

# Labirinti 183



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO**

**Dipartimento di Lettere e Filosofia**

COMITATO SCIENTIFICO

Andrea Comboni (coordinatore)

*Università degli Studi di Trento*

Francesca Di Blasio

*Università degli Studi di Trento*

Jean-Paul Dufiet

*Università degli Studi di Trento*

Caterina Mordeglia

*Università degli Studi di Trento*

Ylenia De Luca

*Università degli Studi di Bari Aldo Moro*

Paola Puccini

*Alma Mater Studiorum – Università di Bologna*

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*.

Collana Labirinti n° 183

Direttore: Andrea Comboni

© Università degli Studi di Trento – Dipartimento di Lettere e Filosofia

Via Tommaso Gar, n° 14 – 38122 TRENTO

Tel. 0461-281722 – Fax 0461 281751

<https://www.lettere.unitn.it/219/collana-labirinti>

e-mail: [editoria@lett.unitn.it](mailto:editoria@lett.unitn.it)

ISBN 978-88-8443-874-4

Finito di stampare nel mese di dicembre 2019

# **Qu'est-ce qu'une mauvaise traduction littéraire ?**

**Sur la trahison et la trahison en traduction  
littéraire**

**Sous la direction de  
Gerardo Acerenza**

**Università degli Studi di Trento  
Dipartimento di Lettere e Filosofia**

## DU MÊME AUTEUR

Gerardo, ACERENZA, *Des voix superposées : plurilinguisme, polyphonie et hybridation langagière dans l'œuvre romanesque de Jacques Ferron*, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, coll. « Labirinti », Trento, 2010, 239 p. ISBN : 9788884433466.

Gerardo, ACERENZA (dir.), *Dictionnaires français et littératures québécoise et canadienne-française*, Les Éditions David, coll. « Voix savantes », Ottawa, 2005. ISBN : 9782895970507.

## TABLE DES MATIÈRES

Gerardo ACERENZA – <i>Introduction</i> .....	7
Serge ROLET – <i>Quand y a-t-il mauvaise traduction ?</i> .....	14
Mzago DOKHTOURICHVILI – <i>La retraduction d’une même œuvre littéraire serait-ce une solution pour améliorer la qualité de la traduction ?</i> .....	36
Romain RICHARD-BATTESTI – <i>Les traductions françaises des romans policiers de Tony Hillerman : de l’ethnocentrisme à la translatio exotique</i> .....	66
Vinícius Gonçalves CARNEIRO – <i>Traduire la contrainte : interrogations pour la tradition littéraire brésilienne</i> .....	84
Davide VAGO – <i>Un rythme, un souffle (in)fidèles ? La vocalité de Proust entre les langues</i> .....	107
Thomas VUONG – <i>La traduction poétique selon Yves Bonnefoy : trahir le poème au nom de la poésie ?</i> .....	123
Elisa HATZIDAKI – <i>La bande dessinée d’Hergé en grec : mutilations sémantiques dans les bulles</i> .....	148
Andrea NAGY – <i>Bien traduire pour séduire. Organisation textuelle et problèmes de traduction dans les Liaisons dangereuses de Choderlos de Laclos</i> .....	169

Larisa CEBUC, Ludmila ZBANȚ – <i>La polyphonie et le paratextuel dans la traduction en roumain des romans de Frédéric Beigbeder</i> .....	183
Fabio REGATTIN – <i>Révisions, retraductions ? Les mauvaises traductions du théâtre québécois en Italie, en creux</i> .....	207
Gerardo ACERENZA – <i>Les interventions du traducteur dans le texte, ou comment rendre une traduction... mauvaise</i> .....	232
Alberto BRAMATI – <i>L’effacement de la focalisation dans la traduction en italien de la phrase clivée française</i> .....	257
Fjoralba DADO, Eglantina GISHTI – <i>Quelques réflexions sur le transfert de l’écriture durassienne en albanais</i> .....	283
AUTEURS .....	302
RÉSUMÉS / ABSTRACTS .....	307
BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE .....	320

# Introduction

**Gerardo ACERENZA**

Università degli Studi di Trento  
(Italie)

Au fil des siècles, nombre d'ouvrages et de publications ont tenté de théoriser l'art de traduire et nombreux sont les théoriciens, les écrivains et les éditeurs qui ont énoncé des principes servant de règles aux traducteurs afin de produire une *bonne* traduction littéraire. Depuis les cinq règles sur la traduction formulées par Étienne Dolet en 1540, dans son ouvrage intitulé *De la manière de bien traduire d'une langue à une autre*, jusqu'aux travaux plus contemporains de Berman, Eco, Meschonnic, Derrida, Ballard et Ladmiral, pour n'en citer que quelques-uns, une traduction est généralement *bonne* si elle est fidèle à l'original et si elle respecte les équivalences sémantiques et stylistiques du texte source.

En réponse à une enquête menée par la FIT (Fédération internationale des Traducteurs) en 1959, l'éditeur Jean Chastel avait à l'époque souligné qu'« une traduction est de qualité [...] lorsqu'elle fait passer avec précision d'une langue dans une autre la pensée, la sensibilité qu'un auteur a mises dans son œuvre sans pour autant que le lecteur ait la sensation de lire en “surimpression” ». <sup>1</sup> Roger Caillois, alors représentant de l'UNESCO à Paris, ajoutait à l'occasion qu'« une bonne traduction n'est donc pas une traduction littérale ni une traduction littéraire (mais infidèle). C'est “inventer” le texte

---

<sup>1</sup> E. Cary et R. W. Jumpelt (dir.), *La qualité en matière de traduction*, The MacMillan Company, New York, 1963, p. 68.

## Introduction

(vocabulaire, syntaxe et style) qu’aurait écrit l’auteur traduit, si sa langue maternelle avait été celle du traducteur et non la sienne ».<sup>2</sup>

Les réflexions formulées par les théoriciens de la traduction dans les dernières décennies rejoignent celles d’il y a une cinquantaine d’années. Jacques Derrida souligne qu’une *bonne* traduction « honore sa dette et fait son travail ou son devoir en inscrivant dans la langue d’arrivée l’équivalent le plus relevant d’un original, le langage le plus juste, approprié, pertinent [...] ».<sup>3</sup> Selon Meschonnic, « la bonne traduction doit faire et non seulement dire. Elle doit, comme le texte, être porteuse et portée »,<sup>4</sup> elle doit tendre vers « ce que fait le texte, non seulement dans sa fonction sociale de représentation (la littérature), mais dans son fonctionnement sémiotique et sémantique ».<sup>5</sup> Tandis que pour Umberto Eco « est optimale la traduction qui permet de garder comme réversibles le plus grand nombre de niveaux du texte traduit ».<sup>6</sup>

Toutefois, la traduction est toujours considérée comme un sous-produit du texte original, ou encore comme un mal nécessaire, et le très célèbre dicton *Traduttore traditore* est plus que jamais d’actualité. Chaque fois que l’on évoque la pratique de la traduction littéraire, on cite des phrases ressemblant à celle-ci : « une traduction ne saurait tenir lieu de l’original ».<sup>7</sup> Mais,

---

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>3</sup> J. Derrida, *Qu’est-ce qu’une traduction “relevante” ?*, Cahier de l’Herne, Paris, 2005, p. 16.

<sup>4</sup> H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, Verdier, Paris, 1999, p. 22.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 85.

<sup>6</sup> U. Eco, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, Trad. de l’italien par M. Bouzaher, Grasset, coll. « Biblio essais », Paris, 2006, p. 81.

<sup>7</sup> D. Bellos, *Le Poisson et le bananier. Une histoire fabuleuse de la traduction*, Trad. de D. Loayza avec la collaboration de l’auteur, Flammarion, Paris, 2012, p. 45.



on est souvent incapable d'expliquer pourquoi une traduction « ne saurait tenir lieu de l'original » et de préciser la nature de la trahison, ou mieux encore, des trahisons commises par rapport au texte original.

Les textes ici réunis tentent de montrer quand et pourquoi il y a *mauvaise* traduction littéraire. Ils essaient tous, selon différentes approches, de répondre aux questions suivantes : quels sont les éléments objectifs qui autorisent les lecteurs et les analystes à considérer telle traduction comme *mauvaise* ? Une traduction servile est-elle toujours mauvaise ? Qu'entend-on par l'expression traduction de deuxième ordre ? Et par traduction mécanique ? Depuis les « Belles infidèles »<sup>8</sup> de Nicolas Perrot D'Ablancourt, au XVII<sup>e</sup> siècle, y a-t-il de nos jours des traductions qui apparaissent aux yeux des spécialistes et des lecteurs comme « laides et infidèles » ? Peut-on avancer l'hypothèse, en paraphrasant José Ortega y Gasset, que presque toutes les traductions sont mauvaises et que « lire une traduction ce n'est pas lire une bonne œuvre littéraire » ?<sup>9</sup>

Dans la première contribution, Serge Rolet, plutôt que de répondre à la question posée par le titre du recueil, tente de répondre à celle-ci : « Quand y a-t-il mauvaise traduction ? ». Il présente un état des lieux des traductions de la littérature russe en français à travers le prisme des théories d'Antoine Berman et de Nelson Goodman. Certaines de ces traductions ne seraient d'après lui pas bonnes parce qu'elles apparaîtraient aux yeux des lecteurs comme « structurellement obsolètes ».

Mzago Dokhtourichvili se propose de voir si « les notions de traduisibilité-traductibilité / intraduisibilité-intraductibilité

---

<sup>8</sup> G. Mounin, *Les Belles infidèles*, Presses Universitaires Septentrion, Paris, 1994.

<sup>9</sup> J. Ortega y Gasset, *Splendeur et misère de la traduction*, Trad. de C. Foz, « TTR : traduction, terminologie, rédaction », vol. 17, n° 1, 2004, p. 51.

## Introduction

pourraient servir de critères, parmi tant d'autres, pour la définition de la bonne et de la mauvaise traduction ». Elle analyse un large corpus d'œuvres traduites composé par trois traductions en français du chef-d'œuvre de la littérature géorgienne *Le Chevalier à la Peau de Tigre* de Chota Roustavéli ; trois traductions en géorgien de quelques poèmes des *Fleurs du mal* de Charles Baudelaire et trois traductions en géorgien du *Petit Prince* de Saint-Exupéry. La retraduction de ces chefs-d'œuvre est-elle une stratégie permettant d'améliorer la qualité de ces textes dans les langues d'arrivée (français et géorgien) ?

Romain Richard-Battesti se livre à une étude comparative des traductions françaises des romans policiers de l'écrivain américain Tony Hillerman. À partir des travaux d'Antoine Berman, il analyse, d'un côté, l'ethnocentrisme de la première traduction publiée en France en 1981, mais rejetée par l'auteur américain parce que jugée trop francisée, et de l'autre, l'exotisme des traductions successives confiées à Danièle et Pierre Bondil.

Vinícius Gonçalves Carneiro s'interroge sur le rôle joué par les traductions des textes à contrainte dans le renouvellement de la tradition littéraire brésilienne. Après avoir analysé le choix de traduction de la contrainte dans les traductions anglaise, espagnole et portugaise de *La Disparition* de Georges Perec, il conclut que le respect de la contrainte dans les traductions portugaises au Brésil permettrait « d'insérer la littérature sous contrainte dans le système littéraire brésilien » et de renouveler ainsi la tradition littéraire de ce pays.

Davide Vago, quant à lui, essaie de vérifier si les traductions italiennes et anglaises de *La Prisonnière* restituent « le souffle », « le rythme », bref la « vocalité créatrice » que Proust a inscrite notamment dans les pages de l'œuvre connues sous le titre « La

regarder dormir ». Le constat, hélas !, est amer, car dans les traductions anglaises et italiennes « l'air de la chanson » proustienne n'est pas toujours au rendez-vous.

Thomas Vuong cherche à dégager dans sa contribution la pensée d'Yves Bonnefoy en matière de fidélité et de trahison dans la traduction poétique. D'après lui, la théorie de la traduction esquissée par le poète français est « pleine de provocations, de nuances, d'évolutions et de retours sur soi touchant parfois à la contradiction, cette théorie éclatée du traduire éclaire d'une part la poétique propre à ce poète majeur du XX<sup>e</sup> siècle, et d'autre part permet de mieux développer une pensée de la poésie ».

Elisa Hatzidaki lit à la loupe la traduction grecque de l'album *Le Lotus bleu* des aventures de Tintin d'Hergé et constate qu'il existe « plusieurs cas d'altérations où le message véhiculé ne correspond pas tout à fait au texte source, ainsi que des cas de passages transformés, où les idées de l'original sont passées sous silence ». Le contenu des bulles de l'album n'est pas souvent rendu intégralement en grec et la traduction présente également un grand nombre de faux-sens.

Andrea Nagy, quant à elle, compare les stratégies de traduction mises en œuvre pour traduire en italien et en hongrois certains aspects stylistico-textuels des *Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos. L'auteure de l'étude montre que « le non-respect de la structure de la séquence méso-textuelle française fait perdre, dans la traduction hongroise, des contenus affectifs latents, et affaiblit la tension cachée entre le contenu sémantique de la séquence (amour, souffrance) et le sens suggéré de sa structure syntaxique (pure séduction, conquête) ».

Larisa Cebuc et Ludmila Zbanț se penchent, de leur côté, sur les traductions roumaines des romans de Frédéric Beigbeder afin de vérifier si les effets énonciatifs qui caractérisent les textes de

## Introduction

l'écrivain français se retrouvent, et de quelle manière, dans la langue cible. Retrouve-t-on dans les traductions en roumain la même polyphonie sémantique des textes français ?

Les contributions de Fabio Regattin et Gerardo Acerenza analysent les traductions italiennes de la littérature québécoise. Regattin s'intéresse en particulier aux « retraductions » et aux « révisions » des traductions de quelques pièces de théâtre québécoises et Acerenza étudie une traduction de *Maria Chapdelaine*, le chef-d'œuvre de la littérature du Canada français de Louis Hémon. Dans l'un et dans l'autre cas d'étude, les auteurs n'hésitent pas à qualifier ces textes de mauvaises traductions littéraires.

Dans l'avant-dernier article du recueil, Alberto Bramati aborde le problème de la traduction de la phrase clivée française en italien en analysant un corpus de romans français contemporains. L'auteur montre que les traducteurs professionnels n'utilisent pas la « *frase scissa* » italienne pour rendre la phrase clivée française, mais ils mettent en œuvres d'autres stratégies que l'auteur considère très souvent comme inappropriées et donc mauvaises.

Dans la dernière contribution, Fjoralba Dado et Eglantina Gishti comparent le chef-d'œuvre de Marguerite Duras, *L'Amant*, avec la traduction albanaise publiée en 2005 par Nasi Lera. Selon les auteures de l'article, la version albanaise du texte durassien « respecte le sens du texte, mais en y rétablissant l'*ordre*, en rationalisant et en clarifiant, en coordonnant ou en subordonnant les phrases ». Bref, le texte cible détruit le rythme et les systématismes, et facilite aux lecteurs albanais de manière évidente l'accès au texte.

Les études ici réunies n'ont pas la prétention de définir de manière précise le statut d'une traduction (bonne ou mauvaise),

mais elles décrivent des phénomènes rencontrés assez souvent dans les textes littéraires traduits.

### **Bibliographie :**

- BELLOS, David, *Le Poisson et le bananier. Une histoire fabuleuse de la traduction*, Trad. de Daniel Loayza avec la collaboration de l'auteur, Flammarion, Paris, 2012.
- BERMAN, Antoine, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1984.
- CARY, Edmond et Rudolf Walter JUMPELT (dir.), *La qualité en matière de traduction*, The MacMillan Company, New York, 1963.
- DERRIDA, Jacques, *Qu'est-ce qu'une traduction "relevante"?*, Cahier de l'Herne, Paris, 2005.
- DOLET, Étienne, *De la manière de bien traduire d'une langue à une autre*, Chez Dolet même, Lyon, 1540.
- ECO, Umberto, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, Trad. de l'italien par M. Bouzaher, Grasset, coll. « Biblio essais », Paris, 2006.
- MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, Verdier, Paris, 1999.
- MOUNIN, Georges, *Les Belles infidèles*, Presses Universitaires Septentrion, Paris, 1994.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Splendeur et misère de la traduction*, Trad. de Clara Foz, « TTR : traduction, terminologie, rédaction », vol. 17, n° 1, 2004, pp. 17-53.

# Quand y a-t-il *mauvaise* traduction ?

Serge ROLET  
Université de Lille  
(France)

## Introduction

Pour Antoine Berman, la mauvaise traduction, c'est toute traduction, ou presque, « 99% » des traductions. Ce massif immense va de Cicéron aux traducteurs d'aujourd'hui, en passant par les « Belles infidèles » du XVII<sup>e</sup> siècle, par Voltaire, par Rilke. Cette mauvaise traduction, dit Berman, sépare le sens, qu'elle capte, de la lettre, qu'elle ignore ; elle est encore « ethnocentrique » et « hypertextuelle ». En fait, pour utiliser un vocabulaire qui n'est pas celui de Berman, la mauvaise traduction est incorrigiblement cibliste : Berman est à l'opposé de Ladamiral. La mauvaise traduction est tout entière dans l'appropriation, dans la négation de l'étrangeté du texte étranger. Les treize « tendances déformantes » (liste ouverte) repérées par Berman dans cette manière de traduire, sont autant de manifestations empiriques du « platonisme » dominant dans l'acte de traduire. La traduction que Berman entend promouvoir, la traduction éthique, au contraire, celle de Hölderlin, par exemple, cultive le décentrement, la résistance que la lettre oppose à la captation du sens par la traduction ethnocentrique.

