérimentation et à la recherche de la qualité des textes se substitue, au fur et à mesure, la quête de plus en plus pressante du succès à court terme, et la perspective du bestseller devient impérative. Les raisons d'ordre commercial, promotionnel et financier conditionnent de plus en plus les choix des éditeurs, et les catalogues perdent en partie leur spécificité et leur originalité. Si les titres des auteurs connus se succèdent de plus en plus rapidement, ceux des écrivains inconnus se réduisent considérablement dans les catalogues, ce qui exacerbe la sélection des ouvrages des débutants, obligés de passer à travers un filtrage très sévère ; d'autant plus sévère s'ils doivent être traduits et sont donc, de surcroît, soumis aux aléas du décalage entre les traditions nationales. Toutes ces raisons éditoriales, ainsi que les raisons sociologiques déjà mentionnées expliquent, du moins en partie, l'extrême prudence des éditeurs italiens, qui assistaient pourtant à l'ouverture, en France, d'une nouvelle niche de marché.

En ce qui concerne la deuxième phase de la littérature beur, qui couvre, en gros, la décennie 1990-2000, force est de constater, encore une fois, l'absence quasi totale de titres traduits en italien. Ni *Beur's story* de Ferrudja Kessas (1990), ni *Ils disent que je suis une beurette* de Soraya Nini (1993), ni *Boumkæur* de Rachid Djaidani (1999) ne trouvent une collocation dans le marché éditorial italien, et cela en dépit du succès commercial, en particulier du roman d'exorde de Djaidani, et de ses chiffres de vente. Le roman est construit autour du rapport entre Yaz et son ami Grézi ; la langue de celui-ci, le français des cités, oblige souvent Yaz à mettre en fonction un décodeur personnel qui traduit le discours de son ami, autrement incompréhensible aux lecteurs français eux-mêmes. Bien que le roman « intériorise » donc, déjà dans la version française, une sorte de traduction en temps réel du langage des cités, les éditeurs italiens ont probablement considéré la focalisation sur la langue un obstacle, ou plutôt un sujet peu intéressant pour un public italien beaucoup moins sensible au sujet de la mixité linguistique. À cela s'ajoute le fait que l'on assiste, au cours de ces mêmes années, à l'« essoufflement de la littérature beur avec l'effacement progressif de cette tension entre pays d'origine et pays d'accueil » (PUIG 2011 : 31), et que les textes sont, selon un avis critique partagé, moins réussis du point de vue littéraire que ceux de la première période. Les éditeurs italiens ont donc dû craindre que le

bestseller de Djaidani *Boumkæur*, ne serait pas suivi par d'autres textes aussi brillants, et qu'une opération d'investissement éditorial ne se révélerait pas, par la suite, assez fructueuse.

Il a donc fallu attendre les années 2000 pour qu'en Italie apparaissent, en traduction, les romans d'une nouvelle génération d'auteurs, Faïza Guène, Mabrouck Rachedi, Rachid Djaidani avec les romans successifs, et le Collectif « Qui fait la France ? ».

D'un point de vue proprement littéraire, depuis les années 1980 :

les temps ont sensiblement évolué. Dans leurs pratiques de décalage et de décentrement, les auteurs issus de l'immigration maghrébine semblent rejoindre [...] un courant plus vaste, dans lequel se recourent aussi d'autres écrivains qui abordent les sujets de la post-identité et dont les ouvrages ne sont plus strictement partagés entre « la France » et « le pays d'origine », mais visent un horizon transnational. [...] ces écrivains ne se reconnaissent pas dans l'identité culturelle de leurs parents, mais dans une identité de banlieues de grandes villes européennes où les « origines » ethniques ou culturelles cèdent souvent la place à une conscience de marginalité. (VITALI 2011 : 12)

L'horizon transnational auquel aspirent les auteurs de cette troisième phase est effectivement atteint s'il est vrai que l'Italie, ainsi que d'autres marchés éditoriaux européens, commencent à s'intéresser concrètement à cette production et à investir sur sa traduction. Mais les lecteurs français sont conscients, ou du moins sont à même de l'être, du fait que cet horizon transnational est conçu par les auteurs en tant que dépassement, prise de distance par rapport à certaines limites « autobiographiques » et « nostalgiques » des textes de la génération précédente. Les lecteurs italiens, en revanche, ne peuvent que bénéficier de cet horizon transnational, qui représente la clé d'accès à cette production textuelle. En même temps ils sont incapables d'en comprendre l'importance et d'avoir une « mémoire » de l'évolution profonde que cette écriture a vécue. Et cela est d'autant plus vrai que le marché éditorial italien s'est limité, tout au moins jusqu'à présent, à investir sur la traduction de romans de cette nouvelle génération, sans remonter en arrière, à la recherche de titres des années 1980 ou 1990, contrairement à ce qu'ont fait d'autres marchés nationaux : l'œuvre autobiographique d'Azouz Begag *Le Gone du Châaba*, qui date de 1986, a été par exemple traduite en espagnol en 2001 (cf. DUCHÊNE 2005 : 323), et en anglais en 2007 (cf. ERTEL 2011 : 124), juste après la traduction de *Kiffe kiffe demain* de Faïza Guène.

Au-delà du désir, de la part des nouveaux auteurs, de trouver des espaces d'expression plus vastes, une ambition qui se traduit par l'élargissement des sujets traités, d'autres raisons expliquent le nouvel intérêt des éditeurs italiens. Elles sont d'abord d'ordre sociologique, car entre-temps le phénomène de l'immigration est devenu, en Italie aussi, de plus en plus important, et se situe désormais au centre de débats socio-politiques parfois véhéments. Des raisons historiques aussi, car l'éclatement très médiatisé des émeutes de 2005 et de 2007 trouve en Italie un écho assez important. L'intérêt éditorial italien des années 2000 est donc non seulement compréhensible, mais presque inéluctable, et il a suivi les orientations du champ éditorial contemporain.

