

LAURA ANTONIETTI

**LES AUTEURS ITALIENS DANS LE CATALOGUE DE GRASSET & FASQUELLE :
UN REGARD SUR LES ANNEES 1960**

octobre 2025

© Imec - Tous droits réservés

LES AUTEURS ITALIENS DANS LE CATALOGUE DE GRASSET & FASQUELLE : UN REGARD SUR LES ANNEES SOIXANTE

Laura Antonietti*

Introduction

Le présent article se propose d'analyser la place réservée aux auteurs italiens dans le catalogue de la maison d'édition Grasset & Fasquelle, en accordant une attention particulière aux années soixante. Il s'agira de montrer comment cette maison parisienne a cherché à élaborer, avec certains des écrivains ici mentionnés, de véritables politiques d'auteur, fondées sur un dialogue qui a concerné des aspects essentiels du processus éditorial, tels que les choix de traduction et la définition des éléments paratextuels. Ces échanges offrent en outre des témoignages précieux sur des questions de poétique de la traduction, voire de poétique au sens large. Les documents des archives Grasset & Fasquelle, conservées à l'Imec (Institut Mémoires de l'édition contemporaine), se révèlent particulièrement riches à cet égard. Ils permettent de restituer l'image d'un éditeur soucieux de se construire une place autonome sur le marché de la littérature étrangère – et plus spécifiquement italienne – alors dominé par des maisons plus solidement établies telles que Gallimard et Le Seuil. Nous verrons par ailleurs comment ce secteur s'impose, précisément au cours de cette période, comme l'un des vecteurs principaux de l'affirmation de Grasset en tant qu'éditeur littéraire de premier plan.

Naissance et affirmation d'une nouvelle entité éditoriale

Les années soixante constituent une phase cruciale dans l'histoire de Grasset & Fasquelle, marquant l'unification de deux trajectoires éditoriales jusqu'alors distinctes : celle des Éditions Fasquelle, actives depuis 1896, et celle des Éditions Grasset, fondées en 1910¹. Dans l'immédiat après-guerre, les deux maisons traversent d'importantes difficultés économiques – et, dans le cas de Grasset, une grave crise d'image liée à la condamnation de Bernard Grasset et de ses éditions pour faits de collaboration durant l'Occupation². Elles sont alors rachetées par le groupe Hachette (Grasset en 1954, Fasquelle en 1959), qui engage un processus de fusion. Celui-ci débute en 1959

* Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines - Université Paris-Saclay, lauréate de la Bourse Imec Olivier-Corpet pour l'histoire de l'édition 2024.

¹ Eugène Fasquelle (1863-1952) commence sa carrière comme secrétaire au sein de la librairie Charpentier, dirigée par l'éditeur Georges Charpentier. Devenu associé de ce dernier, puis son successeur, il appose son propre nom à la raison sociale, donnant naissance aux Éditions Fasquelle en 1896. La maison fondée par Bernard Grasset (1881-1955) voit quant à elle le jour à Paris en 1907, sous l'appellation *Éditions nouvelles*, avant de prendre, en 1910, sa dénomination définitive d'Éditions Grasset. Si l'on ne dispose toujours pas d'étude monographique consacrée à Eugène Fasquelle, on pourra du moins consulter, pour ce qui concerne Bernard Grasset et la création de sa maison, Jean Bothorel, *Bernard Grasset : vie et passions d'un éditeur*, Paris, Grasset, 1989.

² Sur les relations entre le système éditorial et le régime de Vichy, voir Pascal Fouché, *L'édition française sous l'Occupation (1940-1944)*, Paris, Bibliothèque de littérature française contemporaine de l'Université Paris 7, 1987, 2 vol.

par une phase de cohabitation opérationnelle dans les locaux historiques de Grasset, rue des Saints-Pères à Paris, et s'achève officiellement en 1967.

Les principaux artisans de cette réorganisation et de cette relance, qui mèneront Grasset & Fasquelle à s'imposer comme l'une des maisons littéraires de référence en France, sont Bernard Privat et Jean-Claude Fasquelle – petits-fils respectifs des fondateurs Bernard Grasset et Eugène Fasquelle – le premier en qualité de président, le second en tant que vice-président et directeur général. Ils sont rejoints par l'écrivain Yves Berger, nommé directeur littéraire. Autour de ce noyau se constitue une équipe éditoriale de tout premier plan, réunissant des figures majeures de la scène culturelle française telles que François Nourissier, Françoise Mallet-Joris, Matthieu Galey et Françoise Verny. Dominique Fernandez, auteur publié par la maison, membre de l'Académie française et italianiste renommé, viendra s'y ajouter par la suite.

C'est à Jean-Claude Fasquelle – homme cultivé, polyglotte et lecteur averti de littérature contemporaine – que revient l'initiative d'ouvrir résolument la maison aux littératures étrangères³. Un indicateur particulièrement significatif de cette orientation est l'intérêt accordé à la littérature italienne, jusque-là marginalisée tant dans le catalogue des Éditions Fasquelle – qui ne comptait que *Vae victis !* d'Annie Vivanti (1919) et *Le Bandit* de Giuseppe Berto (1957) – que dans celui de Grasset, où les présences italiennes étaient rares : *Des roseaux sous le vent* de Grazia Deledda (1919), *Moi, pauvre nègre* d'Orio Vergani (1929), et, seul véritable effort structuré de promotion, la publication systématique des romans d'Ignazio Silone à partir de 1939⁴. Au cours des années soixante, la présence d'auteurs italiens s'élargit de manière significative, préparant le terrain à une phase de consolidation et d'affirmation pleine et entière qui se réalisera dans les décennies suivantes, notamment dans les années soixante-dix et quatre-vingt.

Politiques d'auteur : les cas de Paolo Volponi et Guido Piovene

Le premier titre italien à figurer au catalogue, en 1963, est *Les Vacances*, premier roman de Dacia Maraini. Maraini est la première écrivaine avec laquelle Fasquelle tente de mettre en place une véritable politique d'auteur : si *L'Âge du malaise*, lauréat du Prix international Formentor en 1963, paraît la même année chez Gallimard, Fasquelle tente, sans succès, de s'assurer le troisième roman de Maraini.