Il y a dans la théorie de Berman – et non dans sa pratique de traducteur, qui ne sera pas évoquée ici, bien qu'il soit facile de montrer qu'elle n'est pas fidèle à sa théorie – plusieurs points qui me gênent, ce qui me conduit à réexaminer la question de la mauvaise traduction. Je décrirai ces points de désaccord, ensuite

j'essaierai de passer de la question « qu'est-ce que ? » à la question « quand ? », en écho à la célèbre étude de Nelson Goodman « Quand y a-t-il art ? ». <sup>1</sup> Enfin j'évoquerai la question de la multiplicité des traductions et celle de la retraduction. L'idée, ici, c'est que dans certaines configurations des rapports interculturels, dans certains contextes, l'ensemble des traductions dont on dispose tendent à n'être pas bonnes, tout simplement parce qu'elles sont structurellement obsolètes. Tel est le cas des traductions de la littérature russe en français.

## **1. La théorie d'Antoine Berman et la mauvaise traduction**

Mes réticences à l'égard des positions de Berman sur la traduction touchent d'abord ce qu'il dit de l'intégrité des traducteurs, ensuite l'usage qu'il fait de la notion d'ethnocentrisme, enfin sa passion pour les « essences » :

De nombreux poètes modernes, Baudelaire, Mallarmé [...], Deguy, Bonnefoy, etc. – ont traduit d'autres poètes. [...] Beaucoup – pas tous, pas les plus intègres – se sont crus autorisés à des libertés qu'ils ont justifiées par les « lois » du dialogue entre les poètes, « lois » qui les dispensaient des devoirs ordinaires des traducteurs. Il en est résulté [...] des traductions qui ne sont au fond que des « créations » libres. Il s'agit de formes hypertextuelles poétiques, que l'on n'a pas le droit de confondre avec des traductions. Car comme Voltaire ou Vialatte, ils négligent le *contrat* fondamental qui lie une traduction à son original. Ce contrat – certes draconien – *interdit tout dépassement de la texture de l'original.* <sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> N. Goodman, *Manières de faire des mondes*, Trad. de M.-D. Popelard, Gallimard, coll. « Folio essais », Paris, 1992.

<sup>2</sup> A. Berman, *La traduction et la Lettre ou l'Auberge du lointain*, Seuil, Paris, 1999, p. 40. Nous soulignons.

Berman met en cause l'intégrité des traducteurs dont il n'aime pas le travail. Il fait aussi appel au droit, plus précisément à la notion de « contrat ». Mais qui a passé ce contrat, qui l'a édicté ? Il y a ici une incohérence : dans un contrat, ce sont les parties qui contractent. Ici, Berman impose a posteriori un contrat précis aux traducteurs, que sans lui ils n'ont pas eu l'idée de passer, en cela il fait œuvre de législateur, sa démarche est autoritaire, prescriptive et régressive. Les traducteurs ne passent pas de contrat au sens de Berman. Quant à ces accablants « 99% », ils me font penser au vieux Tolstoï dans la *Sonate à Kreutzer*, qui, à la manière d'un prophète, prescrit l'abstinence sexuelle totale et juge unilatéralement l'humanité entière ou presque, pour la condamner, bien entendu. Il y a un côté prédicateur dans le ton de Berman, qui, franchement, est très énervant. On peut douter que les sciences humaines gagnent quoi que ce soit à supporter ces « 99% » si manifestement excessifs, qui font tomber le propos de Berman, comme celui de Tolstoï, dans le pamphlet.

On a souvent relevé que l'ethnocentrisme invoqué par Berman est le produit d'une situation de domination, qui renvoie à une relation de type colonial. Il y a un mépris à l'égard de l'autre et de sa lettre, alors que la bonne traduction est décentrement, acceptation de l'étrangeté du texte étranger. À l'heure des *postcolonial studies*, l'idée paraît sympathique.

Malheureusement, d'une part, il n'est guère possible de tracer une frontière entre la désinvolture à l'égard du texte étranger et la désinvolture à l'égard du texte propre, non étranger. D'autre part, on relève fréquemment une indifférence à l'égard de la lettre du texte étranger dans les traductions des littératures occidentales dans une langue aussi peu « centrale » que le russe. Un rapide tour d'horizon des traductions russes de la littérature européenne oblige à mettre en doute la démonstration de



*Quand y a-t-il mauvaise traduction ?*

Berman, ou au moins à en limiter la validité. L'ethnocentrisme de la culture cible semble neutre dans le manque d'attention à la lettre du texte source. La culture russe est depuis le début du XVIII<sup>e</sup> siècle hyper-décentrée, mais ce décentrement-là est sans effet concluant sur le traitement de « la lettre ».

Ce que Berman appelle la traduction éthique a peut-être moins à voir avec l'étrangeté du texte étranger qu'avec le texte en général, avec la langue en général. Le mépris pour la lettre arrive *avant* la traduction. On le trouve quelquefois dans l'original même, par exemple dans la *Mort du loup* du poète romantique français Alfred de Vigny.

[...] seulement

La girouette en deuil criait au firmament ;  
Car le vent, élevé bien au-dessus des terres,  
N'effleurait de ses pieds que les tours solitaires,  
Et les chênes d'en bas, contre les rocs penchés,  
Sur leurs coudes semblaient endormis et couchés.  
Rien ne bruissait donc, lorsque baissant la tête  
Le plus vieux des chasseurs qui s'étaient mis en quête  
A regardé le sable en s'y couchant ; bientôt,  
Lui que jamais ici l'on ne vite en défaut,  
A déclaré tout bas que ces marques récentes  
Annonçaient la démarche et les griffes puissantes  
De deux grands loups-cerviers et de deux louveteaux.

Le loup-cervier est un lynx. La présence de ce mot détruit, en tout cas pour nos sensibilités contemporaines, toute la symbolique du sacrifice créée par Vigny. La figure pathétique du loup se changeant en cette espèce de grand chat haut sur pattes, avec le bout des oreilles orné d'un bouquet de poils en forme de V, devient comique, pour peu qu'on prenne garde à « la lettre ». Mais on imagine bien que, ici, le « loup-cervier » n'est pas vraiment un lynx, c'est juste un loup à trois syllabes, pour que l'alexandrin soit complet. Les griffes rétractiles du lynx

ne laissent pas de traces sur le sol. La désinvolture à l'égard de « la lettre », ici du lexique, n'est pas un phénomène interculturel. Elle se comprend dans le cadre d'une esthétique de l'émotion, dans laquelle des vagues de termes tous plus évocateurs les uns que les autres empêchent que l'esprit se concentre sur quoi que ce soit de délimité, de précis, de clair. Le fonctionnement du langage n'est pas rigoureux, calculé, en particulier sur le plan lexical. La fonction dénotative du vocabulaire est réduite, au point que la discrimination entre loup et lynx est complètement nivelée.<sup>3</sup> La scène évoquée est peu cohérente (comment peut-on entendre « la girouette crier » au plus profond d'une forêt ?), les combinaisons lexicales sont approximatives (ici le vent a des « pieds »). La poésie de Vigny est chaude, émotionnelle, techniquement peu maîtrisée ; ce qui compte, c'est « le cœur », or, quand le cœur bat trop fort, la main tremble. Il est possible que ce soit à ces travers-là que nous ayons affaire, dans la traduction comme dans le texte non traduit, plutôt qu'au dédain de l'étranger, et de sa « lettre ». La lettre propre n'est pas mieux traitée.

Dans une culture aussi peu ethnocentrique que celle de la Russie impériale, on trouve dans les traductions d'énormes bourdes, d'incroyables libertés à l'égard du texte source. C'est le cas de la traduction d'Eugénie Grandet par Dostoïevski. J'ai trouvé un exemple un peu drôle dans une traduction ancienne de la *Généalogie* de Nietzsche.

On lit dans l'original :

---

<sup>3</sup> En ce sens, on comprend que l'article « Loup-cervier » publié sur le site du Centre national de ressources textuelles et lexicales indique : « Rem. *Loup-cervier* s'emploie parfois pour désigner un loup ». L'exemple cité est le nôtre, tiré de la « Mort du loup », et rien n'indique que cet usage ne soit pas unique. [En ligne] : <http://www.cnrtl.fr/definition/loup-cervier>. Le *Robert* ne fait pas état de la synonymie loup/loup-cervier.

*Quand y a-t-il mauvaise traduction ?*

Zum Mindesten brauchen sie [*i. e.* die Künstler] immer eine Schutzwehr, einen Rückhalt, eine bereits begründete Autorität : die Künstler stehen nie für sich, das Alleinstehn geht wider ihre tiefsten Instinkte.<sup>4</sup>

Voici la traduction de Victor Weinstock, qui date du début du XX<sup>e</sup> siècle, retraduite en français le plus littéralement possible.

Au moins ont-ils [= les artistes] constamment besoin d'un soutien, d'un appui, d'une autorité déjà établie : les artistes ne se limitent jamais eux-mêmes, *le célibat est contraire à leurs instincts les plus profonds*.<sup>5</sup>

L'une des traductions publiées en français donne :

Tout au moins leur faut-il [*i. e.* aux artistes] un rempart, un soutien, une autorité déjà établie : les artistes ne vont jamais seuls, l'allure de l'indépendance est contraire à leurs instincts essentiels.<sup>6</sup>

La désinvolture à l'égard de « la lettre » dans l'usage de la langue propre renvoie à une conception du texte comme expression. Il y aurait quelque chose à transmettre, par exemple une émotion, une expérience, antérieure à la verbalisation. Il serait injuste de pointer du doigt les seuls romantiques français. Dans un tout autre contexte esthétique, Mandelstam définit le rapport à la langue de « l'ouvrier venu d'Irkoutsk, plein d'amour-propre » : « Ce qu'il apporte avec lui, ce n'est pas des

---

<sup>4</sup> F. Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, Reclam Philipp Jun, Ditzingen, 1988, pp. III-5.

<sup>5</sup> « По меньшей мере они [= художники] постоянно нуждаются в оплоте, опоре, уже установившемся авторитете : художники никогда не ограничиваются самими собой, холостяцкая жизнь перечит глубочайшим их инстинктам ». (Fridrih Niče, *K genealogiji morali*, Trad. V. A. Vejnštok, Vestnik znanija, Sankt-Peterburg, 1908). Nous soulignons.

<sup>6</sup> F. Nietzsche, *Généalogie de la morale*, Trad. d'H. Albert, Nathan, Paris, 1900, p. 151.

vers, ce n'est qu'un cri. [...] Les mots sont indifférents. C'est l'éternel je vis, je veux, j'ai mal ».<sup>7</sup>

Bien entendu, on trouve de la désinvolture à l'égard de la lettre dans maintes traductions, mais il n'est pas certain que le phénomène soit spécifique à l'acte de traduire. La présence d'un manque d'attention pour « la lettre » du texte étranger, même quand le texte traduit passe d'une culture dominante à une culture dominée, nous conduit à penser soit que toute traduction est structurellement ethnocentrique, soit que Berman se trompe, quand il affirme que le mépris pour la lettre de l'autre est mépris pour l'autre, alors qu'il est mépris pour la lettre.

Au passage, puisque le mot « ethnocentrisme » est régulièrement accompagné du mot « hypertexte », on peut se demander si ce que Berman appelle ainsi est bien de l'ordre du texte. Si on se réfère à l'opposition saussurienne fondamentale entre langue et parole, le « bon français » standard, auquel, selon Berman, la lettre du texte étranger est adaptée, tombe dans la catégorie de la langue ou du code, plutôt que dans celle de la parole ou du texte.

Il y a chez Berman une absolutisation du sens, une insensibilité à la réception, au lecteur. On est frappé par la fréquence sous sa plume du mot « essence ». Berman essentialise le sens, il essentialise aussi l'« œuvre », ce qui est assez piquant de la part d'un ennemi du « platonisme ».

Chez Berman, on a l'impression que le sens est tout entier dans les mots, qu'il est donné une fois pour toutes, dans ce qu'il appelle « la lettre ». Mais non : le sens est construit, et il est impossible de tracer franchement la limite entre ce que dit le texte et ce que dit l'interprète du texte. Après Freud, le sens du

---

<sup>7</sup> O. Mandel'stam, *Армия поэтов*, (*L'armée des poètes*, 1923), *Собрание сочинений в 4-и томах* (*Œuvres en 4 volumes*), tome 2, Moscou, 1993, p. 341.

*Quand y a-t-il mauvaise traduction ?*

mythe d'Édipe n'est plus le même qu'avant. De plus, le sens qui nous apparaît aujourd'hui se situe par rapport au sens que percevaient les lecteurs d'hier. Une fois écrit, le texte devient une trace, que d'autres traces peuvent recouvrir. Ce que le *Manteau* de Gogol signifie pour nous ne peut pas être totalement détaché de ce que Biéliniski, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, a dit qu'il voulait dire. Se situer par rapport à une lecture peut bien entendu se comprendre comme refus de cette lecture, comme lecture alternative. Mais, et ceux qui étudient des textes anciens le savent bien, trouver le sens d'un texte suppose qu'on sache quel sens il a eu, quand, pour qui, même si on ne partage pas ces interprétations. Il n'y a pas de sens sans interprète du sens. Il y a une histoire du sens comme il y a une histoire de la vérité : voici quelques siècles, il était vrai que la terre fût plate. Le fait que le sens ne soit pas fixe, et que ce que nous considérons comme la fidélité d'une traduction soit variable, nous pousse toujours à mieux traduire, mais il ne permet pas de parler absolument de l'infidélité des traductions anciennes. Comment pouvons-nous appliquer à une traduction passée les critères d'appréciation que nous définissons aujourd'hui ? Nous pouvons juste constater la différence entre ce que proposait le traducteur du passé et ce que nous proposerions nous-mêmes.

Henri Mongault, traducteur de Gogol, de Tourguéniev, de Tolstoï dans les années vingt estime, à propos de la *Dame de pique* de Pouchkine parue en français en 1849, que Mérimée est un « traducteur souple mais fidèle ». <sup>8</sup> Mais il indique que Mérimée a commencé l'étude du russe en 1848. On ne peut s'empêcher de se demander comment il a pu apprendre le russe

---

<sup>8</sup> H. Mongault, *Mérimée et la littérature russe*, préface à *Études de littérature russe*, tome I<sup>er</sup>, in *Œuvres complètes de Prosper Mérimée*, tome IX, introduction et notes d'H. Mongault, Honoré Champion, Paris, 1931, p. XXVI.

de manière assez approfondie pour pouvoir traduire Pouchkine aussi vite. Longtemps, un flou a subsisté quant au statut de la *Dame de pique* en français, présentée comme une œuvre « empruntée et non traduite » dans le Grand Larousse de 1870, et comme une « adaptation » en 1928. En 1931, Henri Mongault pense que c'est une traduction. La conception qu'il avait de « la fidélité » d'une traduction dans ses rapports avec « la souplesse » n'est plus la nôtre. Il est probable que, telles qu'on les considérait alors, la souplesse et la fidélité n'aient pas requis une très grande connaissance du russe.

Berman commet, je crois, un péché d'orgueil par chronocentrisme : il est aveugle à l'évolution du sens des œuvres et croit que sa vision à lui de la bonne traduction vaut pour toutes les époques, pour tous les contextes culturels.

Même chose pour cette notion : « l'œuvre ». Une œuvre littéraire, qu'est-ce que c'est ? Ça dépend. Le journal de la petite écolière juive d'Amsterdam Anne Frank est devenu une œuvre littéraire, les *Sermons* de Bossuet aussi ; ils ne l'ont pas toujours été. Berman a une conception fixe de ce qu'est « l'œuvre ».

Pour Berman, la traductologie explicite le savoir inhérent à l'acte de traduire. Une traduction qui ne reposerait pas sur ce savoir ne serait pas une vraie traduction, ou en tout cas une bonne traduction. Simplement, ce savoir n'est pas constant à travers le temps, d'une culture à l'autre, et Berman ne le voit pas. Le savoir du traducteur vieillit comme tous les autres. Il est étrange de reprocher aux traducteurs du passé (sauf à Hölderlin) de ne pas posséder le savoir exigé des traducteurs d'aujourd'hui. Berman déshistoricise la traduction, il mêle dans la même réprobation la traduction de la *Métamorphose* de Kafka par Vialatte et les traductions de Shakespeare par Voltaire. À nos yeux, les traductions de Voltaire sont illisibles, mais ce n'est pas parce que Voltaire n'avait pas le savoir nécessaire : peu de gens

## *Quand y a-t-il mauvaise traduction ?*

avaient un savoir aussi grand que le sien, et il n'y avait pas à son époque de savoir spécifique à la traduction. J'interpréteraï volontiers la perplexité que provoquent en nous les traductions de Voltaire en disant qu'elles ne correspondent plus à ce que nous attendons d'une traduction. Si nous les trouvons « mauvaises », c'est qu'elles sont *obsolètes*. Il est probable que la plupart des traductions littéraires de cette époque soient dans le même cas. Ce n'est pas « la faute à Voltaire ».