L'épreuve de la traduction en fonction du champ éditorial

Selon Pierre Bourdieu, la politique éditoriale en matière de littérature étrangère offre une image agrandie de ce que l'on peut observer dans les stratégies de publication des écrivains nationaux. L'opposition est en effet :

très marquée entre les petits éditeurs qui, pour la plupart, agissent en découvreurs investissant leur compétence culturelle et linguistique dans la recherche d'œuvres d'avant-garde écrites dans les langues rares de petits pays, et les gros éditeurs commerciaux qui, pilotés par des *scouts* ou des agents à l'affût de toutes les informations utiles (commercialement), publient les best-sellers internationaux [...] qu'ils ont achetés à grands frais, dans une surenchère d'à-valoir, pour leur réputation commerciale (attestée par les chiffres de vente obtenues) [...]. La littérature étrangère qui, pour les uns, est un des objets d'investissement économique les plus fructueux, est ainsi pour les autres, et aussi pour des raisons économiques, une des armes les plus sûres de la résistance littéraire contre l'invasion de la littérature commerciale [...] Au pôle littéraire, on importe des textes d'auteurs encore peu connus, aux faibles droits [...] et l'initiative du choix revient souvent au traducteur. [...] À l'inverse, au pôle commercial, [...] la traduction est avant tout un investissement financier, qui vise toujours davantage, ouvertement ou non, la production de best-sellers. (BOURDIEU 1999 : 23-24)

Dans cette étude Bourdieu trace une opposition entre les grandes maisons d'édition, qui misent la plupart du temps sur la traduction de bestsellers, principalement de langue anglaise, et les petites maisons, qui découvrent de petits chefs-d'œuvre souvent issus de pays littérairement dominés ; cette opposition n'est pas pertinente pour la présente analyse, qui n'est axée que sur des auteurs de langue française. Et pourtant, à regarder de plus près le corpus des traductions, l'on retrouve effectivement des points communs avec la schématisation proposée par Bourdieu. L'achat des droits du premier roman de Faïza Guène, *Kiffe kiffe demain*, publié en France par Hachette Littératures, faisant partie du premier groupe éditorial en France, a été réalisé en Italie par Mondadori, à son tour leader dans le panorama éditorial italien. L'un des plus importants succès commerciaux en France a été donc acquis en Italie par un grand éditeur qui l'a soutenu du point de vue commercial, et en a fait un ouvrage destiné au grand public. Les autres romans, publiés en France par des maisons d'édition elles aussi importantes (Seuil, Stock, Lattès), mais qui n'ont pas obtenu le même succès de ventes, ont été publiés en Italie par des maisons d'édition censées publier des auteurs et des littératures « de recherche ». C'est le cas d'abord de Stampa Alternativa, maison d'édition née à Rome en 1970 grâce à l'initiative de Marcello Baraghini, un éditeur anarchique et libertaire. La maison a toujours proposé des textes littéraires d'auteurs célèbres, ou alors tout à fait inconnus, mais qui pouvaient en tout cas être définis comme étant hétérotiques, irréguliers, marginaux ou marginalisés. En 1992, le désir constant de rupture de Baraghini, sa critique au monde éditorial institutionnel et à ses concentrations font naître le phénomène éditorial génial et audacieux des « Millelire »⁴, des textes vendus à un prix très populaire, qui créeront, les années suivantes, un nouveau segment de marché et déclencheront toute une série d'opérations éditoriales avant-gardistes dans le domaine du format de poche. L'activité de Marcello Baraghini continue encore aujourd'hui, mais elle a connu, dans le temps, un sort commercial inégal. La deuxième maison d'édition « de recherche » qui s'est intéressée aux textes de « littérature urbaine » est Giulio Perrone editore, une maison beaucoup plus récente, fondée à Rome en 2005, à l'instar d'autres maisons romaines indépendantes, et dont le catalogue révèle la volonté d'expérimenter et d'arracher « l'ordre littéraire établi à l'immobilité » (BOURDIEU 1999 : 19). Stampa Alternativa et Giulio Perrone editore représentent donc des éditeurs « d'opposition », une typologie de chercheurs auxquels Giulio Einaudi aurait reconnu, en 1974, de grands mérites car :

col loro dinamismo, con la loro intelligente irrequietezza, creano spazio a certe punte problematiche, aprono prospettive, e soprattutto, direi, contribuiscono a mantenere viva l'idea di una editoria come cultura militante e come funzione sociale (EINAUDI 1975 : 25).

La publication des traductions des romans français de « littérature urbaine » reflète donc parfaitement la configuration du champ éditorial italien, caractérisé par :

una netta divaricazione tra tipi di editoria e mercati editoriali : da un lato, il binario veloce e a rendimento immediato dell'offerta di consumo ; dall'altro, il binario lento o lentissimo di tante altre proposte editoriali che hanno un loro pubblico ristretto o specializzato, o che perlomeno cercano di trovarlo, spesso invano (CADIOLI-VIGINI 2012 : 138).

Or, une analyse critique des traductions ne devrait jamais, à mon avis, négliger le positionnement des textes dans le champ éditorial, car il s'agit d'un aspect qui détermine des décisions importantes, telles que le choix de la collection et la sélection des contenus à afficher dans la quatrième de couverture, décisions éditoriales qui peuvent, à leur tour, orienter les stratégies de traduction⁵.

Malgré les profondes transformations que l'idée même de collection éditoriale a connues à partir des années 1980, le choix d'une collection plutôt que d'une autre reste l'expression des politiques, des pratiques et des orientations des maisons d'édition, et chaque collection peut être analysée « come parte integrante dell'identità della Casa e della sua storia. Le collane in sostanza possono fare storia da sole, con la concretezza dei loro autori e direttori, opere e valori » (FERRETTI-IANNUZZI 2014 : 5).