³ Pour reconstruire les premières années de la nouvelle identité éditoriale de Grasset & Fasquelle et de son ouverture aux littératures étrangères, le témoignage direct de Jean-Claude Fasquelle s'avère particulièrement éclairant. Celui-ci est recueilli dans la série *Jean-Claude Fasquelle, l'amoureux des livres*, produite par Virginie Despentes et Élodie Deglaire et diffusée sur France Culture en neuf épisodes enregistrés entre le 16 mars et le 25 avril 2019, actuellement accessibles en ligne (<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-jean-claude-fasquelle-l-amoureux-des-livres>). Dans le deuxième épisode, Fasquelle évoque la période de co-direction avec Bernard Privat – qu'il décrit comme une « direction bicéphale » – et souligne que, grâce à sa connaissance des langues étrangères, il s'est particulièrement investi dans le développement d'un catalogue d'auteurs internationaux. Pour approfondir la figure de Jean-Claude Fasquelle, voir *Jean-Claude Fasquelle : portraits de l'éditeur en artiste*, Paris, Grasset, 2021.

⁴ Grasset publie de Silone *Le Pain et le vin* (1939), suivi de *Fontamara* (1949), *Le Grain sous la neige* (1950), *Une poignée de mûres* (1953), *Le Secret de Luc* (1957) et *Le Renard et les camélias* (1960). Il convient de rappeler qu'au début des années soixante, des maisons comme Le Seuil, et plus encore Gallimard, disposent d'un catalogue d'auteurs italiens vaste et solidement structuré. Le Seuil compte notamment parmi ses publications des écrivains tels que Giovannino Guareschi, Alba de Céspedes, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Giovanni Arpino, Carlo Cassola et Italo Calvino ; Gallimard, pour sa part, assure la présence d'auteurs comme Elio Vittorini, Carlo Levi, Pier Antonio Quarantotti Gambini, Alberto Moravia, Ennio Flaiano, Cesare Pavese, Goffredo Parise et Tommaso Landolfi.

La situation se présente quelque peu différemment avec deux autres auteurs approchés entre 1962 et 1963 : Paolo Volponi et Guido Piovene, qui font leur entrée au catalogue respectivement en 1964 et 1965.

En ce qui concerne Volponi, il ne s'agit pas à proprement parler d'un début dans le champ littéraire, l'auteur étant déjà reconnu en Italie pour son œuvre poétique⁵ ; c'est plutôt sa première incursion dans le domaine romanesque. La correspondance échangée avec l'auteur revêt un certain intérêt du point de vue paratextuel (et même poétique), en particulier en ce qui concerne la question des titres attribués aux éditions françaises de ses œuvres, à l'égard desquels Volponi formule des objections. Dans un échange datant d'avril 1963, rapporté par Paola Dalai, collaboratrice de Garzanti, l'éditeur milanais de Volponi, l'auteur exprime son insatisfaction à l'égard du titre français attribué à *Memoriale*, son premier roman : *Pauvre Albino* (1964)⁶. Volponi propose deux alternatives : d'une part, une traduction littérale, *Mémorial* ; d'autre part, une solution plus évocatrice, *L'Usine et le lac*, destinée à restituer la profonde dualité qui traverse le roman – celle entre campagne et ville, entre le village au bord du lac de Candia, où vit le protagoniste, et Turin, la métropole où se trouve l'usine où Albino accomplit son travail aliénant et anéantissant. La réponse de Fasquelle est nette et laconique : le livre est déjà sous presse, il n'est plus possible de revenir en arrière, et de toute façon, « l'essentiel c'est que le livre soit bon et bien traduit, ce qui est le cas »⁷.

Une attitude apparemment plus dialogique se manifeste lors de la publication du second roman de Volponi, *La macchina mondiale*, marqué par une expérimentation linguistique et stylistique plus poussée et couronné par le prestigieux prix Strega en 1965. En janvier 1969, Yves Berger informe l'auteur que la traduction littérale du titre italien ne peut être retenue pour l'édition française, celui-ci ayant déjà été utilisé pour un volume publié par les éditions Juillard (bien qu'aucune trace bibliographique n'en subsiste aujourd'hui). Berger propose alors *Le Système d'Antéo Crocioni* comme titre alternatif, en sollicitant l'accord de l'écrivain. La réponse de Volponi, toutefois, se montre assez critique :

Debbo dirle francamente che anche questa volta, come già con il titolo di *Memoriale*, avete fatto per conto vostro e purtroppo male. *Le Système d'Antéo Crocioni* potrà infatti sembrare il piccolo trattatello di un mediocre misconosciuto scienziato, oppure anche erborista, italiano, che arriva in Francia chissà a seguito di chi. Comunque spero che il libro sia stato tradotto bene e che possa rimeritarvi della fiducia che gli avete concesso⁸.

⁵ En 1960, il obtient le prix Viareggio pour la poésie avec son troisième recueil, *Le porte dell'Appennino*. Cette œuvre, comme l'ensemble de sa production poétique, demeure inédite en France.

⁶ La lettre de Paola Dalai à l'éditeur, datée du 10 avril 1963, est conservée à l'Imec, dans les Archives Grasset & Fasquelle (dorénavant abrégé ici en AGF), dossier 770GRS/851/5. Concernant le premier roman de Volponi, on pourra se référer entre autres, à Angela Guidotti, « Lettura di *Memoriale* », *Studi novecenteschi*, n° 55, 1998, p. 67-94 ; Giuseppe Gigliozzi, « *Memoriale* di Paolo Volponi », dans Alberto Asor Rosa (dir.), *Letteratura italiana: Il secondo Novecento: dal 1962 ai giorni nostri*, Rome, Gruppo editoriale L'Espresso, 2007, p. 3-57 ; Maurizio Masi, « Le architetture del tempo: alcune note su *Memoriale* di Paolo Volponi », *Critica letteraria*, n° 186, 1, 2020, p. 161-171.

⁷ Lettre de Fasquelle à Dalai, datée du 13 avril 1963 (AGF, dossier 770GRS/851/5).