### **2. Quand y a-t-il mauvaise traduction ?**

Nelson Goodman est connu pour son refus nominaliste des essences. Il substitue la question « quand ? » à la question « qu'est-ce que ? ». Ce glissement ouvre des perspectives à une réflexion sur la mauvaise traduction, même si l'usage qui sera fait ici du « quand ? » ne suit pas la démarche de Goodman au-delà de l'abandon du « qu'est-ce que ? ». Goodman décrit le fonctionnement d'un objet, d'une chose, comme art, puis comme non-art, alternativement : on peut se servir, si on veut, d'un tableau de maître pour remplacer une vitre cassée, et, à l'inverse, exposer dans une galerie un morceau de bitume trouvé sur une route. La question de savoir si une œuvre est bonne ou mauvaise n'intéresse pas Goodman. Son travail vise à séparer l'esthétique de la critique, l'analyse du fonctionnement de l'œuvre de son évaluation. Ici, c'est non pas, comme chez Goodman, l'usage ou la fonction du texte traduit qui nous occupe, mais bien son évaluation.

Même si on admet qu'il y a une essence de la littérature, ce qui n'est peut-être pas une bonne idée, la traduction est un accident de son essence. Elle est ce qui arrive au texte littéraire, mais peut ne pas lui arriver. Vouloir définir l'essence de la

traduction revient donc à vouloir définir l'essence d'un accident, ce qui est probablement désespéré.

Si l'on s'intéresse à la mauvaise traduction, il est peut-être plus simple de partir de la pluralité de fait des traductions d'un même texte, dans plusieurs langues, et même dans une même langue. On peut faire l'hypothèse que la question de la qualité des traductions est liée à leur pluralité. La multiplicité des traductions se constate dans un grand nombre de cas, mais on peut aussi poser qu'un texte encore non traduit admet une pluralité potentielle de traductions, que la traduction ne peut guère se penser comme unique. La thèse de l'« indétermination de la traduction » de Quine implique qu'à une traduction donnée peut toujours être opposée une traduction « empiriquement équivalente », et donc alternative.<sup>9</sup> De cette équivalence découle la question de la qualité : à quoi bon retraduire, si ce n'est pour traduire mieux ? Une traduction n'est bonne que jusqu'au moment où il en arrive une autre, or il est toujours possible qu'une nouvelle traduction d'un texte soit proposée.

Il existe huit traductions en français du *Manteau* de Gogol. On peut être sûr qu'il y en aura d'autres. Nous n'aurons jamais « la » traduction, la dernière, la bonne. Nous avons, en principe, un seul texte, mais plusieurs traductions. En ce qui concerne le texte original, cette pluralité est impossible, sauf peut-être chez Borges : dans *Pierre Menard, autor del Quijote*, un écrivain français du XX<sup>e</sup> siècle « écrit » le *Quichotte*, mais Borges ne dit pas qu'il y a « deux » Quichotte. Il y a juste deux auteurs, et, peut-être, deux œuvres, mais un seul texte. Cet exemple fictif, mais néanmoins dérangeant, montre à quel point il est difficile d'imaginer « le texte » comme une pluralité. Certes, on peut distinguer les variantes d'un texte, mais il n'existe pas de choix

---

<sup>9</sup> Cf. W. van Orman Quine, *Le Mot et la chose*, Trad. de J. Dopp et P. Gochet, Flammarion, Paris, 1977, pp. 57-126.



### *Quand y a-t-il mauvaise traduction ?*

entre elles comme il existe un choix entre les traductions. Les variantes forment une liste potentiellement fermée, et leur rapport est plutôt génétique. Les premières variantes peuvent être difficiles à distinguer des brouillons, et c'est la dernière qui prévaut. L'incertitude ne peut guère porter que sur ce qu'on entend par « la dernière » : est-ce la dernière publiée par l'auteur, ou la dernière à laquelle il ait mis la main, après la sortie de la dernière édition de son vivant ? Le texte original tend vers l'unicité. Le rapport entre les différentes traductions d'un texte littéraire est au contraire celui de la concurrence, et la liste en est ouverte.

Un cas particulier est celui où la traduction est meilleure que l'original, où elle remplace l'original : tel est le cas des autotraductions des romans russes de Nabokov en anglais, qui seules font foi pour leurs traductions dans d'autres langues.

À elle seule, la pluralité des traductions jette un doute sur le fait que le traducteur soit un écrivain. Le traducteur écrit un texte que d'autres écrivent aussi, autrement, à d'autres moments, mais c'est toujours le même texte, ce qui nous reconduit à Ménard, auteur du *Quichotte*. Si la traduction apparaît comme texte distinct, c'est qu'il s'agit d'une œuvre propre, et non plus d'une traduction, comme les ballades de Schiller traduites par Joukovski. Comment, dans le cas où on cherche, comme le fait Berman, à confondre mauvaise traduction et « récréation », faire la différence entre création et copie, création et plagiat ?

La traduction est soumise à l'usure. Le texte littéraire l'est aussi, mais différemment : soit il est oublié, soit il devient un classique. La différence entre le texte littéraire classique et ses traductions, c'est que ses traductions ne deviennent pas souvent, presque jamais, des classiques. On pense à la traduction du *De cive* de Hobbes par Samuel de Sorbière (1649), qui reste la seule disponible en français, ou à celle des *Histoires extraordinaires*

d'Edgar Poe par Baudelaire. Ici, il est déterminant que la traduction soit contemporaine de l'original, que sa langue puisse être perçue comme l'équivalent historique de celle de l'auteur. On peut encore m'objecter le statut de classique de la traduction de tout Shakespeare par François-Victor Hugo, le fait que cette traduction ancienne soit encore une référence. La longévité de ces traductions est remarquable, mais elle n'empêche pas que d'autres traductions aient été proposées, ce qui suppose qu'elles aient été jugées meilleures, au moins d'un certain point de vue. En ce sens il n'y a pas de traduction définitive ; on peut toujours imaginer traduire autrement. Durcissons les choses : la meilleure traduction possible semble être destinée à devenir... une mauvaise traduction. La bonne qualité de la traduction est inchoative.

Le vieillissement de la traduction est facile à observer quand le registre de l'original est familier, notamment dans les dialogues. Le langage relâché étant relativement peu normé, il évolue rapidement. Dans ce cas la traduction s'use vite, au point de ne plus être très compréhensible ou simplement acceptable au bout de quelques dizaines d'années. Mais l'usure de la traduction est un phénomène général, qui touche aussi les registres non familiers. Si nous lisons aujourd'hui des classiques étrangers du XIX<sup>e</sup> siècle traduits dans la langue de l'entre-deux-guerres, dont beaucoup de tournures sont tombées en désuétude, nous percevons une interférence entre les codes des deux époques. Le fait qu'Anna Karénine parle comme le Tout-Paris des années trente est *devenu* une imperfection de la traduction.

On constate que le processus de vieillissement des traductions suit un certain cycle, comme celui des mises en scène de théâtre. Wolfram Krömer dégage un rythme d'évolution de la littérature, avec des périodes plus ou moins homogènes d'une durée de

trente ans, et un autre rythme plus large, de soixante ans.<sup>10</sup> Ces périodes constituent ce que Iouri Tynianov appelle des « époques-systèmes ». <sup>11</sup> La vie littéraire substitue une manière d'écrire (une esthétique, une école littéraire) à une autre, elle fait vieillir les textes de la période précédente et fait advenir des textes nouveaux. Pareillement, les séries de traductions et de mises en scène procèdent à un renouvellement de l'interprétation des textes dont la culture garde le souvenir, mais à un rythme qui ne coïncide pas forcément avec celui des époques-systèmes de la vie littéraire. La traduction est liée aux sciences humaines, notamment à la philologie et à la théorie littéraire, et, bien évidemment, à la traductologie, dont le tempo n'est pas celui de la littérature. La mauvaise traduction est celle qui appartient à un âge passé de la traduction, dont la conception de ce qu'est un texte n'est plus actuelle. La permanence de certains termes, comme « la fidélité », recouvre des approches et des pratiques différentes. La fidélité n'a pas le même sens pour Henri Mongault et pour Hélène Henry, traductrice d'aujourd'hui.

Le moment le plus intéressant ici est celui où une traduction se révèle périmée *d'emblée*. C'est ce qui est arrivé à Marguerite Yourcenar avec la *Couronne et la lyre*.<sup>12</sup> L'helléniste Jean Bollack a expliqué que la réussite même du travail de Yourcenar auprès du public et de la critique reposait sur une pratique traditionnelle et datée de la traduction, peu philologique, peu

---

<sup>10</sup> W. Krömer, *Les rythmes perçus et perceptibles dans l'histoire politique et dans l'histoire littéraire*, in M. Gilli (dir.), *Les limites de siècles, lieux de ruptures novatrices depuis les temps modernes*, Presses Universitaires Franc-Comtoises, coll. « Annales littéraires », Besançon, vol. 3, 1998, pp. 745-754.

<sup>11</sup> Cf. I. Tynianov, *De l'évolution littéraire*, in T. Todorov (réunis, présentés et traduits par), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, préface de R. Jakobson, Seuil, Paris, 1965, pp. 120-137.

<sup>12</sup> M. Yourcenar, *La Couronne et la lyre*, « Poèmes traduits du grec », Gallimard, Paris, 1979.

herméneutique, quoiqu'elle bénéficie *en France* d'une forte reconnaissance académique. « Les mouvements critiques du siècle, écrit-il, n'ont pas laissé de traces dans les écrits de Marguerite Yourcenar ; elle ne prend jamais en compte la dimension théorique, ni les critères intellectuels de la production littéraire. Amateurisme, académisme, classicisme ? La cause est bien servie ».<sup>13</sup> Bollack laisse entendre que, dès leur sortie, les traductions de Yourcenar appartiennent à une *épistémè* dépassée, que lui-même et l'école philologique de Lille ont contribué à faire vieillir. On retrouve ici l'idée, présente chez Berman, selon laquelle le traducteur doit posséder un certain savoir. Simplement, Bollack ne prétend pas décider de ce que ce savoir doit être dans l'absolu, il se contente d'affirmer que, dans le domaine des cultures antiques, le traducteur de l'époque ne peut se permettre d'être trop en retard sur l'évolution de la recherche en sciences humaines.

### **3. Retraduction et multiplicité des traductions**

Il est peu probable qu'une traduction vieille d'un demi-siècle ou d'un siècle entier, aussi excellente qu'elle ait pu être jugée au moment de sa publication, corresponde à ce que nous considérons aujourd'hui comme une bonne traduction. Or, si on regarde non pas une seule traduction, mais un grand nombre des traductions en français de textes étrangers, on voit que la vitesse avec laquelle les textes sont retraduits ne varie pas au hasard, ni, non plus, en proportion du seul rayonnement de leurs auteurs dans la culture cible. La popularité de Tolstoï n'empêche pas que la plupart des traductions en français de ses œuvres les plus

---

<sup>13</sup> J. Bollack, *Marguerite Yourcenar traductrice de la poésie grecque. En beau français*, « Le Monde », 11 janvier 1980, p. 22.

connues soient anciennes. Plus largement, on constate que, à de rares exceptions près, les nouvelles traductions des grands classiques russes (Pouchkine, Gogol, Dostoïevski, Tolstoï, Tchekhov) se font longtemps désirer. Le rythme auquel ces textes sont retraduits est lent, et, dans un grand nombre de cas, il n'existe pas de traductions récentes. Le travail de retraduction entrepris depuis une trentaine d'années par André Markowicz et quelques autres, pour des éditeurs comme Actes Sud, est le bienvenu, mais il ne peut à lui seul combler complètement le retard de l'offre de littérature russe en langue française.

Limitons-nous, pour éviter le vague de considérations générales, aux traductions parues dans la Bibliothèque de la Pléiade de Gallimard. L'éditeur a procédé au cours des vingt dernières années à un renouvellement des traductions des grands classiques qui figuraient déjà au catalogue de la collection, et entrepris d'éditer d'autres auteurs largement consacrés. *Don Quichotte*, présent au catalogue de la Pléiade depuis les années trente a été retraduit en 2001. Le théâtre de Shakespeare, publié en 1938, qui avait fait l'objet d'une « nouvelle édition » (mais les traductions étaient restées les mêmes) en 1959, a été retraduit (*Tragédies* en 2002, *Comédies* en 2016). À la même période, la Pléiade s'est enrichie de plusieurs volumes de Stevenson. La volonté d'éditer de bonnes traductions apparaît dans la décision de faire retraduire cet auteur, alors que Gallimard avait déjà fait paraître assez récemment, en 1978, une traduction de plusieurs des œuvres qui entrent dans le volume, comme l'*Étrange cas du Dr Jekyll et de Mr Hyde*.

Cet effort de mise à jour de la Bibliothèque de la Pléiade laisse les classiques russes presque complètement à l'écart, même dans le cas où les traductions disponibles sont périmées depuis longtemps. Les œuvres de Tchekhov figurent actuellement encore au catalogue de la collection dans l'édition

de 1968-1971, dans une version révisée d'une traduction préexistante, parue en 1959. La révision est un aveu, elle marque que la traduction choisie était obsolète. Dans la Pléiade, la *Guerre et la Paix* est encore proposée aujourd'hui dans la traduction d'Henri Mongault, qui date de 1944. L'éditeur propose en 2018 un coffret réunissant les trois grands romans de Tolstoï, *La Guerre et la Paix*, *Anna Karénine* et *Résurrection*. La traduction d'Anna Karénine par Henri Mongault est parue en 1935. Celle de *Résurrection*, par Édouard Beaux, en 1951. Le catalogue de Gallimard, hors Pléiade, contient une autre traduction de la *Guerre et la Paix*, due à Boris de Schlœzer, et publiée pour la première fois en 1960. Les *Œuvres complètes* de Gogol sont parues dans la Pléiade en 1966. Une partie des traductions sont nouvelles, mais certaines, notamment celles des œuvres les plus célèbres, sont anciennes. Les *Récits de Pétersbourg*, traduits par Boris de Schlœzer, avaient été publiés en 1925, et le *Révizor* traduit par André Barsac, en 1949. Il en est à peu près de même de Pouchkine, de Lermontov, et de l'ensemble des classiques russes édités dans la prestigieuse bibliothèque. Gallimard se contente de commercialiser les tirages successifs des premières éditions de ces auteurs, ou de les rafraîchir un peu, sans mettre en chantier de nouvelles traductions. Notons tout de même les deux volumes des œuvres de Mikhaïl Boulgakov, qui a fait son entrée dans la Pléiade en 1997 et en 2004, dans des traductions nouvelles, alors que jusqu'ici les éditeurs reprenaient, comme il est d'usage, des traductions éventuellement révisées, initialement publiées par Laffont et Champ libre dans les années soixante.

Les classiques russes ne sont pas les seuls à figurer dans la Pléiade dans des traductions anciennes. Les volumes consacrés à Dante, Machiavel et Goldoni datent de 1965, 1952 et 1972. La Pléiade occupe sur le marché du livre en France un segment plus

patrimonial qu'innovant. Cela dit, la politique éditoriale de la Pléiade à l'égard des classiques italiens n'est pas tout à fait comparable avec celle qui est réservée aux Russes. Dans le domaine italien, on trouve ailleurs que dans la Pléiade de nombreuses traductions récentes, chez d'autres éditeurs ou chez Gallimard même. La *Locandiera* de Goldoni a fait l'objet d'une nouvelle traduction en 1991.<sup>14</sup> Pareillement, des traductions nouvelles de certains textes de Dante ont été publiées par l'éditeur.<sup>15</sup> Ce choix n'existe guère dans le domaine russe. Nous disposons d'une traduction moderne de la *Guerre et la Paix*, datant de 2002, mais non pas d'*Anna Karénine*.<sup>16</sup> Les traductions en français les plus récentes de ce roman sont celles d'Henri Mongault et de Sylvie Luneau, qui datent de 1935 et de 1949. Dans plusieurs éditions de poche, les traductions de la *Guerre et la Paix* sont encore plus anciennes. Certes, le caractère monumental du roman ne facilite pas l'initiative des éditeurs, mais quand on regarde les traductions de textes plus courts de Tolstoï, comme la *Mort d'Ivan Ilitch* ou le *Père Serge*, la situation est la même. Le monde de l'édition rechigne à produire des traductions nouvelles. On trouve actuellement sur le marché une édition à grand tirage de récits de Tolstoï, qui juxtapose sans autre forme de procès des traductions « retouchées dans des proportions variables » [*sic*] datant d'époques différentes, certaines postérieures à 1945, d'autres contemporaines de Tolstoï (le traducteur de l'un des récits est mort en 1889).

On peut avancer l'hypothèse que le retard global des traductions d'œuvres littéraires russes vient de la position périphérique de la Russie dans la culture européenne. Le

---

<sup>14</sup> C. Goldoni, *La Locandiera*, Trad. de G. Luciani, Gallimard, coll. « Folio bilingue », Paris, 1991.

<sup>15</sup> Dante, *Vita nova*, Trad. de M. Belhaj Kacem, Gallimard, Paris, 2007.

<sup>16</sup> L. Tolstoï, *La Guerre et la Paix*, Trad. de B. Kreize, Seuil, Paris, 2002.