La quatrième de couverture représente, elle aussi, un espace privilégié de la médiation éditoriale, et elle peut proposer des parcours de lecture à l'intérieur de la collection. Dans le monde éditorial actuel la quatrième peut varier sensiblement selon la maison d'édition, ses stratégies et, encore une fois, son positionnement dans le champ éditorial :

[s]e infatti, soprattutto oggi, nell'epoca dell'editoria industriale dei grandi gruppi, la quarta di copertina nella più parte dei casi partecipa ad una strategia di marketing finalizzata esclusivamente a incentivare l'acquisto del libro, nei luoghi dell'editoria di cultura essa diviene, al contrario, un valido strumento per esporre, attraverso la presentazione delle opere scelte, un ideale di cultura e un pensiero critico alleati di un più vasto disegno editoriale (SGHIAVETTA 2008 : 20).

La collection et la quatrième de couverture des œuvres en traduction peuvent de plus être révélatrices en ce qui concerne les deux oppositions fondamentales identifiées par Danielle Risterucci-Roudnicky :

Toute œuvre en traduction se situe [...], dans le paysage éditorial, au croisement de deux axes autour desquels s'organisent les oppositions fondamentales qui déterminent la place symbolique de l'œuvre importée : l'axe horizontal de la distanciation étrangère (*versus* la naturalisation) et l'axe vertical de la canonisation (*versus* la nouveauté, la découverte) (RISTERUCCI-ROUDNICKY 2008 : 18).

Je passerai maintenant à l'analyse des collections et des quatrièmes de couverture du corpus de traductions. Les textes de Faïza Guène *Kif kif domani* et *Ahlème quasi francese*, publiés par Mondadori, ont trouvé leur place, pour la première édition, au sein de la collection historique « Omnibus », née en 1937, répondant à la volonté d'offrir aux lecteurs des titres de qualité et en même temps « populaires », spécialement étrangers. La quatrième de couverture du premier roman présente un petit texte attribué à l'écrivaine elle-même (le passage est signé), qui déclare :

Qui da noi in periferia si fanno tutti dei gran film sulla vita dei parigini: un bel lavoro, un sacco di soldi... E invece loro ci vedono come animali selvatici allo zoo. Ero stufo di sentire solo storie brutte e tristi sulla vita di periferia, così ho scritto di ciò che accade davvero qui tutti i giorni. (GUÈNE 2005 : quatrième de couverture)

Sur l'axe vertical l'éditeur italien semble donc parier sur l'aspect de nouveauté du texte (une histoire différente, car l'écrivaine *è stufo*, elle n'en peut plus des histoires tristes que l'on raconte sur la banlieue, et, sous-entendu, que l'on voit à la télévision). Sur l'axe horizontal il révèle toutefois la volonté de « naturaliser » le roman, et il le fait en suivant deux stratégies : d'une part il affirme, dans le revers de gauche, que le roman « sta per essere tradotto nei principali paesi del mondo », suggérant, par là, que la langue d'écriture est parfaitement traduisible et l'histoire suffisamment universelle pour franchir plusieurs frontières nationales. D'autre part, la quatrième de couverture, insistant sur l'aspect thématique du roman, omet l'une de ses caractéristiques les plus importantes, à savoir la mixité linguistique, l'alternance d'arabe, de verlan, d'argot et d'emprunts à d'autres langues. Le seul signe d'éloignement d'une langue standard est l'expression verbale « si fanno tutti dei gran film », appartenant au jargon des jeunes ; or, l'affichage de l'étiquette « jeune », notamment dans la quatrième de couverture, est un élément souvent exploité du point de vue commercial, et qui ne traduit cependant, dans le cas spécifique, que l'un des aspects de la richesse linguistique du roman. Un autre élément paratextuel du deuxième roman de l'écrivaine, *Ahlème quasi francese*, altère, du moins en partie, l'intention de l'œuvre : la dédicace, qui mentionne les différents membres de la famille de Faïza Guène, positionnée dans l'édition française à la fin du volume en guise de remerciement, a été déplacée et se trouve au contraire au début de l'édition italienne. Ce changement, apparemment négligeable, insiste en réalité sur la valeur de témoignage autobiographique du texte, un autre aspect « commercial », « grand public », cohérent avec l'édition de l'œuvre, mais pas nécessairement fidèle à l'esprit de l'écrivaine, souhaitant aller au-delà des schémas habituellement appliqués aux écrits autobiographiques.

En ce qui concerne les autres romans du corpus, Stampa Alternativa publie *Cronache di una società annunciata* du Collectif « Qui fait la France ? » et *Il peso di un'anima* de Mabrouck Rachedi dans la collection « Eretica speciale » qui se situe « contre » :

Contro il comune senso del pudore, contro la morale codificata, controcorrente. Questa collana vuole abbattere i muri editoriali che ancora separano e nascondono coloro che non hanno voce. Siano i muri di un carcere o quelli, ancora più invalicabili e resistenti, della vergogna e del conformismo⁶.

Giulio Perrone editore, de son côté, positionne *Viscerale* et *Ritratto di un ragazzo da buttare alle ortiche*, de Rachid Djaïdani, dans la collection « Hinc », axée sur des romans qui, selon les mots de l'éditeur lui-même,

adoperano come occasione narrativa proprio alcune delle urgenze della nostra attualità, scandagliando paure e ansie dell'uomo moderno. L'eutanasia, l'omosessualità, la violenza sono solo alcuni dei temi prescelti⁷.

Les deux éditeurs accueillent donc ces textes à l'intérieur d'un projet éditorial "fort", "engagé", qui ne suit pas les tendances de lecture déjà existantes, mais en anticipe d'autres, celles des lecteurs les plus exigeants. Ils révèlent donc « una maggiore propensione a un'attività di ricerca editoriale, di esplorazione di nuove realtà letterarie e/o culturali, di proposta di nuovi autori » (IACOMETTI 2004 : 21).

Les quatrièmes de couverture de ces ouvrages sont cohérentes avec le projet éditorial insistant sur la nouveauté, l'actualité des sujets et des auteurs choisis.

Stampa Alternativa publie d'abord, au mois de février, *Cronache di una società annunciata : racconti dalla banlieue*, et quelques mois plus tard, en septembre, *Il peso di un'anima: romanzo picaresco metropolitano*, invertissant donc, ce qui n'est pas si rare, l'ordre chronologique de parution en France, car le premier recueil avait été publié en 2007 et le roman de Rachedi en 2006.