⁸ « Je dois vous dire franchement que, cette fois encore, comme déjà avec le titre de *Memoriale*, vous avez agi de votre côté – et malheureusement, mal. *Le Système d'Antéo Crocioni* pourra en effet sembler être le petit traité d'un médiocre scientifique italien méconnu, ou même d'un herboriste, arrivé en France on ne sait trop comment ni pourquoi. Quoi qu'il en soit, j'espère que le livre a été bien traduit et qu'il saura se montrer à la hauteur de la confiance que vous lui avez accordée », lettre de Paolo Volponi à Yves Berger du 13 février 1969 (AGF, dossier 770GRS/851/5). Il est intéressant de relever l'explication que Volponi lui-même fournit quant au choix du titre *La macchina mondiale*, comme le rapporte Emanuele Zinato, qui en retrace l'origine dans l'idée de *machina mundi* leibnizienne et dans la conception mécaniste d'inspiration cartésienne (dans « "Un pianeta senza moneta" »).

L'auteur démontre ainsi une conscience lucide du rôle crucial que jouent les éléments paratextuels dans l'orientation de la réception du texte et, plus en amont, dans les choix de lecture. À ces réserves, Berger oppose des arguments d'ordre poétique et littéraire :

Décidément, nous n'avons pas de chance avec vous puisque vous ne trouvez bon aucun des titres que nous vous proposons pour l'édition française de votre ouvrage. Je suis pourtant persuadé que *Le système d'Anteo Crocioni* est un titre excellent, qui fait songer, par exemple, à Edgar Poe⁹.

La référence renvoie à la nouvelle *The System of Doctor Tarr and Professor Fether* d'Edgar Allan Poe (1845), traduit en France par Charles Baudelaire. Le lien intertextuel souligne la centralité du thème de la folie, élément structurant partagé tant par le texte de Poe que par le roman de Volponi, conçu comme un soliloque à la fois délirant et parfaitement logique d'un ouvrier tentant de rédiger un traité scientifique sur l'ordre du monde – un homme, comme le suggère la quatrième de couverture de l'édition française, confronté à une énigme aussi insoluble que celles des grands drames pirandelliens. Il s'agit, en somme, d'un acte de dénonciation de la civilisation industrielle, accusée de déshumaniser l'individu et de le condamner à la folie chaque fois qu'il tente de préserver sa dignité et son intégrité morale.

La solution proposée par l'éditeur est finalement acceptée, et la publication du second roman de Volponi en 1969 marque de fait la fin de la collaboration entre l'auteur italien et Grasset. Après presque une décennie d'interruption dans la production romanesque, Volponi revient à l'écriture narrative au milieu des années soixante-dix, en s'appuyant sur de nouveaux partenaires éditoriaux : en Italie, il passe de Garzanti à Einaudi, tandis qu'en France, il publie ses œuvres chez Robert Laffont et Flammarion, après ses débuts transalpins chez Grasset.

Un parcours inverse est celui de Guido Piovene, qui conclura son activité littéraire en France sous l'égide de l'éditeur Grasset & Fasquelle. Piovene fait son entrée dans l'édition française en 1948 avec la publication chez Denoël de la traduction de son premier roman, *La novice*¹⁰, avant de passer chez Laffont pour ses romans suivants, *Pitié contre pitié* (1947) et *La Gazette noire* (1949). Dans les années cinquante, il noue une nouvelle relation éditoriale avec Flammarion, qui publie les traductions de certains de ses reportages : *L'Amérique. Cette inconnue* (1954) et *Voyage en Italie* (1958).

Après environ quinze ans de silence, Piovene revient au roman en 1963 avec *Le furie*, publié en Italie chez Mondadori. C'est dans ce contexte qu'émergent les premiers contacts épistolaires et professionnels avec Grasset & Fasquelle. La correspondance échangée avec Berger et Fasquelle, que Piovene rencontre personnellement lors de ses fréquents séjours en France et avec qui il

Cosmogonie volponiane: utopia, scienza e letteratura », *Istmi. Tracce di vita letteraria*, 13-14, 2003-2004, p. 10) : « Il titolo stesso, lucreziano oltre che cartesiano, induce a pensare al libro come a un apologo scientifico-filosofico. Il nucleo gnoseologico del testo è dato infatti – come ammette esplicitamente l'autore – da un'equazione tra il corpo e la macchina ripresa dal meccanicismo del Seicento: "Questo titolo l'ho preso dalla letteratura scientifica seicentesca. Allora era un'espressione corrente che significava sia il grande meccanismo del cosmo sia il grande inganno del mondo" » (« Le titre lui-même, d'inspiration aussi bien lucrécienne que cartésienne, invite à considérer le livre comme une sorte d'apologue scientifico-philosophique. Le noyau gnoseologique du texte repose en effet – comme l'auteur le reconnaît explicitement – sur une équation entre le corps et la machine, empruntée au mécanisme du XVII^e siècle : "Ce titre, je l'ai tiré de la littérature scientifique du XVII^e siècle. À l'époque, c'était une expression courante qui désignait à la fois le grand mécanisme du cosmos et la grande tromperie du monde" »). Concernant le roman de Volponi, avec une attention particulière à la dimension stylistique, voir Piero Dal Bon, « "La macchina mondiale" : tra plurilinguismo e prosa lirica », *Otto/Novecento*, n° 1, 2006, p. 115-138.

⁹ Lettre de Berger à Volponi du 25 février 1969 (AGF, dossier 770GRS/851/5).

¹⁰ Le roman *Lettere di una novizia* de Piovene, publié à Milan chez Bompiani en 1941, paraît pour la première fois en français en 1944, à Bruxelles, chez l'éditeur belge Dessart, dans une traduction de Georges Petit intitulée *Lettres d'une novice*. Cinq ans plus tard, Denoël en propose une nouvelle version, de Michel Arnaud, sous le titre *La Novice*.

entretient des liens amicaux, constitue un cas d'étude remarquable, dans la mesure où elle se déroule sans l'intermédiaire d'agents littéraires ni de représentants éditoriaux, selon une logique de dialogue direct entre auteur et éditeur. Les lettres, rédigées en français, témoignent de la familiarité de Piovene avec la culture française, à laquelle il a consacré de nombreux reportages et essais¹¹. Cette proximité explique l'importance particulière que revêt pour lui la publication de ses œuvres en France.