« différentiel culturel ouest-est » (*west-östliches Kulturgefälle*) étudié par l'historien Martin Malia est perceptible ici, sous la forme d'une sorte de dédain à l'égard de la littérature russe.<sup>17</sup> Les littératures étrangères méritent d'être retraduites régulièrement, parce que les traductions vieillissent, mais la littérature russe le mérite moins que les littératures plus proches, plus centrales. Tolstoï peut attendre. Ce point nous amène à remettre en cause la théorie des transferts culturels de Michel Espagne et Michael Werner, de même que la vision des rapports interculturels d'Appadurai. Les transferts sont supposés avoir lieu dans tous les sens, de manière réciproque. Pour Appadurai, la délocalisation de codes culturels et de textes (au sens large), opérée essentiellement par les minorités de migrants à travers le monde, se fait de manière contingente, dans des directions multiples. La pratique de la traduction littéraire montre que le *Kulturgefälle* n'a pas disparu : on continue d'observer une asymétrie des cultures, qui joue dans le monde de la traduction comme dans d'autres. La culture littéraire russe se construit depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle par rapport aux littératures occidentales, en référence à ses modèles. Les littératures occidentales, la littérature française en particulier, se construisent en ignorant largement la littérature russe. Le prestige de « Dostoïevski-et-Tolstoï », la vogue, à certaines époques, de l'âme russe, sont l'arbre qui cache la forêt. La pratique de la réédition de traductions libres de droits est générale, mais dans le domaine russe, un grand nombre d'œuvres ne sont accessibles que dans ce genre de traductions, ou, chez les grands éditeurs (Gallimard, Flammarion) dans des traductions simplement revues. La désinvolture à l'égard de la lettre de l'étranger invoquée par

---

<sup>17</sup> M. Malia, *Russia under Western Eyes*, Harvard University Press, Cambridge, 1999, Trad. de J.-P. Bardos, *L'Occident et l'énigme russe*, Seuil, Paris, 2003, pp. 55-56.



### *Quand y a-t-il mauvaise traduction ?*

Berman n'est pas la même, selon l'origine de l'original. Il arrive que la révision des traductions de textes russes, de même que les introductions, préfaces, dossiers et notes des éditions à grande diffusion, soient confiées à des gens qui ne connaissent pas, pas bien, le russe, et ne peuvent pas accéder à la littérature secondaire dans la langue d'origine. Il y a une approche purement franco-française de la littérature russe, dont il faut reconnaître « l'amateurisme », pour reprendre le mot de Bollack. Le journal *Le Monde* vient de publier une assez longue recension des œuvres complètes de Mandelstam en français, écrite par un « écrivain et universitaire » qui ne lit pas le russe.<sup>18</sup> Imagine-t-on une recension d'un volume de Rilke ou de Philip Larkin par quelqu'un qui ne connaîtrait pas l'allemand, l'anglais ? On l'imagine difficilement. Dans le domaine russe, cette pratique est habituelle, et en dehors de quelques rares slavistes, personne ne trouve rien à y redire. La qualité des traductions concurrentes d'un même texte russe est appréciée couramment sans aucune référence à l'original, dans des mémoires de recherche, des critiques parues dans la presse ou des ouvrages écrits par des universitaires reconnus. Dominique Fernandez estime la qualité de telle ou telle traduction de Tolstoï, sans être le moins du monde gêné par le fait qu'il n'a pas accès au texte russe, et que donc son jugement flotte dans le vide.<sup>19</sup>

L'ignorance partielle ou, dans le dernier cas évoqué, totale de « la lettre » du texte russe est trop générale pour qu'on puisse en tenir rigueur aux seuls commentateurs pris individuellement, et

---

<sup>18</sup> É. Marty, *Ossip Mandelstam, un poète contre la terreur*, « Le Monde des livres », 14 mars 2018. [En ligne] : [https://www.lemonde.fr/livres/article/2018/03/14/ossip-mandelstam-un-poete-contre-la-terreur\\_527088\\_5\\_3260.html](https://www.lemonde.fr/livres/article/2018/03/14/ossip-mandelstam-un-poete-contre-la-terreur_527088_5_3260.html). Consulté le 19 juillet 2019.

<sup>19</sup> D. Fernandez, *Avec Tolstoï*, Livre de Poche, Paris, 2009, pp. 137 et 140.

fustiger leur manque d'éthique. Il s'agit d'un phénomène collectif, qui manifeste une situation de déséquilibre dans les rapports interculturels franco-russes. La mauvaise traduction du russe, datée, obsolète, éventuellement émaillée d'énormes contresens repris d'une édition à l'autre malgré les révisions, est le produit d'une multitude de facteurs ponctuels, mais elle a quelque chose de structurel, c'est pourquoi les mauvaises traductions du russe sont nombreuses, tenaces, installées.

On peut supposer que ce qui est observé dans le domaine russe existe aussi dans les traductions de textes appartenant à d'autres cultures, pour peu que leur relation avec la culture française ou avec d'autres cultures cibles soit elle aussi asymétrique. Il existe donc des conditions de possibilité de la mauvaise traduction, dont l'étude entre dans le domaine de l'histoire culturelle.

### **Bibliographie :**

- BARDOS, Pierre, *L'Occident et l'énigme russe*, Seuil, Paris, 2003.
- BERMAN, Antoine, *La traduction et la Lettre ou l'Auberge du lointain*, Seuil, Paris, 1999.
- BOLLACK, Jean, *Marguerite Yourcenar traductrice de la poésie grecque. En beau français*, « Le Monde », 11 janvier, 1980, pp. 15-22.
- DANTE, *Vita nova*, Trad. de M. Belhaj Kacem, Gallimard, Paris, 2007.
- FERNANDEZ, Dominique, *Avec Tolstoï*, Livre de poche, Paris, 2012, [2009].
- GOLDONI, Carlo, *La Locandiera*, Trad. de G. Luciani, Gallimard, coll. « Folio bilingue », Paris, 1991.
- GOODMAN, Nelson, *When is art?* in Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing Company, Indianapolis, 1978.
- GOODMAN, Nelson, *Manières de faire des mondes*, Trad. de M.-D. Popelard, Gallimard, coll. « Folio essais », Paris, 1992.
- KRÖMER, Wolfram, *Les rythmes perçus et perceptibles dans l'histoire politique et dans l'histoire littéraire*, in M. Gilli (dir.), *Les Limites de siècles, lieux de ruptures novatrices depuis les temps modernes*,

*Quand y a-t-il mauvaise traduction ?*

- Presses Universitaires Franc-Comtoises, coll. « Annales littéraires », Besançon, vol. 3, 1998.
- MALIA, Martin, *Russia under Western Eyes*, Harvard University Press, Cambridge, 1999. *L'Occident et l'énigme russe*, Trad. de J.-P. Bardos, Seuil, Paris, 2003.
- MANDEL'STAM, Osip, *Армия поэтов*, (*L'armée des poètes*, 1923), *Собрание сочинений в 4-и томах* (*Œuvres en 4 volumes*), tome 2, Moscou, 1993.
- MARTY, Éric, *Ossip Mandelstam, un poète contre la terreur*, « Le Monde des livres », 14 mars 2018. [En ligne] : [https://www.lemonde.fr/livres/article/2018/03/14/ossip-mandelstam-un-poete-contre-la-terreur\\_5270885\\_3260.html](https://www.lemonde.fr/livres/article/2018/03/14/ossip-mandelstam-un-poete-contre-la-terreur_5270885_3260.html). Consulté le 19 juillet 2019.
- MONGAULT, Henri, *Mérimée et la littérature russe*, préface à *Études de littérature russe*, tome I<sup>er</sup>, in *Œuvres complètes de Prosper Mérimée*, tome IX, introduction et notes d'H. Mongault, Honoré Champion, Paris, 1931.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Généalogie de la morale*, Trad. d'H. Albert, Nathan, Paris, 1900.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Zur Genealogie der Moral*, Reclam Philipp Jun, Ditzingen, 1988, III-5.
- QUINE, Willard van Orman, *Le Mot et la chose*, Trad. de J. Dopp et P. Gochet, Flammarion, Paris, 1997.
- TOLSTOÏ, Lev, *La Guerre et la Paix*, Trad. de B. Kreize, Seuil, Paris, 2002.
- TYNIA NOV, Iouri, *De l'évolution littéraire*, in T. Todorov (réunis, présentés et traduits par), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, préface de R. Jakobson, Seuil, Paris, 1965.
- YOURCENAR, Marguerite, *La Couronne et la lyre*, « Poèmes traduits du grec », Gallimard, Paris, 1979.

# **La retraduction d'une même œuvre littéraire serait-ce une solution pour améliorer la qualité de la traduction ?**

**Mzago DOKHTOURICHVILI**  
Université d'État Ilia, Tbilissi  
(Géorgie)

*Parler de traduction [...] c'est parler du mensonge et de la vérité,  
de la trahison et de la fidélité.*

Antoine Berman

## **Introduction**

La traduction, en général, la traduction littéraire, dans notre cas, est un phénomène qui représente l'objet d'innombrables discussions entre les spécialistes qui établissent des critères diversifiés de l'évaluation de sa qualité. C'est pour cette raison que n'importe quelle question portant sur la qualité de la traduction littéraire est toujours d'actualité.

Si nous prenons en considération l'idée des traductologues qui affirment que la compréhension et l'interprétation du texte précèdent la traduction, nous pouvons partager leur avis selon lequel la vocation d'une œuvre classique est d'être traduite indéfiniment tant dans le temps que dans l'espace, l'original étant l'ensemble de toutes les éventuelles traductions. En effet, comme aucune interprétation ne peut être exhaustive, l'interprétation et la traduction peuvent se produire infiniment et chaque nouvelle traduction peut concrétiser telle ou telle forme de sa compréhension et de son interprétation. Par conséquent, pour répondre à la question *Qu'est-ce qu'une mauvaise traduction littéraire ?*, nous avons porté une attention plus

particulière à des ouvrages et à des discussions théoriques qui traitent du caractère complexe du phénomène de retraduction. Nous avons analysé différentes théories de la traduction, plus particulièrement, celles qui portent sur les difficultés devant lesquelles se retrouve le traducteur du texte littéraire. Aussi, nous interrogeons-nous, en nous basant sur des exemples concrets, sur des critères qui nous aideront à qualifier de fidèles ou d'infidèles, de bonnes ou de mauvaises, différentes traductions d'une même œuvre littéraire effectuées à des moments différents par différents traducteurs.

Le corpus de notre analyse est constitué de trois traductions en français de *Le Chevalier à la Peau de Tigre* de Chota Roustavéli, de trois traductions en géorgien de quelques poèmes des *Fleurs du mal* de Charles Baudelaire et de trois traductions en géorgien du *Petit Prince* de Saint-Exupéry.

L'analyse comparée des traductions effectuées des œuvres de notre choix nous permettra de répondre à la question posée dans le titre de notre article, à savoir, si la retraduction à plusieurs reprises d'une même œuvre littéraire pourrait être une solution pour transmettre, dans la langue cible, d'une façon exacte, le sens et la lettre du texte source, si on peut mettre un signe d'équation entre une traduction fidèle, exacte et une bonne traduction, et entre une traduction infidèle (traître) et une mauvaise traduction, ou bien si les notions de traduisibilité-traductibilité / intraduisibilité-intraductibilité pourraient servir de critères, parmi tant d'autres, pour la définition de la bonne et de la mauvaise traduction. Ou bien encore devrait-on « renoncer à l'idéal de la traduction parfaite »<sup>1</sup> et se réconcilier à l'idée que

---

<sup>1</sup> P. Ricœur, *Défi et bonheur de la traduction*, in P. Ricœur, *La traduction vue par Paul Ricœur, Sur la traduction*, Bayard, Paris, 2004, p. 16. [En ligne] : <https://laterp.wordpress.com/.../la-traduction-vue-par-paul-ricœur/>. Consulté le 8 juillet 2019.

le traducteur doit effectuer une « double trahison »<sup>2</sup> afin d'arriver à « faire résonner dans sa propre langue l'écho d'une œuvre conçue dans une langue étrangère ».<sup>3</sup>

Comment les traductologues définissent-ils le concept de retraduction ? Antoine Berman considère la retraduction comme « espace de la traduction ».<sup>4</sup> Il entend par « espace », « espace d'accomplissement ». Par conséquent, c'est aux retraductions qu'il assigne la tâche d'atteindre l'accompli. Une des raisons pour lesquelles on se retrouve devant la nécessité de retraduire tel ou tel texte serait, selon le traductologue, le fait que « les originaux restent éternellement jeunes », tandis que les « traductions, elles, “vieillissent” »<sup>5</sup> Si l'on suit cette logique, on

---

<sup>2</sup> A. Nouss, *Éloge de la trahison*, « TTR : traduction, terminologie, rédactions », vol. 14, n° 2, 2001, p. 167. [En ligne] : <https://id.erudit.org/iderudit/000574ar>. Consulté le 8 juillet 2019.

<sup>3</sup> W. Benjamin, *La Tâche du traducteur*, in W. Benjamin, *Œuvres I*, Trad. de l'allemand par M. de Candillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Gallimard, Paris, 2000, p. 22. [En ligne] : <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-1006211837.html>. Consulté le 8 juillet 2019.

<sup>4</sup> A. Berman, *La retraduction comme espace de la traduction*, « Palimpsestes », n° 4, 1990, p. 1. [En ligne] : <http://palimpsestes.revues.org/596>. Consulté le 8 juillet 2019.

<sup>5</sup> *Ibidem*. L'affirmation est contestée par F. Wuilmart dans *Traduction et prise de sens* qui précise le sens de « vieillissement » de la traduction : « Cette assertion galvaudée mérite d'être nuancée : certains textes originaux vieillissent bel et bien, et d'autres pas. Mais qu'est-ce qu'un texte “vieilli” ? Car le texte en soi ne vieillit pas au sens où il reste immuable. C'est dans le processus de réception qu'il vieillit, c'est le lecteur qui lui colle des rides. Ne faudrait-il pas parler plutôt de texte qui “date”, qui fait date, du fait qu'il est essentiellement référencé à son épistémè ou à son idéologie contemporaine par exemple, ou parce qu'il a recours à des expédients stylistiques aujourd'hui émoussés et sans effet. Ce serait donc un texte en quelque sorte tourné vers lui-même et son temps, et dont les préoccupations, les affects ou les événements décrits n'interpellent plus aujourd'hui, bref un texte qui n'a plus voix au chapitre, ne suscite plus l'intérêt ou l'admiration, auquel le lecteur ne s'identifie plus, dans lequel il ne se reconnaît plus, un texte dépassé et suranné et qui n'a plus valeur que de témoignage de son temps ». (Voir F. Wuilmart, *Traduction et prise de sens...* Effi Briest *aux mains de trois*

pourrait affirmer qu'une retraduction sert à «rajeunir» la traduction déjà faite. Une autre idée d'Antoine Berman, qu'il faudrait prendre en considération en parlant de retraduction, c'est qu'« aucune traduction ne peut prétendre être “la” traduction ». <sup>6</sup> De ce fait, « la possibilité et la nécessité de la retraduction sont inscrites dans la structure même de l'acte de traduire ». <sup>7</sup> Une autre question qui en découle, que nous avons formulée dans le titre de notre article et à laquelle nous nous sommes fixé comme objectif de répondre, est la suivante : est-ce qu'une retraduction se fait dans le but d'améliorer la qualité de la traduction, de la «rajeunir» ou cette nécessité s'explique par une lecture et une interprétation plurielle de texte littéraire ?

Selon toujours Antoine Berman, « Celle-ci [la retraduction] ne qualifie pas seulement toute nouvelle traduction d'un texte déjà traduit. [...] Il suffit qu'un texte d'un auteur ait déjà été traduit pour que la traduction des autres textes de cet auteur entre dans l'espace de la retraduction ». <sup>8</sup>

La nécessité de la retraduction s'explique aussi par le fait que « toute action humaine, pour s'accomplir, a besoin de la répétition ». Et cela vaut particulièrement, selon Antoine Berman, pour la traduction, en tant qu'elle est déjà « originairement une opération de redoublement, de duplication ». <sup>9</sup>

Quels sont les critères pour définir le degré d'accomplissement d'une traduction, pour assigner le

---

*généralisations*, in E. Monti et P. Schnider (dir.), *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, Orizons, coll. « Universités », Paris, 2011, p. 3. [En ligne] : <https://www.fabula.org/.../e-monti-et-p-schnyder-dir-autour-de-la-r>. Consulté le 8 juillet 2019).

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 5.

qualificatif de « grande » à une (re)traduction ? Si on fait la synthèse des critères proposés par Antoine Berman, on peut affirmer qu'une grande traduction, (qui est « une retraduction sans que toute retraduction soit une grande traduction »),

doit être un événement dans la langue d'arrivée. Elle doit se caractériser par une extrême systémativité, au moins égale à celle de l'original. Elle doit être le lieu d'une rencontre entre la langue de l'original et celle du traducteur. Elle crée un lien intense avec l'original, qui se mesure à l'impact que celui-ci a sur la culture réceptrice. Elle constitue pour l'activité de traduction contemporaine ou ultérieure un précédent incontournable.<sup>10</sup>

Dans *L'Âge de la traduction*, Antoine Berman commente la théorie de Walter Benjamin portant sur le concept de *pur langage*, défini comme le « lieu inaudible où les langues se rejoignent » qu'il est impossible « de produire ou de faire apparaître comme tel, mais qu'il est possible de représenter en germe ». <sup>11</sup> En s'appuyant sur ce concept, le théoricien de la traduction assigne la tâche suivante au traducteur :

Rendre reconnaissable le texte comme fragment d'un langage plus grand, laisser passer l'incommunicable, l'intouchable, l'intransmissible qui est inscrit sous forme ultime, dérivée, dans l'œuvre singulière. Pour transposer ce pur langage dans une autre langue, le traducteur doit exercer sa liberté. Ainsi, la tâche du traducteur est de faire mûrir, dans la traduction, la semence du pur langage.<sup>12</sup>

Selon Walter Benjamin, « les langues ne sont pas étrangères les unes aux autres [...] elles sont toutes, *a priori*, apparentées ».