En ce qui concerne les éléments paratextuels de la couverture et de la quatrième, on remarquera, pour les *Cronache*, l'accentuation du lexème *banlieue*, sur lequel on insiste au point de le citer dans le sous-titre, alors qu'il était inexistant dans le titre français. Les auteurs du collectif précisent même, sur un ton polémique, dans le manifeste initial : « catalogués écrivains de banlieue, étymologiquement le lieu du ban, nous voulons investir le champ culturel, transcender les frontières et ainsi récupérer l'espace confisqué qui nous revient de droit, pour l'aspiration légitime à l'universalisme » (QUI FAIT LA FRANCE ? 2007 : 8). Ce passage, traduit dans l'édition italienne, a sans doute surpris le lecteur averti, confronté à la lecture de récits définis, dans la couverture, *dalla banlieue*, écrits pourtant par des auteurs qui refusent énergiquement, dans les premières pages du recueil, cette étiquette partielle que la critique leur a attribuée.

La même insistance sur le sujet sociologique de la banlieue se retrouve dans l'édition de *Il peso di un'anima : romanzo picaresco metropolitano* : par le choix de l'adjectif *metropolitano*, l'éditeur semble, cette fois-ci, inclure le texte dans le mouvement plus vaste de la littérature « urbaine », mais dans la quatrième de couverture il revient sur le sujet de la banlieue. Le roman est alors défini « [u]n romanzo d'esordio profetico, con la suspense di un giallo e che non è solo il racconto della situazione critica delle banlieue parigine, ma anche una riflessione profonda sul caso, sulle coincidenze e sul valore di ogni singolo atto compiuto » (RACHEDI 2009 : quatrième de couverture).

Le caractère prophétique de l'ouvrage fait bien évidemment allusion aux émeutes de 2007 (le roman a été publié en 2006, après les émeutes de 2005, mais avant celles de 2007) ; l'éditeur met donc l'accent, ainsi qu'il l'avait fait pour les *Cronache* du Collectif, sur l'aspect de dénonciation sociale contre le « centre » et son conformisme. La seule concession faite à la promotion commerciale est le rapprochement du texte au polar (« con la suspense di un giallo »), un genre souvent considéré, à tort ou à raison, comme « populaire », destiné au grand public.

Pour le reste, Stampa Alternativa présente ces textes comme étant fortement cohérents avec son projet éditorial, politiquement et socialement engagé, proposant des écritures « en contre⁸ » ; le hors-texte social et politique prime sur la valeur littéraire et sur la richesse linguistique.

Ce dernier aspect est pourtant pris en compte dans l'introduction de Marco Aime, un anthropologue culturel italien, au roman *Il peso di un'anima*. Dans cette introduction Aime parle du collectif « Qui fait la France ? », dont Stampa Alternativa avait déjà publié le Manifeste, insérant ainsi le texte de Rachedi à l'intérieur d'un projet de longue haleine, qui tisse la trame d'un catalogue dont les titres résonnent ensemble. L'anthropologue culturel fait également allusion à la langue du roman : « In queste banlieue, che per certi versi hanno messo a nudo l'ipocrisia che si cela dietro al sogno assimilazionista francese, le storie si intrecciano e così le lingue, i segni, i simboli. Nascono linguaggi nuovi, come il *franglais*, un misto di francese e inglese, attraverso il quale certi giovani vogliono proprio enunciare l'autenticità della loro cultura, in quanto cultura nuova » (AIME 2008 : 8). L'aspect de la nouveauté, et celui de la découverte sont encore une fois mis en valeur, et l'allusion à la langue du roman est un signe de reconnaissance de son identité ; mais Aime ne met en relief que la tendance à l'emprunt à l'anglais, ce qui ne traduit qu'en partie les caractéristiques de cette langue. La citation du *franglais* uniquement peut relever, une fois de plus, de la volonté de ne pas créer trop de distance entre le lecteur italien et le texte proposé ; une volonté d'ailleurs manifeste dans la quatrième des *Cronache*, qui « naturalise », au sens large du terme, le recueil : « Un libro che svela un volto inedito della Francia contemporanea, destinato a collocarsi in un **dibattito più ampio, che coinvolge anche l'Italia** » (« CHI FA LA FRANCIA 2008 : quatrième de couverture).

Pour ce qui est de l'éditeur Giulio Perrone, il inverse, lui aussi, l'ordre d'édition des textes de Djaïdani : il publie d'abord *Viscerale* (2009), écrit en 2007, trois ans après *Mon nerf*, publié en traduction italienne 7 ans plus tard, en 2011. Il s'agit d'un parcours éditorial qui n'est pas si rare, au contraire. Par rapport à Stampa Alternativa, Giulio Perrone insiste moins sur le hors-texte socio-politique, et met plutôt l'accent sur la valeur littéraire des textes, entre autres en leur laissant la parole à travers la citation directe de quelques extraits. La quatrième de couverture de *Viscerale* est très essentielle, et ne mentionne que trois lignes du roman ; le revers de gauche est par contre plus riche, et présente aussi la langue de l'auteur : « Con stile graffiante Rachid Djaïdani dipinge una banlieue disperata e rancorosa ma anche ricca di motivi inediti, di tentativi di riscatto, di sfumature di colore » (DJAÏDANI 2009 : revers de gauche).