En parallèle, la correspondance révèle clairement la stratégie adoptée par Grasset & Fasquelle pour détourner Piovene de Flammarion : l'éditeur met en œuvre un plan détaillé, qui implique une intervention directe auprès de la maison concurrente, tout en conseillant Piovene sur la manière de gérer ses relations avec elle. À cet égard, la lettre de Piovene adressée à Flammarion le 28 février 1963 est particulièrement révélatrice :

Je pense que les échecs relatifs à mes deux livres que vous avez publiés sont dus exclusivement à la structure même de votre maison d'édition et de la sphère particulière où elle agit avec succès, étant donnée la différente réussite de ces livres dans d'autres pays étrangers. Cette situation, à mon avis, ne pourrait que s'aggraver, puisque mon œuvre a pris une direction totalement différente et strictement littéraire, dans le sens d'une avant-garde de caractère très très personnel et, en tous cas, de rupture avec mes livres antérieurs. [...] Je suis formellement décidé à ne pas publier en France le roman que je viens de terminer sinon dans une maison d'édition dont la vocation soit rigoureusement littéraire et qui, par conséquence, soit mieux placée pour le défendre¹².

Conformément à une suggestion directe de Fasquelle¹³, Piovene justifie ainsi sa rupture avec Flammarion en invoquant des arguments d'ordre éditorial, en insistant sur la ligne programmatique non spécifiquement littéraire de la maison, ainsi que sur sa position au sein du marché éditorial français.

L'investissement en faveur de Piovene se traduit également dans la volonté de Grasset & Fasquelle d'acquérir les stocks restants des précédents titres parus chez Flammarion, ainsi que dans les efforts consacrés à la traduction de *Les Furies*, publié en 1965. Il est à cet égard significatif que la première version, confiée à Pierre de Montera, ait été jugée insatisfaisante, et qu'en dépit de son achèvement et de sa rémunération, elle ait été remplacée par celle de Michel Arnaud. L'engagement envers Piovene se confirme avec la décision de publier *Les Étoiles froides* (1971). Un extrait du rapport de lecture rédigé par Dominique Fernandez, daté du 12 mars 1970, en témoigne :

C'est le dernier roman de Piovene, non encore publié en Italie, mais qui y fait déjà grand bruit, et auquel on attribue un des grands prix littéraires de l'année, Strega ou Campiello. On ne peut donc pas séparer ce livre du reste de l'œuvre de Piovene, qui est un classique en Italie. Ce roman est bien

¹¹ À titre d'exemple, on peut mentionner la publication du volume *Madame la France* (Mondadori, 1966), resté inédit en France. Sur les rapports entre Piovene et la France, voir René Tavernier, « Guido Piovene et la France », dans Stefano Rosso-Mazzinghi (dir.), *Guido Piovene*, Vicence, Neri Pozza, 1980, p. 156-163. Plus généralement, sur l'œuvre de Piovene, on se limite à citer l'ouvrage récent : Francesca Fistetti, *Un narratore irregolare : Guido Piovene nel Novecento letterario italiano ed europeo*, Pise, ETS, 2022.

¹² Lettre de Piovene à Flammarion, datée du 28 février 1963 (AGF, dossier 770GRS/86/6). Les erreurs suivantes ont été corrigées : *differente reussite* > *différente réussite* ; *differente* > *différente* ; *avangarde* > *avant-garde*.

¹³ Fasquelle écrit à Piovene, dans une lettre datée du 11 février 1963 (AGF, dossier 770GRS/86/6) : « Il faut attribuer cela à la vocation extra-littéraire de cette maison d'édition et à votre volonté d'être publié par un éditeur qui vous semble mieux à même de défendre votre œuvre ».

meilleur que le précédent (*Les furies*) et en plus il est court (230 petites pages) et assez facile à traduire. Cela dit, que vaut-il en soi ?¹⁴

Suivent des considérations plus spécifiques sur la structure de l'œuvre, jugée inégale : une première partie cohérente et dense serait affaiblie par une seconde, marquée par une excessive tendance à l'allégorie. Fernandez conclut : « La décision de le publier ou non dépend donc de l'idée qu'on se fait de l'auteur en général, et de la politique qu'on entend suivre à son égard »¹⁵. La réponse de Fasquelle, qui fait suite à l'avis de Fernandez, explicite clairement la ligne et la stratégie éditoriales adoptées à l'égard de Piovene, indépendamment de la valeur de l'œuvre en question : la publication s'impose sans réserve. L'ouvrage, lauréat – comme annoncé – du prix Strega, entre rapidement, moins d'un an plus tard, dans le catalogue de Grasset & Fasquelle.

L'investissement de l'éditeur parisien dans la figure de Piovene romancier est en parfaite cohérence avec l'identité littéraire de la maison. En revanche, lorsque l'auteur propose la publication de *L'Europa semilibera*, recueil d'articles parus dans le quotidien italien *La Stampa* entre 1969 et 1972 (dont plusieurs consacrés à la France), et publié par Mondadori en 1973, l'éditeur refuse. Les raisons invoquées tiennent à la nature commerciale – ou plutôt anti-commerciale, comme l'écrit Berger en décembre 1973 – de l'ouvrage :

Il se trouve – tu le sais – que les français sont particulièrement rebelles à tout ce qui n'est pas un ouvrage d'un seul tenant et qu'ils tournent le dos aux ouvrages qui relèvent, comme ici, de la chronique et des impressions de voyage. Notre sentiment est que, publierions-nous *L'Europa semilibera*, nous en vendrions une misère : quelques centaines. À quoi bon, dès lors ? J'ai longuement parlé avec Jean-Claude Fasquelle, après notre réunion, et tous les deux avons eu le sentiment que mieux valait réserver argent et efforts de lancement pour un ouvrage de toi à même d'atteindre un plus grand public – et cet ouvrage ne peut être qu'un roman [...] Tu sais l'admiration que nous portons, Dominique Fernandez, Jean-Claude Fasquelle et moi à ton œuvre et c'est vrai que nous pensons que nous devons faire un effort exceptionnel lors de la publication de ton prochain roman plutôt que de gaspiller ici nos forces en sachant pertinemment que nous raterions notre coup¹⁶.