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 3.

<sup>11</sup> A. Berman, *L'Âge de la traduction*, in « Po&sie », n° 122-123, 2007, p. 53. [En ligne] : <https://www.cairn.info/revue-poesie-2007-4-page-53.htm>. Consulté le 8 juillet 2019.

<sup>12</sup> *Ibidem*.



Et c'est « une traduction qui atteste de la façon la plus exacte possible de la parenté entre les langues ». <sup>13</sup> Mais si on laisse le traducteur « exercer sa liberté », la question se pose : quelles peuvent être les marges de cette liberté ? Une autre question qui en découle : est-ce que la traduction peut avoir une prétention à l'objectivité à cent pour cent ? Si on suit les réflexions de Walter Benjamin, il s'avère que la traduction ne peut pas avoir cette prétention, puisqu'elle « ne reflète pas l'original, ne lui ressemble pas ». Elle serait « une mutation, un renouveau du vivant, une modification de l'original même, qui continue à mûrir à travers elle ». Dans la traduction, « c'est la parole de l'écrivain qui poursuit son enfantement » <sup>14</sup> et, de ce fait, la traduction serait la « survie » de l'original. Par conséquent, Walter Benjamin assigne la même tâche à l'auteur et au traducteur, c'est de « rendre » *le pur langage* chacun dans sa langue. Le traducteur est considéré comme l'héritier de l'auteur. Il faut que différents traducteurs d'une même œuvre « soient eux-mêmes signataires de l'œuvre ». Comme, selon Berman, « la traduction œuvre toujours sous le signe de l'inachevé », elle se caractérise par la multiplicité. « La traduisibilité de l'œuvre appelle une *multitude* de traductions », <sup>15</sup> ce qui témoigne de l'existence d'un « rapport caché » entre les langues.

En développant cette idée de la multiplicité des traductions d'une même œuvre, Jacques Derrida, quant à lui, formule ainsi la tâche du traducteur : « Le traducteur fait fructifier, agrandir et altérer deux langues, il réalise à partir de l'œuvre un nouvel ensemble. On peut comparer cette tâche au contrat de mariage, qui promet la naissance d'un enfant ». Et cet enfant ne sera

---

<sup>13</sup> *Ibidem.*

<sup>14</sup> *Ibidem.*

<sup>15</sup> *Ibidem.*

jamais, selon Derrida, « une simple reproduction de ses parents. Il sera source lui-même d'invention et d'histoire ». <sup>16</sup>

Dans sa définition de l'acte de traduire, Jean-Louis Cordonnier souligne que l'œuvre à traduire représente l'ensemble de deux univers – culturel et linguistique – en affirmant que « Traduire, c'est bien sûr, tenter de faire passer dans un univers culturel et linguistique déterminé la lecture et l'esprit des textes issus d'un système culturel différent, produits par une pensée propre ». <sup>17</sup>

Pour Alexis Nouss, la traduction serait un « objet fantôme », qui « hante les théories de divers champs du savoir : linguistique, sémiotique, littérature comparée, psychanalyse, anthropologie, philosophie », <sup>18</sup> par conséquent, on peut constater qu'elle est l'objet d'étude interdisciplinaire.

Dans un autre article, intitulé « La traduction : au seuil », Alexis Nouss introduit deux concepts, celui de *en marge* du processus traductif, et l'autre, celui de *au seuil* du traduire, le concept de *seuil* étant considéré comme espace médium, comme lieu pour le passage, indispensable à la visée traductionnelle. Plus loin, il précise : « l'expérience du seuil se fait dans les deux sens : pour pénétrer dans un espace clos et pour en sortir ». <sup>19</sup> D'où la pertinence du seuil pour penser la traduction.

---

<sup>16</sup> J. Derrida, *Des tours de Babel*, in J. Graham (dir.), *Difference in translation*, Cornell University Press, (édition bilingue), et in *L'art des confins*, in *Mélanges offerts à Maurice de Gandillac*, PUF, Paris, 1985, p. 56. [En ligne] : [https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/frances/tours\\_babel.htm](https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/frances/tours_babel.htm). Consulté le 8 juillet 2019.

<sup>17</sup> J.-L. Cordonnier, *Traduction et culture*, Hatier/Didier, Paris, 1995, p. 181.

<sup>18</sup> A. Nouss, *La traduction comme OVNI*, « Meta », vol. 40/3, 1995, pp. 335-342. [En ligne] : <https://www.erudit.org/en/journals/meta/1995-v40-n3-meta182/003748ar.pdf>. Consulté le 8 juillet 2019.

<sup>19</sup> A. Nouss, *La traduction : au seuil*, in È. de Dampierre, A.-L. Metzger, V. Partensky et I. Poulin (dir), *Traduction et partages : que pensons-nous devoir transmettre ?*, Société Française de Littérature Générale et Comparée,

Demeurer au seuil veut dire être entre-deux, au beau milieu, être à moitié fidèle à l'original, à moitié au texte cible, c'est-à-dire commettre une double trahison. Mais lorsque Nousss parle de trahison, il dit qu'elle « peut être noble, cela dépend de la cause ». Et il ajoute que « Toute traduction, en vertu des seuils traductifs qu'elle suppose, suivra une trajectoire parallèle à celle de l'original ».<sup>20</sup> La question se pose si le traducteur détecte correctement la trajectoire qu'a faite l'original. C'est ce qui nous paraît extrêmement important – restituer cette trajectoire. Le traducteur est donc un détective. Alexis Nousss fait l'opposition entre *traducteur-détective* et *traducteur-évangéliste* et il préfère le premier au second, puisque « le traducteur-évangéliste croit à *un sens, une vérité* dans le texte ». Dans le même article, il définit ainsi l'activité traduisante : « Traduire, c'est décrire dans ma langue, avec la plus de précision possible, ce que me donne à voir ou à entendre l'autre langue, le texte premier, décrire ce que je (re)construis comme sa signifiante ».<sup>21</sup> Or, l'incertitude accompagne toujours la traduction. Aussi, selon lui, « le processus traductif [...] ne peut jamais se targuer d'une version définitive ».<sup>22</sup> Ce qui justifie la multiplicité des traductions d'une même œuvre littéraire.

Pour une autre théoricienne, Françoise Wuilmart, qui est en même temps une praticienne, ce qui nous paraît être un avantage pour un traductologue, traduire un texte littéraire, c'est « accomplir le miracle ». Pour elle, la traduction littéraire est un art qui consiste à « [restituer] une globalité, via un discours qui

---

Bordeaux, 2012, p. 14. [En ligne] : [sflgc.org/acte/alexis-nouss-la-traduction-au-seuil/](http://sflgc.org/acte/alexis-nouss-la-traduction-au-seuil/). Consulté le 8 juillet 2019.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>21</sup> *Ibidem*, pp. 42-43.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 29.

recrée dans son souffle “l’âme” du texte, son esprit, parfois au détriment d’une certaine “fidélité” lexicale isolée ».<sup>23</sup>

Sabine Mehnert, à l’instar d’Alexis Nouss, fait une sorte d’éloge de la trahison en affirmant que « dans le cas de la traduction, qui est par essence une écriture secondaire, un deuxième niveau de distance à la réalité tangible s’interpose par l’éloignement linguistique et historique entre l’original et la traduction ». <sup>24</sup> Après avoir remis en question les notions de vérité, de fidélité et d’identité qui, selon elle, ne reposent pas sur des concepts bien déterminés, elle arrive à la conclusion qu’« aucune traduction ne peut être identique à l’original, puisque le traducteur produit un autre texte », qu’il est censé respecter une pluralité de « fidélités contradictoires ». <sup>25</sup> Elle cite à l’appui de son affirmation la réflexion de Robert Davreu tirée de l’article « Antoine Berman, penseur de la traduction » :

Entre la littéralité et le sens, entre le sens sensible et le sens intelligible, entre la parole et la langue, entre l’image acoustique et le concept, entre la langue source et la langue cible, entre le dit et l’écrit, l’épreuve du traducteur est de ne jamais pouvoir choisir un principe sans le transgresser dans la minute qui suit. <sup>26</sup>

La traduction serait donc inévitablement accompagnée de transgression, de manque et d’infidélité.

---

<sup>23</sup> F. Wuilmart, *La traduction littéraire : qualité et formation*, in F. Argod-Dutard, *Le français et les langues d’Europe*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2016, p. 4. [En ligne] : <https://rechercheisidore.fr/search/resource/?uri=10670%2F1>. Consulté le 8 juillet 2019.

<sup>24</sup> S. Mehnert, “Traduire, c’est trahir” ? Pour une mise en question des notions de vérité, de fidélité et d’identité à partir de la traduction, « Trajectoires », n° 9, 2015, p. 4. [En ligne] : <http://trajectoires.revues.org/1649>. Consulté le 8 juillet 2019.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 9.

C'est ce qu'affirme aussi Marguerite Yourcenar qui, tout en étant une très grande écrivaine, est la traductrice de Virginia Woolf, de James, d'Hortense Flexner, des poètes grecs anciens, etc. Parlant de la complexité du problème lié à la traduction, elle souligne que la traduction « est une responsabilité grave pour le traducteur : l'œuvre de quelqu'un d'autre est mise entre mes mains, et je sens bien que je ne réussirai jamais à tout donner, à tout rendre ». Puis, elle compare le traducteur à un voyageur qui fait sa valise : « Elle est ouverte devant lui, dit-elle ; il y met un objet, et puis il se dit qu'un autre serait peut-être plus utile, alors il enlève l'objet puis le remet, parce que, réflexion faite, on ne peut pas s'en passer ». Elle reconnaît qu'« en vérité, il y a toujours des choses que la traduction ne laisse pas disparaître, alors que l'art du traducteur serait de ne rien laisser perdre. On n'est donc jamais satisfait ».<sup>27</sup>

En conclusion de ce bref aperçu des réflexions portant sur les phénomènes de traduction et de retraduction, on pourrait retenir comme définition de base de l'essence de la traduction et de la tâche du traducteur celle de Paul Ricœur : « On peut considérer la traduction comme une **trahison créatrice de l'œuvre originale**,<sup>28</sup> [...] ce qui fait la grandeur et le risque de cette tâche ».<sup>29</sup>

Parmi d'innombrables problèmes qui se posent devant le traducteur, nous allons traiter tout d'abord le problème de la traduction du titre.

## **1. Problème de la traduction du titre**

---

<sup>27</sup> M. Yourcenar, *Les Yeux ouverts*, entretien avec M. Galey, Éditions du Centurion, Paris, 1980, pp. 192-193.

<sup>28</sup> En gras dans le texte.

<sup>29</sup> P. Ricœur, *Défi et bonheur de la traduction*, p. 11.

Comme nous l'avons annoncé dans l'introduction, notre corpus se compose, entre autres, de trois traductions d'un même texte littéraire, à savoir *Le Chevalier à la Peau de Tigre* de Chota Roustavéli, un roman épique du XII<sup>e</sup> siècle, écrit en vers de 16 syllabes : la première traduction effectuée, en prose, par Georges Gvazava – *L'homme à la peau de léopard*, éditée en 1938, rééditée en 1983 ; la deuxième, celle de Serge Tsouladzé – *Le Chevalier à la Peau de Tigre*, publiée en 1966 et la troisième – par Gaston Bouachidzé – *Le chevalier à la peau de panthère*, publiée en 1989.

Différents théoriciens de la titrologie attribuent au titre différentes fonctions.<sup>30</sup> Mais ils s'entendent tous pour affirmer que le *titre* est un élément paratextuel très important qui peut acquérir la valeur d'icônes ou de symboles, qui peut produire un effet d'envoûtement, qui participe à la structure sémantique du texte, qui peut stimuler et assouvir la curiosité du lecteur, éveiller son intérêt pour la trame romanesque. De ce fait, le titre contribue à l'interprétation et à la signification de l'œuvre. Il joue un rôle important dans la relation dialogique entre le texte et le lecteur. Il instaure le processus de la réception de l'œuvre par le lecteur en le guidant, en l'orientant dans la lecture du texte.

Comme on le voit, les trois traductions proposent différentes versions du titre. Il est à noter que le roman épique de

---

<sup>30</sup> Le titre remplit trois fonctions : la fonction référentielle qui sert à informer, la fonction conative qui cherche à convaincre et la fonction poétique qui vise à séduire et à provoquer l'admiration. Pour Charles Grivel, le titre permet d'abord d'identifier l'œuvre, ensuite à désigner son contenu et enfin, à la mettre en valeur. Quant à Roland Barthes, il préfère attribuer au titre les fonctions suivantes : la fonction apéritive qui doit susciter l'intérêt du lecteur, la fonction abrégative qui aborde le contenu de roman d'une manière brève en l'annonçant sans le dénoncer totalement et la fonction distinctive par laquelle le texte est singularisé et distingué des autres textes. (Voir H. van Gorp, et al., *Dictionnaire des termes littéraires*, Honoré Champion Éditeur, Paris, 2005, p. 480).

Roustavéli<sup>31</sup> a été traduit dans une cinquantaine de langues du monde et le nom de l'animal a changé d'une traduction à l'autre – ou c'est le tigre ou c'est la panthère ou bien encore c'est le léopard ou encore le guépard. Ce qui prouve une fois de plus qu'un des obstacles devant lequel se trouve le traducteur est la traduction du titre qui, selon Umberto Eco, est la clé même de l'interprétation de l'œuvre. Aussi, ayant pris connaissance de la traduction de cette œuvre dans différentes langues, paraît-il préoccupé ne comprenant pas finalement de la peau de quel animal il s'agit dans l'œuvre de Roustavéli.<sup>32</sup>

Le titre en géorgien est un seul mot, mais c'est un mot composé qui veut dire à la lettre « quelqu'un qui porte la peau de tigre » ou « quelqu'un qui est vêtu de la peau de tigre ». Or, comme Umberto Eco a remarqué à juste titre, on ne comprend finalement pas pour quelles raisons les traducteurs tant dans différentes langues que dans une même langue (en français, dans notre cas) de ce roman épique parlent tantôt de la peau de tigre, tantôt de celle de panthère, de léopard ou de guépard. Essayons de comprendre la raison de cette confusion. Selon le chercheur géorgien, Irakli Sourgouladzé, « historiquement, en Géorgie, on appelait tigre les variétés caucasiennes de léopard/panthère ».<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Sur le poète, son œuvre et ses trois traductions en français, voir M. Dokhtourichvili, *Chota Roustavéli, poète d'un apogée politique et culturel de la Géorgie, son œuvre et ses traductions en français*, « Bulletin de l'Académie des Sciences et Lettres de Montpellier », vol. 49, 2018, pp. 1-15.

<sup>32</sup> Voir U. Eco, *La bustina di minerva*, « L'Espresso », 26 novembre 2010 : « Arriveremo davvero a una educazione adatta al mondo della globalizzazione quando il 99 per cento degli europei colti ignora che per i georgeani uno dei poemi più grandi di tutta la storia letteraria è stato quello di Rustaveli, *L'uomo dalla pelle di pantera*, e non ci siamo neppure messi d'accordo (controllate su internet) se in quella lingua dall'alfabeto illeggibile si parlava di una pelle di pantera e non piuttosto di tigre o di leopardo? O continueremo a domandarci "Rustaveli, chi era costui?" ».

<sup>33</sup> I. Sourgouladzé, *Mythos, culte, rituel en Géorgie*, Éditions de l'Université d'État de Tbilissi, Tbilissi, 2003, p. 133.

Le mot « tigre », de ce fait, correspondrait donc dans l'œuvre de Roustavéli, au léopard ou à la panthère. Même si cette explication ne nous paraît pas bien fondée (la question se pose, comment les Géorgiens appelaient alors le tigre même, ces trois animaux n'étant pas les représentants de la faune géorgienne), nous pensons que c'est pour cette raison que certains traducteurs ont dû prendre en considération les études effectuées dans ce sens et ont opté pour panthère (Gaston Bouachidzé) ou léopard (Georges Gvazava) en traduisant le titre.<sup>34</sup>

Une autre difficulté devant laquelle se sont retrouvés tous les traducteurs, c'est l'absence, dans le titre géorgien, du statut de celui qui porte la peau de tigre/panthère ou léopard. L'équivalent géorgien du mot « chevalier » ou du mot « homme » ne se trouve pas dans le titre authentique. Et c'est le contenu du texte qui leur a suggéré d'appeler ce quelqu'un « chevalier » ou « homme ».

Il y a encore une différence non moins importante entre ces trois traductions du titre. Serge Tsouladzé écrit en majuscules non seulement le mot « Chevalier », mais également, les mots « Peau » et « Tigre ». Tandis que les deux autres traducteurs ne le font pour aucun de ces trois mots.

Il doit y avoir, à notre sens, une explication si l'on pense au titre géorgien qui est un seul mot ვეფხისტყაოსანი (Vefkhistkaosani) et qui veut dire, je vous le rappelle, quelqu'un qui porte la peau de tigre ou qui est vêtu de la peau de tigre. On pourrait considérer ce titre comme nom propre qui doit donc

---

<sup>34</sup> Il est à noter, pourtant que le folklore géorgien a immortalisé le mot « tigre » dans un poème intitulé *Poème du Preux et du Tigre*, un poème tellement impressionnant et philosophique (qui parle de l'égalité entre les hommes et les animaux, puisque dans une lutte acharnée, l'homme, ainsi que l'animal ont péri et la mère du Preux va voir la mère du tigre en se disant qu'il se peut que cette dernière pleure autant qu'elle-même) qu'un sculpteur géorgien a érigé une statue représentant cette scène de combat entre le Preux et le Tigre.



s'écrire en majuscules. Or, comme en français il est impossible de le traduire en un seul mot, Serge Tsouladzé a dû trouver une solution, en écrivant les trois noms – *Chevalier, Peau, Tigre* – en majuscules. En même temps, il est de notoriété publique que les traducteurs ont souvent recours à la stratégie de compensation qui s'appuie sur des ajouts – la stratégie à laquelle les trois traducteurs ont eu recours, mais de façons différentes.