La quatrième de couverture de *Ritratto di un ragazzo da buttare alle ortiche* propose, de son côté, une typologie "mixte" : on laisse la parole au roman, en en citant quelques lignes, et en même temps on reproduit des extraits de comptes rendus critiques du texte précédent, *Viscerale*. La phrase présente sur la quatrième « Hanno detto del precedente romanzo » est ambiguë, car les avis critiques cités ne concernent pas, en réalité, le roman précédent de Djaïdani, mais plutôt le roman précédemment publié par l'éditeur italien (en fait le suivant dans la bibliographie de l'auteur). Il s'agit, bien évidemment, d'une stratégie éditoriale qui vise à transmettre l'idée d'un catalogue cohérent et bien soigné. Parmi les comptes rendus, l'éditeur en choisit un qui insiste sur la langue : « Rachid Djaïdani non si limita a raccontare con la sbrigativa impellenza di chi ha solo da gridare la propria ribellione, ma compone una storia che ha il suo vero centro nella lingua che esprime (Mario Fortunato, *L'Espresso*) » (DJAÏDANI 2011 : quatrième de couverture).

Si nous comparons les aspects paratextuels de la collection, de la quatrième de couverture et des revers des textes de « littérature urbaine » disponibles en italien, nous nous rendons compte que, s'ils insistent tous, sur l'axe vertical, sur la nouveauté, l'innovation des textes proposés, d'autre part, sur l'axe horizontal, ils affrontent de manière différente l'étrangéité des textes publiés : on va de la maison

d'édition Mondadori, qui, de manière cohérente avec l'esprit de la collection « Omnibus », insiste davantage sur l'aspect universel de l'œuvre, on passe par Stampa Alternativa qui, voulant souligner le côté d'intérêt social et politique ne pousse pas trop loin la réflexion sur la langue, pourtant évoquée, pour arriver à Giulio Perrone qui vise un objectif commercial (les comptes rendus le prouvent bien), tout en reconnaissant aux romans un intérêt littéraire et linguistique.

Les stratégies ponctuelles de traduction : la responsabilité du traducteur et les inflexions de la ligne éditoriale

Je vais maintenant analyser certaines stratégies ponctuelles de traduction, notamment par rapport au phénomène, omniprésent dans les ouvrages pris en considération, de

l'alternance intraphrasique de termes français et allogènes, qui devient un véritable manifeste du métissage culturel et identitaire. Les différents aspects du vécu langagier de ces écrivains de la post-migration, ainsi que l'ensemble des contacts linguistiques vécus depuis l'enfance dans des cités multiethniques, ont une influence directe sur le développement de la création d'un langage vernaculaire, agrégat instable d'emprunts. (VITALI 2011b : 160)

L'emprunt est sans aucun doute l'une des stratégies les plus fréquentes exploitée par ces auteurs pour créer une langue d'écriture authentique, vivante. Ce qui est novateur ce n'est pas tellement

l'emprunt en soi [...] (l'argot a toujours emprunté), mais les langues auxquelles on emprunte : langues parlées dans les cités (arabe, berbère, créoles, tsigane, différentes langues africaines...) qui peuvent cohabiter avec des verlanisations et/ou des dérivations parasitaires (CONEIN-GADET 1998 : 116).

En ce qui concerne le premier roman de Faïza Guène, *Kiffe kiffe demain*, le sens des mots de verlan et des emprunts à l'arabe est élucidé par l'auteure elle-même, dans l'espace du texte, grâce à une traduction assez littérale qui s'insinue dans la phrase. Le traducteur, Luigi Maria Sponzilli, a visiblement suivi de près cette stratégie, choisissant des solutions traductives repérées dans le jargon des jeunes italiens et ajoutant parfois une explication naturalisante à des lexèmes culturels arabes :

<p>c'est bien pour lui qu'il ait rencontré cette fille. Au moins, il se passe des choses dans sa vie. Alors que pour moi c'est kif-kif demain. (GUÈNE 2005 : 76)</p>	<p>Per lui è un bene aver incontrato quella ragazza. Almeno succede qualcosa nella sua vita. Mentre per me è kif kif domani, paro paro, sempre lo stesso¹⁰. (GUÈNE 2005 : 51)</p>
--	---

<p>faut que j'arrête de me faire des films. Je sais qu'elle fera jamais ça. En plus, il y aura toute la cité au mariage d'Aziz et si maman fait ça, c'est la honte. La « hchouma ». (GUÈNE 2005 : 109)</p>	<p>Devo smetterla di farmi dei film nella testa. So benissimo che non lo farà mai. E poi ci saranno tutti al matrimonio di Aziz, se la mamma lo facesse sai che casino. La <i>houchma</i>, quel misto di vergogna, pudore, rispetto dell'autorità. (GUÈNE 2005 : 73)</p>
--	--

Dans le deuxième roman, *Du rêve pour les oufs*, l'écrivaine adopte une stratégie différente, insérant le sens des mots empruntés à l'arabe, ou des mots du verlan dans des notes en bas de page. Le traducteur, toujours Luigi Maria Sponzilli, restant cohérent avec la traduction précédente, et respectant probablement les conventions de la collection, a souvent omis ces notes, revenant, pour les emprunts à l'arabe, au procédé de la traduction interne :

<p>Nawel revient de vacances, elle était en Algérie dans la famille de son père, je lui faisais remarquer qu'elle a perdu beaucoup de poids, au moins cinq kilos.</p> <p>« Ah ouais ? J'ai maigri vraiment ? »</p> <p>T'as séché carrément. Tu fais pitié, <i>miskina</i>*.</p> <p>* « La pauvre » en arabe. (GUÈNE 2006 : 16)</p>	<p>Nawel è appena tornata dalle vacanze, è stata in Algeria dalla famiglia di suo padre. Le faccio notare che ha perso un bel po' di peso, almeno cinque chili.</p> <p>“Ah, sì? Davvero mi trovi dimagrita?”</p> <p>“Sei uno stecchino. Fai pena, <i>miskina</i>.” (GUÈNE 2008 : 14)</p>
--	--

Mais Sponzilli a omis les notes également pour les passages où apparaissent des mots de verlan, dont le pouvoir de subversion est parfois mis sous silence par une traduction plutôt naturalisante, qui vise un lectorat large et homogène :

<p>Je savais pas que t'étais la sœur de l'Orphelin...</p> <p>Et arrêtez de l'appeler l'Orphelin, il a un prénom.</p> <p>- C'est cheum*... d'accord. Excuse.</p> <p>* « Moche en verlan » (GUÈNE 2006 : 145)</p>	<p>Non sapevo che eri la sorella dell'Orfanello...</p> <p>“Smettetela di chiamarlo così, ha un nome dopotutto.”</p> <p>“Non è bello, hai ragione. Scusa” (GUÈNE 2008 : 91)</p>
---	---

Les traductions des autres romans nous transmettent un témoignage évident de l'influence que peut avoir, sur les décisions du traducteur, la ligne éditoriale au sein de laquelle le texte traduit se situe. Les quatre ouvrages ont été traduits par la même traductrice, Ilaria Vitali, qui, tout en restant cohérente avec son orientation traductive, a toutefois adopté, par rapport aux emprunts des textes, des stratégies

différentes.