Tout en reconnaissant les qualités de Piovene en tant que journaliste, la maison d'édition privilégie une logique d'investissement fondée sur des critères de rentabilité et de lisibilité. L'argumentation repose sur la réticence du lectorat français à l'égard des ouvrages qui ne s'inscrivent pas dans des structures narratives fortement cohérentes. Dans cette perspective, *L'Europa semilibera* est écarté du programme éditorial au profit de projets tournés vers le genre romanesque, jugé plus prometteur – ou du moins plus sûr – sur le plan commercial et plus en adéquation avec la ligne éditoriale de la maison, orientée vers une production à vocation résolument littéraire. Toutefois, Piovene ne rédigera pas de nouveau roman : sa mort, survenue deux ans plus tard, interrompt tout développement ultérieur de sa présence dans le milieu éditorial français, reléguant les perspectives de consolidation de sa réception en France au rang d'hypothèse.

¹⁴ Rapport de lecture de Dominique Fernandez, daté du 12 mars 1970 (AGF, dossier 770GRS/996).

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Lettre de Berger à Piovene du 20 décembre 1973 (AGF, dossier GRS/86/6). Sur Piovene journaliste, voir Clelia Martignoni, « Guido Piovene : il complicato laboratorio del giornalismo », dans Carlo Serafini (dir.), *Parola di scrittore : letteratura e giornalismo nel Novecento*, Rome, Bulzoni, 2010, p. 349-358.

Le dialogue entre auteur, éditeur et traducteur : les cas de Natalia Ginzburg et Luigi Malerba

Dans la seconde moitié des années soixante, l'offre de littérature italienne de Grasset & Fasquelle s'enrichit de trois acquisitions significatives. En 1966 sont publiés *La Trêve* de Primo Levi et *Les Mots de la tribu* de Natalia Ginzburg, deux auteurs déjà établis sur la scène littéraire italienne. L'année suivante, le catalogue s'ouvre à une écriture plus expérimentale avec l'arrivée d'un auteur encore en cours d'affirmation, Luigi Malerba¹⁷, dont trois ouvrages paraîtront : *Le Serpent cannibale* (1967), *Saut de la mort* (1970) et *Sa Majesté* (1975). Les cas de Ginzburg et de Malerba illustrent de manière exemplaire comment le dialogue entre auteur, éditeur et traducteur autour des éléments paratextuels peut engendrer des réflexions poétiques significatives et éclairer l'image que la maison d'édition donnait d'elle-même, telle qu'elle se dessinait aux yeux des auteurs qui y publiaient au milieu des années soixante.

Les droits de traduction du roman de Ginzburg, dont le titre original est *Lessico familiare*, lauréat du prix Strega en 1963, sont initialement acquis par Flammarion, qui avait déjà publié *Les Voix du soir* (1962) et *Les Petites Vertus* (1964). Cependant, Ginzburg se déclare insatisfaite de la version proposée par la traductrice engagée par Flammarion, Angélique Levi, et entreprend des démarches pour en obtenir une nouvelle. À la suite de négociations, Flammarion renonce à la publication, invoquant les difficultés de transposition du texte dans la langue et la culture françaises¹⁸. Finalement, *Lessico familiare* est publié en 1966 par Grasset, dans la traduction de Michèle Causse, avec une préface de Dominique Fernandez. Malgré les réserves exprimées au sein d'Einaudi, éditeur de Ginzburg, concernant la solidité financière de Grasset, l'autrice privilégie la qualité de la traduction. Dans une lettre adressée à Guido Davico Bonino, membre du comité de lecture d'Einaudi, au début de l'année 1965, elle écrit : « A me non importa molto che Grasset non sia un editore con un'aria molto florida [...] purché faccia fare la traduzione bene. Fernandez mi ha promesso di curarsene »¹⁹. Au-delà des garanties offertes par un éditeur plus stable sur le plan commercial, Ginzburg choisit donc un interlocuteur qu'elle reconnaît comme garant de sérieux et de rigueur qualitative. À la moitié des années soixante, c'est ainsi que la maison d'édition parisienne se présente : une entreprise reconnue pour la solidité et la valeur de son catalogue littéraire.

Comme en témoigne la correspondance entre Michèle Causse et Yves Berger conservée à l'Imec, la traduction est revue par Ginzburg elle-même, qui propose le titre de l'édition française²⁰. Il est intéressant de noter que le désengagement de Flammarion est lié précisément aux « mots de la tribu » du titre, qui évoque une unité familiale ancestrale et profonde, dont l'idiolecte – marque

¹⁷ Luigi Malerba, pseudonyme de Luigi Bonardi (1927-2008), a été un écrivain et scénariste italien. Il a fait partie de la néo-avant-garde expérimentaliste du Groupe 63. Pour une introduction à Malerba, avec une attention particulière portée à sa production narrative, on pourra se référer au moins à Giovanni Ronchini, *Dentro il labirinto: studi sulla narrativa di Luigi Malerba*, Milan, Unicopli, 2012.

¹⁸ On peut lire dans une lettre d'Étienne Lalou, directeur littéraire de Flammarion, adressée à Natalia Ginzburg et datée du 20 novembre 1964, conservée dans les Archives historiques d'Einaudi, dossier Flammarion : « Malgré ses très grandes qualités, votre livre est difficilement transposable dans la langue et la sensibilité du lecteur français ».

¹⁹ « Je me fiche un peu que Grasset ne soit pas un éditeur qui ait l'air très prospère [...] du moment qu'il fait faire une bonne traduction. Fernandez m'a promis de s'en occuper », lettre de Ginzburg à Davico Bonino, non datée mais remontant au début de l'année 1965, conservée dans les Archives historiques d'Einaudi, dossier Ginzburg.