En même temps, nous pensons que le choix du mot « homme » pour dire celui qui porte la peau de léopard (pour ne rien dire du choix de léopard pour l'animal, dont le personnage porte la peau) n'est pas tout à fait heureux. Ce n'est pas un homme tout court, c'est un personnage qui n'est ordinaire ni par son statut, ni par sa position, ni par sa personnalité.

Il est à signaler que Georges Gvazava, bien qu'il ait opté pour *léopard*, n'a pu échapper à l'emploi du mot *tigre*. Ainsi, à l'intérieur du texte, dans la strophe 57, lorsqu'il traduit la caractéristique du splendide Avthandil, il traduit pourtant le ჯგბჰო (vefkhvi) géorgien par *tigre* : « Le chef de l'armée est beau comme un *tigre*, comme un lion ». <sup>35</sup> De même, dans la préface de sa traduction, lorsqu'il caractérise Tariel, il dit : « Témoin d'une scène de combat entre un lion et une *tigresse*, il croit voir là une manifestation d'amour au sein même de la nature. Il tue le lion qu'il accuse de brutalité et saisit la *tigresse* pour l'embrasser ». <sup>36</sup>

Si on se pose la question, laquelle de ces trois traductions de l'œuvre est mauvaise, il nous sera difficile de donner une réponse exhaustive et catégorique. Pourtant, si l'on juge de la

---

<sup>35</sup> C. Roustavéli, *L'homme à la peau de léopard*, Trad. du géorgien par G. Gvazava, Éditions La Culture Hors Commerce, Paris, 1983, p. 23. Nous soulignons.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 11. Nous soulignons.

qualité de la traduction du titre, nous sommes plus que certaine que c'est la traduction de Serge Tsouladzé qui est la meilleure.

Qu'en est-il de la traduction en géorgien du titre du récit philosophique d'Antoine de Saint-Exupéry *Le Petit Prince* ? Ce récit a été traduit et retraduit en géorgien plusieurs fois et il y a deux variantes de la traduction du titre. Le mot *prince* se traduit en géorgien comme *ouflistsouli*, mot dont l'étymologie est également intéressante. En effet, le roi égalé à Dieu dans l'esprit des Géorgiens, ils ne disaient pas « enfant du roi » ce qui donnerait *mefistsouli*, mais *ouflistsouli* – « enfant de Dieu » (*oufali* voulant dire Dieu et *tsouli* – enfant). Si l'auteur du texte original n'avait pas mis les deux composantes du syntagme *Le Petit Prince* en majuscules, la traduction géorgienne პატარა უფლისწული – *patara ouflistsouli* [patara = petit] pourrait être considérée comme réussie (on pourrait expliquer et justifier le choix des premiers traducteurs). Mais Georges Ekizashvili et puis Mérab Pipia, les deux derniers traducteurs de cette œuvre fascinante, ont dû prendre en considération le fait que Saint-Exupéry, en écrivant en majuscules *Le Petit Prince*, a conféré à ce syntagme la qualité du nom propre. Ce qui explique la décision de Georges Ekizashvili, et plus tard, de Mérab Pipia, de ne pas traduire le mot *Prince*, ce qui a donné en géorgien პატარა პრინცი - *Patara Printsi*.

Passons maintenant à l'analyse de la traduction en géorgien de certains poèmes de Charles Baudelaire. Ici aussi se pose parfois le problème de la traduction du titre. Prenons comme exemple la traduction du titre du poème *La cloche fêlée*.

Il est amer et doux, pendant les nuits d'hiver, / D'écouter, près du feu qui palpite et qui fume, / Les souvenirs lointains lentement s'élever / Au bruit des carillons qui chantent dans la brume.

*La retraduction d'une même œuvre littéraire...*

Bienheureuse la cloche au gosier vigoureux / Qui, malgré sa  
vieillesse, alerte et bien portante, / Jette fidèlement son cri  
religieux, / Ainsi qu'un vieux soldat qui veille sous la tente !

Moi, mon âme est fêlée, et lorsqu'en ses ennuis / Elle veut de ses  
chants peupler l'air froid des nuits, / il arrive souvent que sa voix  
affaiblie.

Semble le râle épais d'un blessé qu'on oublie / Au bord d'un lac de  
sang, sous un grand tas de morts, / Et qui meurt, sans bouger, dans  
d'immenses efforts. (88)

Nous allons comparer également trois différentes traductions  
du titre. Deux traducteurs – Lana Gogobéridzé, qui est  
réalisatrice de profession, ainsi que Mérab Mikéladzé, un de nos  
anciens étudiants, donc philologue de profession, ont traduit le  
participe passé *fêlée* comme *გაბზარული* – (gabzarouli), ce qui  
est l'équivalent le plus fidèle du mot français. Quant à la  
troisième traductrice, Mme Sibylle Guéladzé, une collègue, qui  
traduit non seulement la poésie, mais également la prose,<sup>37</sup> a  
traduit *fêlée* comme *გაცვეთილი* (gatsvetili), ce qui veut dire  
*usée* ou encore *fatiguée*, dans le sens de *usé*.

Selon Françoise Wuilmart, un des relais qui « cimente » un  
texte *est le champ lexical* ou *sémantique* qui sert à créer un  
certain effet.

L'auteur désireux de créer certains effets (qu'il faudra recréer dans  
la traduction) a notamment recours, pour ce faire, à des réseaux  
lexicaux de mots qui se font écho pour créer une atmosphère ou un  
milieu, concret ou abstrait. Certains champs lexicaux très précis  
servent à mettre en évidence, en relief, un « effet », qui sans eux  
tomberait à plat.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> Elle a traduit notamment *Voyage au bout de la nuit* de L.-F. Céline.

<sup>38</sup> F. Wuilmart, *La traduction littéraire : qualité et formation*, p. 10.

Quel est donc l'effet du titre du poème de Baudelaire *La Cloche fêlée* ?

Il est déterminé par le contenu du sonnet qui s'intitulait préalablement *le Spleen* et qui se révèle, de cette façon, comme un mal à la fois physique et moral, une impuissance à créer, une incapacité à vivre. Comme nous le voyons, le poème a une structure originale. Le texte semble être issu d'une perception auditive qui fait naître successivement une comparaison entre la cloche joyeuse, sonore, et l'âme du poète, affaiblie et blessée. Nous avons affaire à un jeu d'analogies et d'oppositions qui fait évoluer le texte de la douceur ambiguë d'un intérieur agréable, à l'horreur réaliste et désespérante d'un champ de bataille. L'âme, solitaire et blessée, y est anéantie. Ainsi, le titre symbolise l'âme fêlée du poète qui, même si elle fait « d'immenses efforts », rejoint « un grand lac de morts », à la différence de la cloche qui, malgré sa vieillesse, reste « alerte et bien portante » et garde toujours le « gosier vigoureux ». Il s'agit donc de l'impuissance du poète de continuer à créer. L'âme *usée* ne pouvant pas émettre « un râle épais », nous pensons que la traduction de l'adjectif *fêlée* que nous propose Sybille Guéladzé ne produit pas l'effet de l'original. Ainsi les versions de la traduction du titre proposées par Lana Gogoberidzé et Mérab Mikeladzé – *გაბზარული ზარი* (gabzarouili zari) transmettent mieux et avec beaucoup plus de fidélité l'effet du titre français que *გაცვეთილი ზარი* (gatsvetili zari).

Un autre poème traduit en géorgien par les mêmes traducteurs, et dont nous avons fait l'analyse comparée, est *L'Ennemi* écrit par Charles Baudelaire en 1857.

Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage, / Traversé ça et là par  
de brillants soleils ; / Le tonnerre et la pluie ont fait un tel ravage, /  
Qu'il reste en mon jardin bien peu de fruits vermeils.

*La retraduction d'une même œuvre littéraire...*

Voilà que j'ai touché l'automne des idées, / Et qu'il faut employer  
la pelle et les râtaux / Pour rassembler à neuf les terres inondées,  
/ Où l'eau creuse des trous grands comme des tombeaux.

Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve / Trouveront dans ce  
sol lavé comme une grève / Le mystique aliment qui ferait leur  
vigueur ?

Ô douleur ! Ô douleur ! Le *Temps*<sup>39</sup> mange la vie, / Et l'*obscur  
Ennemi*<sup>40</sup> qui nous ronge le cœur / Du sang que nous perdons croît  
et se fortifie ! (24-25)

Traduction géorgienne par Lana Gogobéridzé :

მტერი<sup>41</sup>

დრო<sup>42</sup> ჭამს სიცოცხლეს, ო, ტანჯვავ, ტანჯვავ, / დრო<sup>43</sup> ჭამს  
სიცოცხლეს, საშველი არ ჩანს / და ჩვენი სისხლით იკვებება  
მტერი<sup>44</sup> მდუმარე. (23)

Traduction géorgienne par Mérab Mikéladzé :

ტკივილი, ტანჯვა ! უღმობელი დრო<sup>45</sup> ბოლოს გვიღებს, /  
შავბნელი მტერი<sup>46</sup> დაუნდობლად ბასრ კბილებს გვასობს /  
და დანთხეული ჩვენი სისხლით დიდებას იხვეჭს ! (26)

Traduction géorgienne par Sibylle Guéladzé :

---

<sup>39</sup> Nous soulignons.

<sup>40</sup> *Ibidem.*

<sup>41</sup> Comme nous ne faisons pas l'analyse de la traduction de tout le poème, nous ne rapportons que la traduction du dernier tercet où les deux mots sur lesquels porte notre étude sont employés.

<sup>42</sup> Nous soulignons.

<sup>43</sup> *Ibidem.*

<sup>44</sup> *Ibidem.*

<sup>45</sup> *Ibidem.*

<sup>46</sup> *Ibidem.*

ოი, ტკივილო ! დრო<sup>47</sup> ვერაგი აქრობს ცხოვრებას, / უცნობი  
მტერი<sup>48</sup>, გულს რომ გვიღრღნის, წელში სწორდება, / ჩანს  
ჩვენი სისხლი ასაზრდოებს, მძლეს და მიუვალს. (32)

Partageant l'idée de Flaubert, selon lequel la « forme est la chair même de la pensée, comme la pensée est l'âme de la vie [...] », <sup>49</sup> nous voudrions attirer votre attention sur le problème de la traduction en géorgien des noms communs qui, à l'intérieur du texte original, sont employés en majuscules dans le but stylistique, ce dernier soulignant l'importance de ce type de mots pour la transmission du sens général du poème. Or, le géorgien n'utilise pas les majuscules. Le traducteur se retrouve donc devant la nécessité de trouver d'autres moyens afin de mettre en relief l'importance de l'utilisation de ce procédé stylistique qui sert à mieux transmettre « l'âme » et « l'esprit » du poème. En quoi consiste l'importance de deux lexèmes – *temps* et *ennemi* et comment le poète le souligne-t-il dans le texte ? Quelle est la tonalité du poème ?

En lisant le poème, nous observons l'expression métaphorique du cheminement d'une vie et le développement subtil d'une image qui permet de nombreuses analogies – l'insistance sur le sentiment désespérant du temps – le pessimisme d'un poète redoutant la disparition de l'inspiration avec le passage du temps destructeur, élément fondamental du spleen baudelairien.

Ainsi, le poème abonde en métaphores du temps. En effet, le temps est omniprésent dans les trois premières strophes

---

<sup>47</sup> *Ibidem.*

<sup>48</sup> *Ibidem.*

<sup>49</sup> G. Flaubert, *Pensées*, Louis Conrad Librairie-Éditeur, Paris, 1915, p. 32.

(déroulement d'une vie et atteintes illustrées par les intempéries), il est présenté de manière allégorique à la fin du texte comme un monstre dévoreur de l'humanité (emploi de *nous* – Et l'obscur Ennemi qui *nous* ronge le cœur), image renforcée par le choix des verbes (*mange, ronge, croît, se fortifie*) et la référence au sang, symbole de vie.

On peut lire le sonnet en le comprenant comme le bilan négatif d'une vie où alternent l'ombre et la lumière, comme le constat de l'âge mûr dévasté, et l'espérance d'un renouvellement d'inspiration (exprimée dans le premier tercet). Or, le dernier tercet semble apporter une réponse catégoriquement négative, marquée par l'absence de tout espoir et la reconnaissance d'une irrémédiable supériorité du temps dévoreur, destructeur. On peut dire donc que la tonalité est celle d'un lyrisme désespéré.

Sans faire une analyse exhaustive des trois traductions en géorgien, nous voudrions attirer l'attention du lecteur sur la possibilité d'exprimer le rapport symbolique entre les deux noms communs – *ennemi* et *temps* qui, dans l'original, est exprimé par deux moyens stylistiques, à savoir, par la personnification – dans le deuxième tercet – *Le Temps mange la vie... l'obscur Ennemi nous ronge le cœur* et par la mise en majuscules des deux noms communs : *Temps* et *Ennemi*, en utilisant encore un moyen stylistique, à savoir l'allégorie.

Comme le remarque à juste titre Françoise Wuilmart, « une des sources majeures de la mauvaise qualité d'une traduction est l'absence de repérage des champs sémantiques ou plus exactement, lexicaux », <sup>50</sup> qu'elle considère comme une étape fondamentale de la lecture attentive ou analytique (qui assure une bonne compréhension et une interprétation adéquate du texte source) et qui doit précéder l'acte de traduire.

---

<sup>50</sup> F. Wuilmart, *Traduction et prise de sens... Effi Briest aux mains de trois générations*, p. 22.

Nous ne pensons pas que les trois traducteurs n'aient pas fait une lecture attentive du poème, qu'ils n'aient pas saisi l'importance de deux mots-clés du poème – *ennemi* et *temps* et qu'ils n'aient pas remarqué que le *temps* est assimilé à l'*ennemi*. En effet, pour souligner son importance, Mérab Mikéladzé a accompagné le mot *Temps* d'un adjectif ულმობელი – oulmobeli – *impitoyable* – ულმობელი დრო ბოლოს გვიღებს. Il a donc eu recours à une compensation par le moyen de rajout. Sybille Guéladzé aussi a recours au même procédé de compensation en accompagnant le mot *temps* d'un autre adjectif – ვერავი (veragui) – *perfide*. Quant à Lana Gogobéridzé, elle reprend deux fois le même syntagme – *le Temps mange la vie* – დრო ჭამს სიცოცხლეს (dro chams sicocxles) – et c'est de cette façon qu'elle transmet l'importance du mot *Temps*.

Pour ce qui est du mot *Ennemi*, aucun des trois traducteurs n'a trouvé de solution pour mettre en relief l'importance de ce nom commun pour la compréhension de l'esprit du poème. En plus, l'adjectif *obscur* qui détermine le mot *Ennemi* et qui souligne l'impuissance de l'homme, en général, du poète, en particulier, devant le *temps*, est traduit comme უცნობი (oucynobi) – *inconnu* – par Sybille Guéladzé, et comme მდუმარე (mdoumaré) – *silencieux* – par Lana Gogoberidzé. À notre sens, aucun de ces adjectifs ne transmet le caractère implacable, destructeur du temps qui le fait ennemi de l'être humain, plus particulièrement, du poète. Il n'y a que Merab Mikéladzé à avoir trouvé un équivalent exact – შავბნელი (chavbneli).

Même si le géorgien a rarement recours à une majuscule pour la première lettre du mot qui ouvre le texte, les trois traducteurs auraient dû recourir à ce procédé, à l'utilisation de *Asomtavruli* (lettre capitale) pour transmettre toute l'importance de ces mots



pour le sens ou l'âme du poème, ce qui aurait donné en géorgien ღრო (Temps) et მტერი (Ennemi). Le titre même du poème aurait pu être transcrit de la façon suivante : VNTHB – ENNEMI.

Françoise Wuilmart, en analysant le défi devant lequel se trouve le traducteur littéraire et qui consisterait, selon elle, « à transposer une forme, une vision du monde qui s'est faite écriture », signale que « c'est exactement ici que se pose la question du genre : la vision du monde formalisée est-elle sexuée ? [la vision du monde de l'écrivain serait-elle différente de celle de l'écrivaine ?<sup>51</sup>] Et si elle l'est, quelle est ou pourrait être l'impact sur la qualité de la traduction ? ».<sup>52</sup>

Sans entrer en polémique sur l'existence de deux types d'écriture, nous voudrions signaler d'ores et déjà que pour caractériser une écriture, on devrait choisir d'autres critères que celui de sexe de l'auteur, car nous partageons l'avis de Flaubert qui disait que « l'écriture n'a pas de sexe tout comme la patrie et qu'il n'y a que les bons et les mauvais livres, puisqu'au plus haut niveau de l'écriture, les différences entre les deux natures s'interpénètrent et ne se distinguent plus ».<sup>53</sup> Marguerite

---

<sup>51</sup> Ce qui soulèverait la question la plus débattue concernant la présentation de l'écriture en deux types de dichotomie : l'écriture au féminin / l'écriture au masculin : l'écriture féminine / l'écriture masculine.