La traduction des *Cronache*, éditée par Stampa Alternativa, est la seule qui laisse un véritable espace à la traductrice laquelle, dans une postface, a la possibilité d'expliquer non seulement l'histoire du texte, son projet de traduction, mais également les raisons qui l'ont conduite à faire certains choix :

la prima parola che mi è venuta in mente leggendo il testo è stata : « intraducibile ». E questo per l'uso particolarissimo che gli autori fanno della lingua. [...] Come rendere in italiano il sapore di quella lingua? Avevo escluso in partenza l'idea di lasciare in originale le parole "intraducibili" scortandole con una nota a piè di pagina, perché ciò avrebbe comportato l'aggiunta di uno smisurato e ingiustificato apparato critico, snaturando l'immediatezza del testo. [...] Dopo molte riflessioni e vari tentativi, è stata la raccolta stessa a mettermi sulla pista, a mio avviso, giusta: l'obiettivo della lingua impiegata dal collettivo non era quello della cripticità, all'origine di ogni linguaggio argotico, ma anzi quello dell'iniziazione rituale, a tratti ludica, a tratti feroce. [...] È in quest'ottica che ho tradotto il libro. Un rito iniziatico, in cui il linguaggio diventa formula magica svelata – almeno in parte – al lettore perché possa prendere parte al gioco della lettura e contribuire a costruire il senso. (VITALI 2009 : 155-157)

Les stratégies par rapport aux emprunts à l'arabe sont parfaitement cohérentes avec ce « manifeste traductif », qui s'accorde à son tour avec le projet éditorial, soucieux de présenter un texte « engagé » à un lectorat exigeant et forcément plus restreint que celui de Mondadori :

« Mektoub ! » lançait d'habitude sa mère quand un malheur survenait. Alors lui aussi s'était habitué à dire mektoub dès qu'un truc déconnaît. Et il en avait craché des mektoub dans sa vie ! D'ailleurs, il en avait ras le bol, maintenant, de dire mektoub. Non, il ne le dirait plus, Wallah, c'était pour ça qu'il s'était tiré de son trou à rats, malgré sa mère. (QUI FAIT LA FRANCE ? 2007 : 19-20)	"Mektoub!" diceva di solito sua madre quando capitava una disgrazia. Destino . Allora anche lui si era abituato a dire <i>mektoub</i> appena qualcosa andava storto. E ne aveva sputati di "mektoub" in vita sua! Del resto, ne aveva abbastanza, ora, di dire <i>mektoub</i> . No, non lo avrebbe più detto, Wallah, era per quello che se n'era andato da quella topaia, nonostante la madre. (COLLETTIVO 2009 : 9-10)
--	---

Dans *Il peso di un'anima*, encore édité par Stampa Alternativa, la traductrice décide de laisser tels quels les emprunts à l'arabe, à vrai dire très rares, puisqu'ils ne compromettent nullement la compréhension du lecteur italien :

Lounès se gratte le cuir chevelu, une mauvaise bosse, le mirage, lui, approche toujours, à cinquante centimètres, il remue les lèvres : <i>salaam aleykoun !</i> (RACHEDI 2006 : 153)	Lounès si gratta il cuoio capelluto, un bel bernoccolo, il miraggio, intanto, continua ad avvicinarsi, a cinquanta centimetri, dischiude le labbra : <i>salaam aleykoun !</i> (RACHEDI 2008 : 78)
---	---

Les stratégies traductives par rapport aux emprunts changent légèrement dans les deux textes publiés par Giulio Perrone. Dans le premier, *Viscerale*, en raison des très nombreux emprunts, non seulement à l'arabe, mais également aux langues africaines et à l'anglais, la traductrice décide d'insérer, en accord avec l'éditeur, un glossaire placé à la fin du texte ; à l'intérieur de cet espace, d'habitude conçu comme un instrument d'utilité linguistique, est insérée également la voix « Kärcher », qui renvoie à une phrase tristement célèbre de Sarkozy sur les banlieues. Ce glossaire est donc tout à fait cohérent avec le projet éditorial, souhaitant mettre en relief la richesse linguistique du texte, tout en essayant, en même temps, de mettre à même le lectorat d'en jouir d'un point de vue linguistique ainsi que culturel.

Dans *Ritratto di un ragazzo da buttare alle ortiche* ce qui est intéressant c'est la stratégie que Ilaria Vitali adopte par rapport aux anglicismes : non seulement elle essaie d'en respecter la présence, mais elle va même, parfois, au-delà du texte, en en ajoutant, sachant probablement que cela peut, quelque part, produire un effet de « compensation » par rapport à d'autres pertes :

Ce n'est pas pour m'envoyer des fleurs mais je pourrais me reconverter en femme de ménage. Ma chambre est impeccablement nickel, parfaitement liftée. (DJAÏDANI 2004 : 28)	Non per vantarmi, ma potrei convertirmi in una donna delle pulizie. La mia stanza è perfettamente liftata , impeccabilmente cool . (DJAÏDANI 2011 : 19)
--	---

Conclusions

À travers cette analyse, qui s'est servie d'instruments interdisciplinaires, j'espère avoir montré que chaque traduction devrait être, tout d'abord, « historicisée », resituée à l'intérieur de l'histoire des traductions, mais également des non-traductions, qui peuvent parfois exercer une forte influence sur les traductions elles-mêmes ; et cela d'autant plus quand les textes s'inscrivent dans le cadre de « mouvements », de nouvelles tendances littéraires.