²⁰ Lettre de Causse à Berger, en date du 18 juin 1965 : « J'ai poursuivi ma traduction et suis allée voir Natalia Ginzburg qui s'est déclarée satisfaite du premier jet. Je dois la revoir pour des éclaircissements » ; puis, le 30 août suivant : « L'auteur m'a suggéré pour ce livre, dont elle aime la version française, le titre *Les mots de la tribu*, que je trouve excellent. Qu'en pensez-vous ? » (AGF, dossier 1026GRS/1603). Sur l'œuvre de Ginzburg, pour une première orientation bibliographique parmi une littérature critique abondante, voir au moins Domenico Scarpa, *Pour un portrait de la tribu*, Paris, Istituto Italiano di Cultura, 2010.

stylistique et poétique de l'œuvre – constitue le fondement difficilement transposable dans une autre langue.

C'est encore autour du paratexte que se tisse un dialogue particulièrement intéressant entre éditeur, auteur et traducteur dans le cas de Luigi Malerba, dont la carrière littéraire débute en France chez Grasset avec la traduction de son premier roman, *Il Serpente*²¹. Concernant le titre de l'ouvrage, l'éditeur opte pour *Le Serpent cannibale*, écartant une traduction plus littérale. Comme le communique Berger à l'auteur dans une lettre datée du 10 mai 1967, cette option est abandonnée en raison de la publication récente d'un roman homonyme (probablement *Le Serpent* de Stig Dagerman, publié chez Denoël l'année précédente). Le choix d'ajouter l'adjectif « cannibale » au titre est motivé par le désir d'y insuffler une dimension évocatrice tout en en préservant la puissance expressive : ce choix, qui « apporterait une note mystérieuse au titre initial, sans lui enlever de sa force »²², s'avère en outre cohérent sur le plan thématique, en établissant un lien direct avec l'intrigue du roman, dans laquelle le protagoniste est impliqué dans un épisode hallucinatoire de cannibalisme. La proposition reçoit l'assentiment de Malerba qui, tout en exprimant quelques réserves quant au ton grotesque introduit par l'adjectif « cannibale » – association « curieuse » selon lui – choisit de se fier au jugement de son éditeur²³.

En revanche, la publication chez Grasset du troisième roman de Malerba, *Il Protagonista*, donne lieu à un désaccord partiel portant sur les choix paratextuels, définis à l'issue d'un dialogue polyphonique entre auteur, traducteur et éditeur. En accord avec Malerba, le traducteur Jean-Noël Schifano propose, dans une lettre adressée à Berger en janvier 1975, la publication d'une préface de sa propre main, conçue comme un instrument herméneutique destiné à guider le lecteur au-delà d'une première lecture, apparemment obscène, de l'œuvre²⁴. Selon le traducteur, cette intervention critique s'inscrit dans un projet interprétatif plus large, qui positionne *Il Protagonista* comme la troisième étape d'un triptyque idéal comprenant *Le Serpent cannibale* et *Saut de la mort*. Ce texte vise un double objectif : d'une part, offrir une clé de lecture permettant une compréhension approfondie de l'ensemble de l'œuvre de Malerba ; d'autre part, favoriser la réception critique – encore assez tiède, même après l'attribution du prix Médicis étranger à *Saut de la mort* – ainsi que l'accueil du public, avec des retombées positives pour la maison d'édition. Des considérations relatives au titre émergent ensuite :

Sa *Majesté* rappelle un peu trop le médiocre *Moi et lui* de Moravia, où « lui » s'appelait Federicus Rex. Malgré les apparences, ces deux livres (heureusement pour Malerba !) sont tout à fait dissemblables. Comme titre, je vous propose *Tête à queue* – image du cercle, du retour sur soi,

²¹ Le premier ouvrage relevant du genre narratif publié par Luigi Malerba, le recueil de nouvelles *La scoperta dell'alfabeto*, paraît en 1963 chez l'éditeur Bompiani. Proposée dans un premier temps à Grasset par l'éditeur italien, l'œuvre ne fait cependant pas l'objet d'une publication, la maison parisienne manifestant une certaine réserve à l'égard du genre bref, jugé difficilement commercialisable. Ce n'est qu'en 1994 qu'elle sera publiée en France, chez Desjonquères, sous le titre *La Découverte de l'alphabet*.

²² Lettre de Berger à Malerba, 10 mai 1967 (AGF, dossier 770GRS/738/6).

²³ La référence est à la lettre de Malerba à Berger, datée du 26 mai 1967 (AGF, dossier 770GRS/738/6). Pour une analyse du paratexte et de la structure de l'œuvre de Malerba, voir Irene Rudmann, « Le ambiguità strutturali del "Serpente" di Luigi Malerba », *Strumenti critici*, n° 1, janvier 2008, p. 133-145.

²⁴ Publié en 1973, *Il Protagonista* suscite dès sa parution une vive controverse. Le roman adopte un point de vue pour le moins singulier : celui de l'organe viril d'un certain « Capoccia », dont l'identité reste délibérément indéfinie. À travers le regard de ce narrateur atypique se succèdent des visions fragmentaires du monde, des élans de désir, des scènes d'imaginaire érotique, quelques victoires et de nombreuses frustrations, le tout perçu depuis une perspective à la fois restreinte et fortement symbolique. Pour un approfondissement de la dimension parodique et expérimentale de l'œuvre, voir Enrico Sinno, *Parodia e sperimentalismo nel «Protagonista» di Luigi Malerba*, Florence, Franco Cesati, 2023.

fondamentale chez Malerba, et passage violent de l'intellect (tête à tête) à une connaissance plus « basse ». Malerba, de son côté, me suggérait *Tabou*²⁵.