<sup>52</sup> F. Wuilmart, *Traduire un homme, traduire une femme... est-ce la même chose ?* « Palimpsestes », n° 22, 2009, p. 5. [En ligne] : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/183>. Consulté le 8 juillet 2019.

<sup>53</sup> Nous voudrions pourtant affirmer que ces deux types d'écriture existent, mais nous postulons que ce n'est pas forcément des textes écrits uniquement par les femmes auxquels on puisse attribuer le qualificatif « féminin » et aux textes écrits par les hommes, le qualificatif « masculin ». Tout acte créateur, y compris la littérature, réunit en elle les deux identités, femelle et mâle (l'une et l'autre d'égale valeur). Pour l'écrivaine suisse, Ania Carmel, « Écriture féminine, écriture masculine seraient deux faces d'une même médaille..., semblables et pourtant différentes, opposées et liées ; complémentaires et vivant en symbiose pour former la richesse et la diversité d'un tout : "l'écriture"... , qui nous attire parce qu'elle réunit la part des deux

Yourcenar pense de même puisqu'elle fait dire à Hadrien : « Un homme qui lit, ou qui pense, ou qui calcule, appartient à l'espèce et non au sexe ; dans ses meilleurs moments, il échappe même à l'humain ». <sup>54</sup>

Une question que nous a inspirée cet article de Françoise Wuilmart est aussi celle portant sur le genre, mais non pas sur le genre de l'auteur à traduire, mais sur celui de traducteur. Que se passe-t-il donc lorsque le même texte est traduit par un homme et par une femme ? Si l'on prenait en considération le fait que le traducteur – le lecteur le plus ouvert et attentif qui soit (du fait qu'il se doit de restituer non seulement sa propre lecture, mais les différentes lectures possibles) – lit, comprend et interprète le texte à traduire en fonction de sa mentalité, de sa culture générale, de son expérience littéraire et intertextuelle, de son identité sous ses différents aspects (national, social, ethnique, religieux, culturel, professionnel, etc.) et si on acceptait que la vision du monde est sexuée, quel serait l'impact de deux visions du monde différentes des traducteurs sur la qualité de la traduction ?

Il est à noter que cette même question, une approche féminine et une approche masculine de la traduction d'un texte littéraire, on la trouve dans le roman *Les deux premiers cercles et tous les autres* (2009) de l'écrivaine contemporaine géorgienne Naïra Guélachvili. En effet, un des personnages du roman, qui travaillent au Centre de traduction et s'occupent de la comparaison des textes traduits en géorgien de différentes langues étrangères avec les textes authentiques, Flore Berdzenichvili-Iliadi, en comparant deux traductions du même poème de Baudelaire *Au lecteur*, l'une effectuée par un homme

---

faces qui vit en nous » (D. Jakubec, D. Maggetti (dir.), *Femmes écrivains suisses de langue française*, 1997, p. 201).

<sup>54</sup> M. Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, Gallimard, Paris, 1974, p. 75.

et l'autre par une femme, affirme qu'elle a tout de suite senti qu'Engueladzé (traductrice) était une femme et qu'Adriani – pseudonyme du traducteur – un homme puisque ce dernier évoque impitoyablement, sans aucune compassion, et l'homme et le sein de la femme, tandis que la traductrice est plus indulgente, plus compatissante envers la prostituée, en traduisant la strophe suivante :

Ainsi qu'un débauché pauvre qui baise et mange / *Le sein martyrisé*<sup>55</sup> d'une antique catin, / Nous volons au passage un plaisir clandestin / Que nous pressons bien fort comme une vieille orange (vers 5, p. 6).

როგორც ღატაკი, მთვრალი კაცი ულოშნის ხარზად / ძველსძველ კახპას განაწამებ ძუძუებს<sup>56</sup> ვნებით, (ენგელაძე).

როგორც გარყვნილი ვაჟბატონი კოცნის და ლოშნის / ძველი მემავის მკერდს, მუდმივი სრესით მოჩვენარულს,<sup>57</sup> (ადრიანი).

Ici se pose la question de la subjectivité ou de l'interprétation qui dépend de la reconnaissance préalable, avant de procéder à la traduction, de « l'horizon transsubjectif de compréhension qui conditionne l'effet du texte ».<sup>58</sup> En effet, dans la traduction « masculine », *le sein martyrisé* devient comme un torchon chiffonné (*დამჭკნარ ძუძუებს*) à force d'être constamment pressé comme une orange, tandis que la traduction « féminine » trouve un équivalent juste à l'adjectif *martyrisé* (*განაწამებ*)

---

<sup>55</sup> Nous soulignons.

<sup>56</sup> *Ibidem.*

<sup>57</sup> *Ibidem.*

<sup>58</sup> H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Trad. de l'allemand par C. Maillard, Préface de J. Starobinski, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », Paris, 1978, p. 53.

ძუძუებს) et transmet ainsi toute l'atrocité de la situation de la catin et la compassion qu'a le poète pour elle. En plus, Flore Berdzenichvili-Iliadi remarque que la précision *ძუძუები სრესიოთ მოჩვენებულს* (chiffonné à cause d'être constamment pressé) ajoutée par le traducteur introduit de l'obscénité. Tandis que la traductrice ne pouvait pas dire « les seins chiffonnés à cause de la pression constante » vu qu'elle est femme et que cela l'aurait troublée.

L'exemple rapporté atteste la véracité de la thèse selon laquelle il se peut qu'il y ait deux approches différentes de la traduction – approche féminine et approche masculine – et qu'elles puissent influencer sur la qualité de la traduction.

## Conclusion

Nous avons consacré la présente recherche à l'analyse de la traduction des titres des textes de notre choix, à l'étude de la fonction stylistique de l'emploi des noms communs en majuscule et de leur traduction dans une langue comme le géorgien qui ne pratique pas l'emploi de majuscules, de leur importance dans la compréhension du sens général, de l'âme et de l'esprit des textes à traduire. Nous nous sommes intéressée également à l'impact que peuvent avoir sur le texte deux types d'approche de la traduction de texte littéraire conditionnées par le genre de traducteur. L'analyse effectuée nous a permis d'énoncer les conclusions qui suivent.

Tout comme le texte de départ, l'original se prête à de multiples lectures, le texte d'arrivée aussi est susceptible de se soumettre à des lectures multiples. En même temps, le propre de la nature de la traduction étant une tension qui naît du fait qu'elle se trouve sur le *seuil*, entre le même et l'autre et qu'elle n'est ni le même ni l'autre, nous pensons que la traduction est un

phénomène qui peut susciter la multiplicité textuelle ce qui explique la nécessité des (re)traductions multiples d'un même original. Comme le remarque à juste titre Alexis Nouss,

Sans source ni cible, sans départ ni arrivée, une traduction est toujours sur une ligne de fuite, jamais définitive, toujours ouverte à la reprise, à la retraduction, non pas sous l'effet de contingences historiques (améliorations techniques ou modifications des attentes et des sensibilités culturelles), mais par nature et nécessité.<sup>59</sup>

Cette multiplicité textuelle est assurée par l'invention d'une langue particulière. En effet, tout comme chaque œuvre originale invente une langue particulière à l'intérieur de la langue commune, de même, tout traducteur, qui recrée l'original, le fait en inventant une langue particulière qui est différente de celle d'un autre traducteur de la même œuvre. Chaque nouvelle traduction est une nouvelle création de l'original dont l'objectif n'est pas forcément l'amélioration de la qualité, mais la présentation d'une nouvelle lecture, d'une nouvelle compréhension et d'une nouvelle interprétation de l'original.

Le critère le plus important attestant la qualité de la traduction, c'est celui de conserver l'âme et l'esprit, le sens et la lettre du texte source tout en utilisant les procédés linguistiques et stylistiques propres à la langue cible, ce qui entraîne parfois un écart de la forme du texte source.

L'analyse nous a convaincue une fois de plus que la traduction est inévitablement accompagnée de transgression, de manque et d'infidélité, qu'aucune des traductions des œuvres de notre choix, plus particulièrement celles des poèmes de Baudelaire, n'est « la » traduction et que d'autres retraductions sont à venir, que la retraduction du même texte est nécessaire vu

---

<sup>59</sup> A. Nouss, *La traduction comme OVNI*, p. 339.

le fait que différents traducteurs peuvent exceller dans la traduction de différents passages du texte source, et le lecteur, en prenant connaissance de différentes traductions d'un même texte, peut se faire une idée plus ou moins exacte de l'esprit, de la signification du texte source.

### **Bibliographie :**

- BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*, Librairie générale française, Paris, 1972.
- BENJAMIN, Walter, *La Tâche du traducteur*, in W. Benjamin, *Œuvres I*, Trad. de l'allemand par M. de Candillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Gallimard, Paris, 2000, pp. 244-262. [En ligne] : <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-1006211837.html>. Consulté le 8 juillet 2019.
- BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Gallimard, Bibliothèque des idées, Paris, 1995.
- BERMAN, Antoine, *La retraduction comme espace de la traduction*, « Palimpsestes », n° 4, 1990. [En ligne] : <http://palimpsestes.revues.org/596>. Consulté le 8 juillet 2019.
- BERMAN, Antoine, *L'Âge de la traduction*, « Po&sie », n° 122-123, 2007, pp. 53-61. [En ligne] : <https://www.cairn.info/revue-poesie-2007-4-page-53.htm>. Consulté le 8 juillet 2019.
- CORDONNIER, Jean-Louis, *Traduction et culture*, Hatier/Didier, Paris, 1995.
- DERRIDA, Jacques, *Des Tours de Babel*, in *Difference in translation*, éditions Joseph Graham, Cornell University Press, (édition bilingue), et in *L'art des confins*, in *Mélanges offerts à Maurice de Gandillac*, PUF, Paris, 1985. [En ligne] : [https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/frances/tours\\_babel.htm](https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/frances/tours_babel.htm). Consulté le 8 juillet 2019.
- DOKHTOURICHVILI, Mzago, *Chota Roustavéli, poète d'un apogée politique et culturelle de la Géorgie, son œuvre et ses traductions en français*, « Bulletin de l'Académie des Sciences et Lettres de Montpellier », vol. 49, 2018, pp. 1-15.
- ECO, Umberto, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, Trad. de l'italien par M. Bouzaher, Grasset, coll. « Biblio essais », Paris, 2006.

- ECO, Umberto, *La bustina di minerva*, « L'Espresso », 26 novembre 2010. [En ligne] : <http://espresso.repubblica.it/opinioni/la-bustina-di-minerva/2010/11/26/news/rustaveli-chi-era-costui-1.26172>. Consulté le 8 juillet 2019.
- FLAUBERT, Gustave, *Pensées*, Louis Conrad Librairie-Éditeur, Paris, 1915.
- GORP, Hendrik van et al., *Dictionnaire des termes littéraires*, Honoré Champion Éditeur, Paris, 2005.
- JAKUBEC, Doris et Daniel MAGGETTI (dir.), *Femmes écrivains suisses de langue française. Solitude surpeuplée*, Éditions d'en bas, Lausanne, 1997, [1990].
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Trad. de l'allemand par C. Maillard, préface de J. Starobinski, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », Paris, 1978.
- MEHNERT, Sabine, «Traduire, c'est trahir»? Pour une mise en question des notions de vérité, de fidélité et d'identité à partir de la traduction, « Trajectoires », n° 9, 2015. [En ligne] : <http://trajectoires.revues.org/1649>. Consulté le 8 juillet 2019.
- NOUSS, Alexis, *Éloge de la trahison*, « TTR : traduction, terminologie, rédactions », vol. 14, n° 2, 2001, pp. 167-179. [En ligne] : <https://id.erudit.org/iderudit/000574ar>. Consulté le 8 juillet 2019.
- NOUSS, Alexis, *La traduction comme OVNI*, « Meta », vol. 40/3, 1995, pp. 335-342. [En ligne] : <https://www.erudit.org/en/journals/meta/1995-v40-n3-meta182/003748ar.pdf>. Consulté le 8 juillet 2019.
- NOUSS, Alexis, *La traduction : au seuil*, in È. de Dampierre, A.-L. Metzger, V. Partensky et I. Poulin (dir), *Traduction et partages : que pensons-nous devoir transmettre ?*, Société Française de Littérature Générale et Comparée, Bordeaux, 2012, pp. 46-64. [En ligne] : [sflgc.org/acte/alexis-nouss-la-traduction-au-seuil/](http://sflgc.org/acte/alexis-nouss-la-traduction-au-seuil/). Consulté le 8 juillet 2019.
- RICŒUR, Paul, *Défi et bonheur de la traduction*, in P. Ricœur, *La traduction vue par Paul Ricœur, Sur la traduction*, Bayard, Paris, 2004. [En ligne] : <https://laterp.wordpress.com/.../la-traduction-vue-par-paul-ricoeur/>. Consulté le 8 juillet 2019.
- ROUSTAVÉLI, Chota, *Le Chevalier à la Peau de Tigre*, Trad. du géorgien par S. Tsouladzé, Literatura da Khelovneba, Tbilissi, 1966.

- ROUSTAVÉLI, Chota, *L'homme à la peau de léopard*, Trad. du géorgien par G. Gvazava, Éditions La Culture Hors Commerce, Paris, 1983.
- ROUSTAVÉLI, Chota, *Le Chevalier à la peau de panthère*, Trad. du géorgien par G. Bouachidzé, Éditions Radouga, Moscou, 1989.
- WUILMART, Françoise, *La traduction littéraire : qualité et formation*, in F. Argod-Dutard, *Le français et les langues d'Europe*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2016. [En ligne] : <https://rechercheisidore.fr/search/resource/?uri=10670%2F1>. Consulté le 8 juillet 2019.
- WUILMART, Françoise, *Le traducteur littéraire : un marieur, emphatique de cultures*, « Meta », vol. 35, n° 1, 1990, pp. 236-242.
- WUILMART, Françoise, *Traduire un homme, traduire une femme... est-ce la même chose ?*, « Palimpsestes », n° 22, 2009. [En ligne] : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/183>. Consulté le 8 juillet 2019.
- WUILMART, Françoise, *Traduction et prise de sens... Effi Briest aux mains de trois générations*, in E. Monti et P. Schnider (dir.), *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, Orizons, coll. « Universités », Paris, 2011, pp. 251-266. [En ligne] : <https://www.fabula.org/.../e-monti-et-p-schnyder-dir-autour-de-la-r>. Consulté le 8 juillet 2019.
- YOURCENAR, Marguerite, *Les Yeux ouverts*, Entretien avec M. Galey, Éditions du Centurion, Paris, 1980.
- YOURCENAR, Marguerite, *Mémoires d'Hadrien*, Gallimard, Paris, 1974.
- სურგულაძე, ირაკლი, *მითოსი, კულტი, რიტუალი საქართველოში*. თბილისი : თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2003. – SOURGOULADZÉ, Irakli, *Mythos, culte, rituel en Géorgie*, Éditions de l'Université d'État de Tbilissi, Tbilissi, 2003.
- გელაშვილი, ნაირა. *პირველი ორი წრე და ყველა სხვა*. თბილისი : კულტურული ურთიერთობების ცენტრი - კავკასიური სახლი, 2009. – GUÉLASHVILI, Naïra, *Les deux premiers cercles et tous les autres*, Centre de relations culturelles – Maison du Caucase, Tbilissi, 2009.
- გელაძე, სიბილა. *შარლ ბოდლერი, ბოროტების ყვავილები*. თბილისი : ლოგოსი, 2010. – GUÉLADZÉ, Sybille, *Charles Baudelaire, Les Fleurs du mal*, Logos, Tbilissi, 2010.



*La retraduction d'une même œuvre littéraire...*

- მიქელაძე, მერაბ. შარლ ბოდლერი, *სევდა და იდეალი*. თბილისი : შპს „სეზანი“, 2008. – MIKÉLADZÉ, MÉRAB, *Charles Baudelaire, Spleen et Idéal*, SRL Cézanne, Tbilissi, 2008.
- რუსთაველი, შოთა. *ვეფხისტყაოსანი*, in ქართული მწერლობა, ტომი მეოთხე, თბილისი : „ნაკადული“, 1988. – ROUSTAVÉLI, Chota, *Le Chevalier à la Peau de Tigre, Lettres géorgiennes*, vol. 4, Nakadouli, Tbilissi, 1998.
- ფიფია, მერაბი. ანტუან დე სენტ-ეგზიუპერი, *პატარა პრინცი*. თბილისი : ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, 2015. – PIPIA, MÉRAB, DE SAINT-EXUPÉRY Antoine, *Le Petit Prince*, Éditions Bakour Soulakaouri, Tbilissi, 2015.
- ლოლობერიძე, ლანა. *ფრანგული პოეზია*. თბილისი : საგამომცემლო სახლი „ინოვაცია“, 2012. – GOGOBERIDZÉ, Lana, *Poésie française*, Éditions Innovation, Tbilissi, 2012.