L'autre exigence, que j'espère avoir suffisamment éclairée, est celle de prendre en considération les traductions en rapport au domaine éditorial dans lequel elles trouvent leur place, et de même par rapport aux projets éditoriaux des maisons qui investissent sur leur traduction. Il n'y a pas un projet que l'on puisse, a priori, définir meilleur qu'un autre, mais le traducteur doit nécessairement connaître les orientations éditoriales avant de commencer son travail. En ce sens, les traductions que j'ai examinées ici, sont cohérentes et « alignées » au projet qui les a rendues possibles.

Les études linguistiques sur les facteurs variationnels de la langue française peuvent se révéler d'une grande utilité pour les traducteurs, notamment en ce qui concerne le défi posé par le verlan et les emprunts aux nombreuses langues présentes dans les cités. Il est sans aucun doute vrai qu'une connaissance linguistique de ces facteurs, dans la langue de départ, ainsi que dans la langue d'arrivée est rigoureusement nécessaire, mais il est tout aussi vrai qu'un traducteur ne travaille jamais seul, que son travail est une négociation constante et que ses orientations traductologiques doivent forcément se confronter avec des stratégies commerciales, des exigences dictées par la collection, bref ce que l'on appelle un projet éditorial.

Références

- AIME, Marco, « Introduzione » in RACHEDI, Mabrouck, *Il peso di un'anima*, trad. di Iliaria Vitali, Viterbo, Stampa Alternativa, 2009, p. 5-9.
- BEGAG, Azouz, *Le gone du Châaba*, Paris, Seuil, 1986.
- BELGHOUL, Farida, *Georgette !*, Paris, Barrault, 1986.
- BONN, Charles, « L'autobiographie maghrébine et immigrée entre émergence et maturité littéraire, ou l'énigme de la reconnaissance » in MATHIEU, Martine (éd.), *Littératures autobiographiques de la Francophonie*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 203-222.
- BOURDIEU, Pierre, « Une révolution conservatrice dans l'édition », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 126/127, mars 1999, p. 3-28.
- CADIOLI, Alberto e VIGINI, Giuliano, *Storia dell'editoria italiana dall'Unità ad oggi: un profilo introduttivo*, Milano, Editrice Bibliografica, 2012.
- CHAREF, Mehdi, *Le harki de Meriem*, Paris, Mercure de France, 1989 (trad. it. *Le harki de Meriem : una storia algerina*, trad. di Daniela Marin ed Eleonora Salvadori, Como, Ibis, 1993).
- CHEVREL, Yves, D'HULST, Lieven, LOMBEZ, Christine, *Histoire des traductions en langue française : dix-neuvième siècle (1815-1914)*, Lagrasse, Verdier, 2012.
- CONEIN, Bernard, GADET, Françoise, « Le français populaire des jeunes de la banlieue parisienne, entre permanence et innovation », in ANDROUTSOPOULOS, Jannis K., SCHOLZ, Arno (éd.), *Deutsche Jugendsprache. Untersuchungen zu ihren Strukturen und Funktionen*, Frankfurt, Peter Lang, 1998, p. 105-123.
- DAENINCKX, Didier, *Écrire en contre : entretiens avec Robert Deleuze, Christian Cadet, Philippe Videlier*, Vénissieux, Éditions Paroles d'aube, 1997.
- DIRKX, Paul, « Les obstacles à la recherche sur les stratégies éditoriales », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 126/127, mars 1999, p. 70-74.
- DJAÏDANI, Rachid, *Boumkæur*, Paris, Seuil, 1999.
- DJAÏDANI, Rachid, *Viscéral*, Paris, Seuil, 2007 (trad. it. *Viscerale : un grido dalle banlieue*, trad. di Iliaria Vitali, Roma, Giulio Perrone editore, 2009, coll. "Hinc").
- DJAÏDANI, Rachid, *Mon nerf*, Paris, Seuil, 2004 (trad. it. *Ritratto di un ragazzo da buttare alle ortiche*, trad. di Iliaria Vitali, Roma, Giulio Perrone editore, 2011, coll. "Hinc").
- DUCHÊNE, Nadia, « Traduction et littérature beur : Azouz Begag et *Le Gone du Châaba* », *Babel*, 51 : 4, 2005, p. 326-336.
- EINAUDI, Giulio, « Editoria e società civile », in GIOVAGNOLI, Giorgio, GNASSI, Enrico, LEONI, Piero e MELDINI, Piero (éd.), *Per una editoria democratica*, Rimini-Firenze, Guaraldi editore, 1975.
- ELEFANTE, Chiara, *Traduzione e paratesto*, Bologna, BUP, 2012.
- ERTEL, Emmanuelle, « Réception et traduction en anglais du roman beur : le cas de *Kiffe kiffe demain*, ou la langue en question », in VITALI, Iliaria (dir.), *Intrangers (II) : Littérature beur, de l'écriture à la traduction*, Louvain-la-Neuve, Academia/L'Harmattan, 2011, p. 123-152.
- FERRETTI, Gian Carlo, *Siamo spiacenti : controscoria dell'editoria italiana attraverso i rifiuti dal 1925 a oggi*, Milano, Bruno Mondadori, 2012.
- FERRETTI, Gian Carlo, IANNUZZI, Giulia, *Storie di uomini e libri: l'editoria italiana attraverso le sue collane*, Roma, Edizioni minimum fax, 2014.
- GUÈNE, Faïza, *Kiffe kiffe demain*, Paris, Le livre de poche, 2005 (trad. it. *Kif kif domani*, trad. di Luigi Maria Sponzilli, Milano, Mondadori, 2005, coll. "Omnibus").
- GUÈNE, Faïza, *Du rêve pour les oufs*, Paris, Hachette Littératures, 2006 (trad. it. *Ahlème, quasi francese*, trad. di Luigi Maria Sponzilli, Milano, Mondadori, 2008, coll. "Omnibus").
- HOUARI, Leïla, *Zeïda de nulle part*, Paris, L'Harmattan, 1985 (trad. it. *Zeïda di nessun luogo*, trad. e introduz. a cura di Giuseppina Picco Molina, Torino, L'Harmattan Italia, 1996).
- IACOMETTI, Enrico, « Quale ruolo svolge la piccola editoria nell'industria dei contenuti ? » in *Il valore della creatività nella piccola e media editoria: materiali per una discussione*, a cura dell'Ufficio Studi dell'Associazione Italiana Editori, Milano, Associazione Italiana Editori, 2004, p. 21-26.
- KALOUAZ, Ahmed, *Point kilométrique 190*, Paris, L'Harmattan, 1986.
- KESSAS, Ferrudja, *Beur's story*, Paris, L'Harmattan, 1990.
- NINI, Soraya, *Ils disent que je suis une beurette*, Paris, Fixot, 1993.
- PUIG, Stève, « Du roman beur au roman urbain : de L'intégration d'Azouz Begag à Désintégration d'Ahmed Djouder » in VITALI, Iliaria (dir.), *Intrangers (II) : Littérature beur, de l'écriture à la traduction*, Louvain-la-Neuve, Academia/L'Harmattan, 2011, p. 21-46.
- QUI FAIT LA FRANCE ? (collectif), *Chroniques d'une société annoncée*, Paris, Stock, 2007 (trad. it. *Cronache di una società annunciata*, trad. di Iliaria Vitali, Viterbo, Stampa Alternativa, 2009, coll. "Eretica speciale").
- RACHEDI, Mabrouck, *Le poids d'une âme*, Paris, Lattès, 2006 (trad. it. *Il peso di un'anima*, trad. di Iliaria Vitali, Viterbo, Stampa