Trois volontés distinctes se dessinent ainsi : celle de l'auteur, qui cherche à mettre en avant la dimension scandaleuse et provocatrice d'un texte où la fonction narrative est assumée par l'organe sexuel masculin, élevé au rang de véritable protagoniste, en transgression ouverte des tabous et des conventions morales et sociales ; celle du traducteur, qui entend souligner d'une part le contraste symbolique entre la « tête » (emblème de la rationalité et de l'intellect) et la « queue » (relevant de l'instinct et de la corporalité), d'autre part la circularité structurelle caractéristique de l'œuvre de Malerba, mise en évidence à plusieurs reprises par la critique²⁶ ; enfin, celle de l'éditeur, qui propose un titre au ton ironique et irrévérencieux, jouant sur le rapprochement paradoxal entre la royauté et l'organe sexuel masculin. Cette dernière proposition est néanmoins contestée par le traducteur, car elle évoque le roman *Io e lui* d'Alberto Moravia (Bompiani, 1970), jugé médiocre et auquel une partie de la critique italienne avait déjà associé, de manière péjorative, l'œuvre de Malerba²⁷. C'est finalement la volonté de l'éditeur qui prévaut : *Tête à queue* étant jugé incompréhensible et *Tabou* excessivement énigmatique, le choix se porte sur *Sa Majesté*, tout en intégrant dans le volume la préface de Schifano, approuvée par l'auteur²⁸. On aboutit ainsi à une solution de compromis qui reflète l'équilibre négocié entre intention auctoriale, stratégie éditoriale et médiation traductive.

Ce compromis met en évidence, au-delà du cas singulier de Malerba, la nature profondément relationnelle et négociée du processus éditorial, où l'œuvre traduite devient le produit d'une co-construction à plusieurs voix. Comme nous l'avons vu, les discussions autour du texte, mais aussi du paratexte, obligent les auteurs à fournir des clés d'interprétation de leurs œuvres, révélatrices d'éléments de leur poétique. Et si le paratexte constitue le « lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente – plus pertinente, s'entend aux yeux de l'auteur et de ses alliés »²⁹ –, il représente également le principal champ d'action de l'éditeur, qui, à travers les textes conçus par lui-même ou par ses collaborateurs (outre les titres, introductions, préfaces, textes figurant sur les rabats ou les quatrièmes de couverture), suggère au lecteur une interprétation particulière de l'œuvre en question. Il convient également de souligner que la lecture éditoriale, le « savoir lire de l'éditeur »³⁰, associe des aspects poético-littéraires à des considérations liées à la commercialisation et au potentiel de succès d'un texte. Dans la sélection des textes interviennent donc des critères extra-textuels, auxquels l'éditeur doit se confronter au-delà de son goût personnel et de sa propre conception de la littérature : l'opportunité de ne pas céder un texte à la concurrence, la cohérence avec son catalogue et ses collections, les perspectives de succès commercial, le public visé, le contexte historique et ses implications

²⁵ Lettre de Schifano à Berger du 14 janvier 1975 (AGF, dossier 770GRS/738/6).

²⁶ Walter Pedullà, dans son essai intitulé de manière significative *La metamorfosi del cerchio in Luigi Malerba* (dans Id., *Il morbo di Basedow*, Cosenza, Lerici, 1975, p. 93-114), accorde une attention particulière à cette structure circulaire, qu'il considère comme centrale dans l'ensemble de la production de Malerba, à commencer par *Il serpente*, où le serpent devient emblème de la circularité narrative.

²⁷ Par exemple, Giancarlo Vigorelli qualifie l'œuvre de sordide, grotesque et obscène, et la présente comme une imitation ratée de *Io e lui* de Moravia (« *Protagonista senza coscienza* », *Il Lombardo*, 23 juillet 1973, p. 13).

²⁸ Télégramme de Fasquelle à Schifano, 22 janvier 1975 (AGF, dossier 770GRS/738/6).

²⁹ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 8.

³⁰ À propos de ce concept, on renvoie à l'essai de Brigitte Ouvry-Vial, *Le Savoir lire de l'éditeur ? Présupposés et modalités*, dans B. Legendre et C. Robin (dir.), *Figures de l'éditeur : Représentations, savoirs, compétences, territoires*, Paris, LabSic, Éditions Nouveau Monde, 2005, p. 227-244.

idéologiques. Et si l'éditeur joue un rôle fondamental de médiation³¹, le traducteur exerce lui aussi une fonction essentielle de médiateur, permettant aux œuvres de franchir les frontières linguistiques et culturelles. Le traducteur interprète, sélectionne et reformule : son activité ne se limite pas à une transposition linguistique, mais implique une véritable négociation entre systèmes littéraires, stratégies éditoriales et horizons d'attente des lecteurs. En ce sens, le traducteur participe pleinement à la construction du texte (et du paratexte) ainsi qu'à la définition de l'image de l'œuvre dans la culture d'arrivée³².

Conclusion

Il ressort de l'analyse menée que, dans les années soixante, Grasset & Fasquelle adopte une ligne éditoriale caractérisée par des choix audacieux et non conventionnels à l'égard de la littérature italienne contemporaine. La maison mise sur de véritables paris littéraires, en accueillant des auteurs débutants – parfois porteurs d'une écriture expérimentale – judicieusement associés à des écrivains déjà consacrés et reconnus pour leur valeur littéraire. Naturellement, la qualité et l'originalité des textes publiés ne garantissent pas pour autant un succès commercial immédiat : la correspondance conservée témoigne des difficultés rencontrées lors de la publication d'œuvres étrangères³³. Les tirages sont modestes et les ventes relativement limitées, bien que certains titres bénéficient d'un accueil critique favorable³⁴.

³¹ Diverses études de chercheurs en littérature et en histoire de l'édition ont été consacrées au thème de la médiation éditoriale. Parmi les nombreuses publications sur ce sujet, nous nous limiterons ici à citer Alberto Cadioli, Enrico Declava et Vittorio Spinazzola (dir.), *La mediazione editoriale*, Milan, Il Saggiatore, 1999, un volume qui réunit, entre autres, des essais d'éminents historiens du livre et de l'édition français – tels que Jean-Yves Mollier, Roger Chartier et Robert Escarpit – qui ont, eux aussi, largement réfléchi sur ces questions.

³² Si l'édition n'a suscité l'intérêt des chercheurs que depuis les dernières décennies – en particulier à partir des années soixante-dix et quatre-vingt –, l'attention portée à la traduction en tant que champ de recherche spécifique est encore plus récente. La mise en lumière de la traduction par des approches d'inspiration sociologique (cf. Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999 ; Gisèle Sapiro (dir.), *Translatio : le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, Paris, CNRS Éditions, 2008 ; Gisèle Sapiro, *Qu'est-ce qu'un auteur mondial ? Le champ littéraire transnational*, Paris, EHESS/Gallimard/Seuil, 2024) a permis de souligner le rôle des traducteurs comme agents de la circulation des idées et des œuvres. Dans le champ même de la traductologie, le développement des *translation studies* (à propos desquelles, pour un aperçu introductif, voir au moins Jeremy Munday, *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*, London, Routledge, 2016) a conduit à recentrer l'analyse sur la sociologie des traducteurs littéraires, envisagés non seulement comme une communauté professionnelle, mais aussi comme des acteurs pleinement impliqués dans la production et la médiation littéraires. Parallèlement à ce développement d'un intérêt critique accru pour la traduction et ses acteurs, on observe également un essor des recherches consacrées aux archives de traducteurs, qui constituent désormais un champ d'étude à part entière. À cet égard, on peut citer *Archives de traduction*, dirigé par Anthony Cordingley et Patrick Hersant (*Meta. Journal des traducteurs*, vol. 66, n° 1, avril 2021), ainsi que *Poétiques des archives. Genèse des traductions et communautés de pratique*, sous la direction de Viviana Agostini-Ouafi et Antonio Lavieri (*Transalpina*, n° 18, 2015).

³³ « Vous savez combien il est difficile de vendre en France un bon écrivain littéraire étranger », écrit de manière emblématique Fasquelle à Nicoletta Grill, collaboratrice de l'éditeur Bompiani, dans une lettre datée du 10 décembre 1973 (AGF, dossier 770GRS/738/6).

³⁴ Plusieurs exemples permettent d'illustrer ce constat à partir des documents d'archives, qui fournissent des données précises – ou du moins indicatives – relatives aux tirages et à la réception commerciale des œuvres publiées. C'est le cas de *Les Vacances* de Maraini : dans une lettre du 15 décembre 1964 (AGF, dossier 770GRS/742/10), Philippe Méry, collaborateur de la maison, informe l'autrice que 2 200 exemplaires demeurent en stock, invendus, sur un tirage d'environ 3 000 exemplaires, et qu'en raison du besoin de libérer les locaux de stockage, une vente à prix réduit est envisagée. Une situation comparable est attestée pour *Les mots de la tribu* de Ginzburg, qui, bien qu'ayant reçu un accueil critique très favorable, enregistre des ventes extrêmement faibles. Dans une lettre adressée à Causse, en date

À partir des années soixante-dix, on observe toutefois un changement de cap, marqué par l'arrivée dans le catalogue d'écrivains tels que Vincenzo Consolo, Leonardo Sciascia et, surtout, Umberto Eco³⁵. Ce dernier constitue un véritable « coup éditorial » pour Fasquelle, président de la maison à partir de 1980, qui décide en 1982 de publier *Le Nom de la rose* – refusé par Le Seuil, déjà éditeur des essais de l'auteur – devenant ainsi l'éditeur de référence d'Eco en France. Ce succès dépasse le seul cadre de la littérature italienne : il s'inscrit dans une dynamique plus large de renforcement de la position de Grasset & Fasquelle sur le marché éditorial, permettant à la maison de rivaliser avec des acteurs historiques tels que Gallimard ou Seuil, tout en accumulant un nombre record de prix littéraires³⁶. Durant les deux décennies de présidence de Fasquelle (1980-2000), la maison consolide encore davantage son prestige, attirant des figures majeures de la scène littéraire internationale – parmi lesquelles, outre Umberto Eco, on peut mentionner au moins le prix Nobel Gabriel García Márquez – et fondant sa ligne éditoriale sur un équilibre maîtrisé entre exigence littéraire et capacité à peser dans les dynamiques de consécration institutionnelle.

Si l'on relit ce parcours à la lumière de la littérature italienne, il apparaît clairement que le succès de Grasset & Fasquelle puise ses origines dans les choix clairvoyants posés dès les années soixante, que l'on a analysés en mettant en évidence le rôle déterminant joué par les auteurs italiens dans le processus ayant conduit la maison à s'imposer comme un acteur de premier plan dans le champ de l'édition littéraire française. Cette analyse a également visé à restituer un aperçu – certes partiel et limité à une seule réalité éditoriale – de la circulation de la littérature italienne en France, en montrant comment les matériaux d'archives documentant l'implication des écrivains italiens dans les mécanismes éditoriaux transalpins – du dialogue avec les traducteurs à l'élaboration des paratextes – peuvent éclairer des aspects essentiels, tant de la poétique de la traduction que de la poétique auctoriale au sens large.

du 3 novembre 1966 (AGF, dossier 770GRS/738/6), Berger écrit : « Le livre n'a pas marché du tout. Il a eu une très bonne presse, mais une vente médiocre ». Un autre exemple notable est celui de *Le Serpent cannibale* de Malerba. Dans une communication adressée à Bompiani le 10 mai 1971 (AGF, dossier 770GRS/738/6), Méry indique que, sur un tirage de 3 300 exemplaires imprimés en mars 1967, seuls 326 ont été vendus, soulignant ainsi l'écart significatif entre les attentes initiales et la réalité du marché français.

³⁵ Au cours des années soixante-dix et quatre-vingt, d'autres auteurs italiens rejoignent le catalogue de Grasset & Fasquelle, parmi lesquels il convient de mentionner Lisa Morpurgo, Giuseppe Berto, Carlo Fruttero, Oriana Fallaci, Carlo Emilio Gadda et Andrea De Carlo.

³⁶ C'est dans ce contexte qu'apparaît l'expression « Galligrasseuil », utilisée pour désigner la position dominante occupée par les trois principales maisons d'édition littéraire françaises – Gallimard, Le Seuil et Grasset – dans l'attribution des prix littéraires, illustrant ainsi une forme d'oligopole culturel.