Alternativa, 2009, coll. "Eretica speciale").

RISTERUCCI-ROUDNICKY, Danielle, *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*, Paris, Armand Colin, 2008.

SGHIAVETTA, Barbara, *Editoria a testa alta : le quarte di copertina de « Gli Struzzi »*, Bologna, Patron, 2008.

SIMONIN, Anne, FOUCHÉ, Pascal, « Comment on a refusé certains de mes livres », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 126/127, mars 1999, p. 103-115.

VITALI, Ilaria, « Un rito iniziatico contro l'intolleranza » in Collettivo "Chi fa la Francia"?, *Cronache di una società annunciata*, trad. di Ilaria Vitali, Viterbo, Stampa Alternativa, 2009, p. 154-158.

VITALI, Ilaria (dir.), *Intrangers (II) : Littérature beur, de l'écriture à la traduction*, Louvain-la-Neuve, Academia/L'Harmattan, 2011a.

VITALI, Ilaria, « Les écrivains beurs comme traducteurs ? Enjeux linguistiques, rituels, initiatiques et défis au travail de traduction », in VITALI, Ilaria (dir.), *Intrangers (II) : Littérature beur, de l'écriture à la traduction*, Louvain-la-Neuve, Academia/L'Harmattan, 2011b, p. 155-184.

VITALI, Ilaria, *La nebulosa beur : scrittori di seconda generazione tra spazio francese e letteratura-mondo*, Bologna, I libri di Emil, 2014.

1

Le corpus des traductions sera le suivant : Faïza Guène (*Kiffe kiffe demain* 2004, trad. it. *Kif Kif domani* 2005 et *Du rêve pour les oufs* 2006, trad. it. *Ahlème quasi francese* 2008), Mabrouck Rachedi (*Le poids d'une âme*, 2006, trad. it. *Il peso di un'anima*, 2008), Rachid Djaidani (*Mon nerf*, 2004, trad. it. *Ritratto di un ragazzo da buttare alle ortiche*, 2011 et *Viscéral*, 2007, trad. it. *Viscerale : un grido dalle banlieue*, 2009), et le Collectif « Qui fait la France ? » (*Chroniques d'une société annoncée*, 2007, trad. it. *Cronache di una società annunciata : racconti dalle banlieue*, 2008).

2

Le premier volume, sur le dix-neuvième siècle, a déjà vu le jour (CHEVREL, D'HULST, LOMBEZ 2012).

3

Les seules exceptions saillantes concernent les traductions de deux romans: *Zeida de nulle part* de Leïla Houari (1985) (trad. it. *Zeida di nessun luogo*, trad. di Giuseppina Picco Molina, 1996) et *Le harki de Meriem* de Mahdi Charef (1989) (trad. it. *Le harki de Meriem : una storia algerina*, trad. di Daniela Marin ed Eleonora Salvadori, 1993). Le premier n'a été traduit qu'onze ans après sa parution en France, par une maison d'édition, L'Harmattan Italia, qui décide souvent d'investir dans la traduction à partir d'un projet de traduction ou suivant l'avis d'un spécialiste universitaire ; le second est centré sur un sujet, celui des harkis, qui pouvait en effet susciter l'intérêt historique du public de lecteurs italiens. Pour une bibliographie chronologique non seulement des ouvrages en français, mais également des traductions, cf. VITALI 2014 : 255-266.

4

Le premier titre, *Lettera sulla felicità* d'Épicure, devint le bestseller absolu de l'année 1993.

5

Sur les rapports entre l'activité traduisante et les aspects paratextuels, cf. ELEFANTE 2012.

6

Le lecteur peut lire le "manifeste" de la collection sur la dernière page des textes.

7

Ces remarques se trouvent sur le site internet de la maison d'édition, à l'adresse http://www.giulio Perrone Editore.com/index.php?option=com_content&view=article&id=40&Itemid=112#!/Hinc/c/5277154/offset=0&sort=normal

8

J'emprunte l'expression à Didier Daeninckx qui l'a utilisée dans son texte *Écrire en contre* (1997).

9

C'est moi qui souligne.

10

Dans cette citation et dans les extraits suivants c'est moi qui souligne.