# Les traductions françaises des romans policiers de Tony Hillerman : de l'ethnocentrisme à la *translatio exotique*

**Romain RICHARD-BATTESTI**  
Université Pasquale Paoli de Corse  
(France)

## Introduction

Souvent décrié, critiqué, ou considéré comme une « littérature de gare »,<sup>1</sup> le roman policier est cependant un terrain d'investigation des plus fertiles en philologie, en sociologie,<sup>2</sup> mais aussi en traductologie. En effet, il est une frange de la littérature policière qui possède la particularité de voir les intrigues fondées sur les spécificités identitaires, culturelles et parfois langagières de sociétés dites primitives. Dans la seule langue source, le lecteur est d'emblée confronté à deux systèmes linguistiques et culturels. Cette littérature a connu son essor en fin de XX<sup>e</sup> siècle : initiée par Arthur Upfield à partir de 1929, elle fut développée par l'américain Tony Hillerman dans les années quatre-vingt. Habituellement classées dans la typologie « ethnologique » de la littérature policière, les intrigues de ce dernier se déroulent dans les plaines arides de l'Arizona et dans les milieux indiens Navajos. Il se trouve que ces enquêtes sont parvenues jusqu'au lectorat français en deux étapes bien distinctes. La première traduction française a d'abord été rejetée

---

<sup>1</sup> T. Narcejac, *Une machine à lire. Le roman policier*, Denoël-Gonthier, Paris, 1975.

<sup>2</sup> A. Collovald et E. Neveu, *Lire le noir. Enquête sur les lecteurs de récits policiers* Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2013.

par l'auteur lui-même, en l'occurrence *People of Darkness*<sup>3</sup> texte traduit par Jane Fillion et paru en 1981 aux éditions Gallimard sous le titre *Le Peuple de l'ombre*.<sup>4</sup>

Après l'échec de cette première tentative d'arrivée sur le marché français, la traduction fut confiée à une autre maison d'édition. En 1986, Danièle et Pierre Bondil pour le compte des éditions Payot & Rivages proposèrent de nouvelles traductions françaises. Force est de constater que c'est à partir de ce moment que les romans de Tony Hillerman ont pu trouver une place de choix chez les lecteurs français et autres amateurs de littérature policière puisqu'entre 1986 et 1991 pas moins de sept titres furent traduits. L'observation de ce cas de figure laisse donc imaginer que la première traduction proposée par Jane Fillion ait été mauvaise, ou en tout cas moins « bonne » que les suivantes proposées par Danièle et Pierre Bondil.

Mais afin d'éviter une conclusion hâtive, voire tautologique, car fondée sur cette seule observation, le travail du chercheur et à plus forte raison du comparatiste est de déterminer en quoi ces traductions diffèrent, quels critères ont fait que la traduction de Jane Fillion ait été rejetée, alors que celles proposées par Danièle et Pierre Bondil semblent avoir favorisé une diffusion plus large de ces textes dans la sphère française. Pour mettre ces éléments en lumière, nous nous livrerons dans un premier temps à une analyse comparative des traductions françaises de l'œuvre originale *People of Darkness* en ayant recours à un appareil critique adapté aux spécificités culturelles du genre concerné. Les travaux du regretté Antoine Berman seront un point d'ancrage essentiel et nous nous fonderons notamment sur l'opposition traduction ethnocentrique / traduction

---

<sup>3</sup> T. Hillerman, *People of Darkness*, Harper & Collins, New-York, 1980.

<sup>4</sup> T. Hillerman, *Le Peuple de l'ombre*, Trad. de J. Fillion, Gallimard, coll. « Folio policier », Paris, 1981.

hypertextuelle, ainsi que sur les treize tendances déformantes. Les résultats de cette comparaison nous permettront de réfléchir dans un second temps à la possibilité d'une approche traductologique inhérente au genre policier ethnologique. Nous esquisserons ainsi les contours de cette approche que nous avons choisi de nommer « *translatio* exotique ». Si cette double traduction de *People of Darkness* concerne au premier chef une relation intertextuelle, si l'analyse comparative interroge les caractéristiques d'une mauvaise traduction, il convient ne pas oublier que la problématique liée à ces romans policiers ethnologiques est plus large et renvoie à la fonction de la littérature policière d'une part, mais surtout à la fonction de la traduction aujourd'hui, véritable vecteur des échanges interculturels en période de mondialisation.<sup>5</sup> Une perspective qu'Antoine Berman interrogeait en son temps : « l'essence de la traduction n'est-elle pas justement, d'être ouverture, dialogue, métissage ? »<sup>6</sup>

### **1. De la traduction de Jane Fillion à celle de Danièle et Pierre Bondil ou l'ethnocentrisme contre l'ethnologique**

En 1981, Jane Fillion propose *Le Peuple de l'ombre* traduction française de *People of Darkness* de Tony Hillerman paru aux éditions Gallimard. Comme nous l'avons spécifié ci-dessus, Tony Hillerman a vivement critiqué celle-ci. Danièle et Pierre Bondil retraduisent en 1990 ce texte intitulé cette fois-ci *Le Peuple des ténèbres*.<sup>7</sup> L'opposition traduction hypertextuelle

---

<sup>5</sup> G. Sapiro, *Translation. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, CNRS Éditions, Paris, 2008, p. 25.

<sup>6</sup> A. Berman, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 2007, p. 16.

<sup>7</sup> Les titres français diffèrent suite à des contraintes éditoriales.

/ traduction ethnocentrique proposée par Antoine Berman apparaît ici comme le point de départ idoine pour comparer au mieux ces versions françaises. Selon Berman, la traduction ethnocentrique « ramène tout à sa propre culture à ses normes et à ses valeurs, et considère ce qui est situé en dehors de celle-ci – L'Étranger – comme négatif ou tout juste bon à être annexé, adapté, pour accroître la richesse de cette culture ». <sup>8</sup> La traduction proposée par Jane Fillion s'inscrit effectivement dans cette perspective et cette tendance à l'ethnocentrisme va engendrer de nombreuses déformations. Nous nous fonderons ici sur divers exemples caractéristiques. Dans le chapitre 3 de ce texte, l'inspecteur Jim Chee observe le ciel au cours de la nuit, en langue source le lecteur découvre alors une vision navajo du ciel étoilé :

Version originale, Tony Hillerman :

Chee knew them not by the names the Greeks and the Romans had given them, but from his grandfather. Now he picked out the Spider Woman (*named Aquarius by the Romans*), low on the southern horizon, and the mischievous Blue Flint Boys, whom the Greeks called The Pleiades *just above the darkness of the storm against the northeast sky*. Almost directly overhead was Born of Water, the philosophical member of the Hero Twins. Over his right shoulder, surrounded by stars of lesser magnitude, soared the Blue Heron. *According to the Origin Myth as told in Chee's clan, it had been the Heron whom First Man had sent back into the flooding underworld to rescue the forgotten witchcraft bundle and thus bring evil into the surface world.* <sup>9</sup>

Traduction française de Jane Fillion :

Chee ne connaissait pas les noms que donnaient aux étoiles les Grecs et les Romains, mais ceux que lui avait enseignés son grand-

---

<sup>8</sup> A. Berman, *La traduction et la Lettre ou l'Auberge du lointain*, Seuil, Paris, 1999, p. 29.

<sup>9</sup> T. Hillerman, *People of Darkness*, p. 25. Nous soulignons.

père. Il identifia la Femme-Araignée (*l'Aquarius des Romains*) encore basse à l'horizon ; et les Malicieux Garçons qui lancent le silex bleu (les Pléiades des Grecs) qui brillèrent *juste au-dessus du ciel encore noir d'orage*. Au-dessus de sa tête, il distingua celui qui est né de l'eau, le plus sage des Héros jumeaux. Sur sa droite, entouré d'étoiles de moindre importance, étincelait le Héron bleu.<sup>10</sup>

Traduction française proposée par Danièle et Pierre Bondil :

Il les connaissait non par les noms que les Grecs et les Romains leur avaient donnés, mais par l'enseignement de son grand-père. Il repéra Femme Araignée (*que les Romains appelaient le Verseau*), bas sur l'horizon vers le sud, et les Garçons Silex Bleu malfaisants, que les Grecs appelaient les Pléiades, juste au-dessus de la noirceur de *la tempête qui se détachait sur le ciel au nord-est*. Presque jusqu'au-dessus de Né-de-l'Eau, l'élément philosophique des Jumeaux Héroïques. Au-dessus de son épaule droite, environné d'étoiles de magnitude moindre, s'élançait le Héron Bleu. *Selon le Mythe des origines tel qu'il était raconté dans le clan de Chee, c'était le Héron que le Premier Homme avait renvoyé vers le monde inférieur envahi par les eaux pour sauver la bourse à sorcellerie qui y avait été oubliée et de la sorte apportait le mal dans le monde de la surface de la terre.*<sup>11</sup>

Outre une évidente différence de longueur, nous notons que Jane Fillion n'a pas traduit certains éléments pourtant expliqués par l'auteur dans le texte original. Dans cet extrait, Jim Chee regarde les constellations organisées et nommées selon la culture navajo, ce que l'auteur Tony Hillerman prend soin d'expliquer en langue source. L'auteur se réfère ainsi à « Aquarius of Romans », dans sa traduction française de 1981 Jane Fillion laisse ce terme tel quel alors que Danièle et Pierre Bondil emploient quant à eux « Verseau ». Il ne s'agit pas d'affirmer ici

---

<sup>10</sup> T. Hillerman, *Le Peuple de l'ombre*, Trad. de J. Fillion, pp. 35-36. Nous soulignons.

<sup>11</sup> T. Hillerman, *Le Peuple des ténèbres*, Trad. de D. et P. Bondil, pp. 32-33. Nous soulignons.

que cela soit une erreur de Jane Fillion puisque les noms des constellations varient selon les langues et les cultures. Dans l'œuvre originale, Tony Hillerman a expliqué et traduit le nom navajo de la constellation en vue de le rendre accessible à ses lecteurs américains, il s'agit ici d'un procédé exégétique qui n'est pas réitéré par Jane Fillion : le lecteur français est ainsi confronté à une appellation des constellations ne faisant pas nécessairement partie de son horizon d'attente.

À l'inverse, Danièle et Pierre Bondil ont assuré la transmission et la compréhension de l'information pour leurs lecteurs. La disparition de précisions géographiques dans la traduction de Jane Fillion (« La tempête se détachait sur le ciel au nord-est ») est une déperdition majeure compte tenu de l'importance de la relation des Indiens Navajos avec leur environnement. Plus loin, une phrase concernant la mythologie navajo (« According to the Origin Myth as told in Chee's clan it had been the Heron whom First Man had sent back into the flooding underworld to rescue the forgotten witchcraft bundle and thus bring evil into the surface world ») est effacée. Avec la disparition de précisions culturelles de ce type, la traductrice va à l'encontre de la fonction ethnologique du texte source. En observant la traduction de Jane Fillion à l'aune des treize tendances déformantes de Berman nous décelons d'emblée un appauvrissement quantitatif ainsi qu'une déperdition lexicale induisant ici une perte de sens. D'autres phrases disparaissent également de la traduction, par exemple : « Chee sat, feet on wastebasket, hand locked behind head, thinking about it. It wouldn't be a traditional, old-fashioned Navajo, probably, except under unusual circumstances. More likely one of those Eastern Navajos whose clans had mixed more Pueblo Indian

ritualism and Christianity into their culture ».<sup>12</sup> Ces détails historiques et ethnologiques donnent d'importantes précisions au lecteur français sur la sensibilité des navajos. Le lecteur n'a une nouvelle fois plus accès à ce qui relève de la fonction ethnologique de l'œuvre originale et ne peut ressentir la culture navajo.

Un autre exemple intéressant est relatif à l'évocation de trois animaux présents dans la mythologie navajo, l'ours, l'aigle et la grenouille cornue : « But compared to *the bear, the eagle, or even the horned frog*, he had little power and no prominence in ceremonies ».<sup>13</sup> La traduction de Jane Fillion fait disparaître la grenouille à corne, pourtant bien présente et importante au sein de la culture navajo puisqu'elle est associée à la pluie ou à la chance : « Mais comparé à celui de *l'ours, de l'aigle*, son pouvoir est limité et ne joue qu'un rôle secondaire dans les rites et le cérémonial ».<sup>14</sup> Danièle et Pierre Bondil ne font pas l'économie de cette information : « Mais comparée à *l'ours, l'aigle, ou même à la grenouille cornue*, elle n'avait que peu de puissance et aucun rôle de premier plan dans les cérémonies ».<sup>15</sup>

Les traductions de divers noms propres constituent également des exemples caractéristiques. Le lieu appelé « Greasy Water »<sup>16</sup> en langue source est laissé tel quel par Danièle et Pierre Bondil, alors que Jane Fillion opte pour « région pétrolifère ».<sup>17</sup> Si « Greasy Water » signifie littéralement « eau graisseuse », nous noterons ici que l'usage navajo habituellement utilisé pour la

---

<sup>12</sup> T. Hillerman, *People of Darkness*, pp. 37-38.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> T. Hillerman, *Le Peuple de l'ombre*, Trad. de J. Fillion, p. 46. Nous soulignons.

<sup>15</sup> T. Hillerman, *Le Peuple des ténèbres*, Trad. de D. et P. Bondil, p. 47. Nous soulignons.

<sup>16</sup> T. Hillerman, *People of Darkness*, pp. 113-114.

<sup>17</sup> T. Hillerman, *Le Peuple de l'ombre*, Trad. de J. Fillion, p. 114.



dénomination d'un lieu ne survit pas dans la traduction de Jane Fillion. En langue source le toponyme « Greasy Water » rappelle effectivement cette pratique qui consiste à apposer au nom un adjectif caractérisant le lieu (par exemple, le village hopi de « Yellow House »). Traduire « Greasy Water » par « région pétrolifère » est un ethnocentrisme qui efface la culture navajo au profit d'une dénomination francisée et neutre qui porte atteinte à l'essence de l'œuvre. La traduction de Jane Fillion fait ici disparaître ce que Berman appelle un réseau signifiant sous-jacent.

Enfin, nombre de repères typographiques sont également altérés. Pour Antoine Berman, l'exotisation est un procédé qui consiste à isoler les termes étrangers dans la narration afin que le lecteur évite toute confusion entre les langues qui y cohabitent. Dans le texte original, Tony Hillerman isole certains termes au moyen de caractères italiques, procédé qui permet à ses lecteurs d'identifier ce qui relève de la culture Navajo. Mais dans la version de Jane Fillion ce procédé diffère : les caractères italiques utilisés tant dans l'œuvre originale que dans la traduction de Danièle et Pierre Bondil sont parfois remplacés par des guillemets français dans la version proposée par Jane Fillion. Les expressions en langue navajo se voient traitées de façons différentes selon les pages et les chapitres, les termes *Yataali* (sorte de chamane) et *dine'etse-tle* (traduction de taupe) sont isolés au moyen de caractères italiques, alors que lorsque Jim Chee salue un enfant, *Ya-tah* (le bonjour en langue Navajo) ne connaît aucune sorte d'exotisation. Le texte de Jane Fillion présente une irrégularité dans le traitement des questions culturelles en langue navajo. Sans ces repères typographiques stables, une confusion dans les rapports interculturels s'installe.

La question centrale de l'interculturalité dans le genre policier ethnologique se voit déformée et altérée par certains

choix traductologiques de Jane Fillion. Danièle et Pierre Bondil ont adopté un autre type de pratique en maintenant au plus près du texte les précisions culturelles, récits mythologiques et autres expressions en langue Navajo. Pour ce faire, et il s'agit d'un point remarquable, ces derniers proposent au lecteur un glossaire des termes navajos placé en fin d'ouvrage. L'utilité de ce glossaire démontre une volonté des traducteurs d'assurer la transmission du message culturel sans pour autant alourdir le texte en langue cible. Il est probable que Jane Fillion ait quant à elle plutôt compté sur une référencement interne de la part du lecteur français.

Selon Antoine Berman, une « bonne » traduction est traduction non ethnocentrique et donc plus fidèle au sens de l'œuvre.<sup>18</sup> Compte tenu des nombreuses disparitions de détails culturels navajos la traduction de Jane Fillion est à considérer comme ethnocentrique. En étant « moins navajo » et donc « moins interculturel », le texte devient nécessairement « plus français » : l'ethnocentrique de la traduction va à l'encontre de l'ethnologique du texte source. Ces deux traductions françaises de *People of Darkness* diffèrent essentiellement par la densité de précisions culturelles. Certains choix opérés par Jane Fillion ont des incidences non seulement sur la compréhension de l'intrigue par le lecteur, mais aussi sur la fonction de l'œuvre qui perd son essence ethnologique. Force est de constater que les traducteurs de la maison d'édition Payot & Rivages semblent avoir mieux pris la mesure de cette tâche. Si Jane Fillion a favorisé la culture réceptrice en francisant sa traduction, Danièle et Pierre Bondil ont mis l'accent sur le message interculturel de l'œuvre originale. C'est à partir de leurs traductions que la littérature policière ethnologique a pu être diffusée auprès du lectorat

---

<sup>18</sup> A. Berman, *La traduction et la Lettre ou l'Auberge du lointain*, pp. 29-46.

français dans les années quatre-vingt-dix dans un contexte de marché mondial. Cela démontre la nécessité d'appréhender une œuvre originale ayant l'interculturalité pour élément constitutif : Danièle et Pierre Bondil ont favorisé une attitude intellectuelle et traductologique en s'appuyant sur des éléments paratextuels comme le glossaire ou des notes explicatives, allant ainsi à l'encontre d'un ethnocentrisme vraisemblablement inadapté aux spécificités du genre policier ethnologique.

## **2. Traduire le roman policier ethnologique, une « *translatio exotique* » ?**

Nous avons constaté que dans le cas des traductions françaises de ces romans de Tony Hillerman, le traducteur ne peut plus faire preuve de modestie et chercher à se dissimuler derrière son texte. Danièle et Pierre Bondil ont ainsi assumé leur rôle et n'ont pas hésité à compléter leur version par des préfaces, des notes et un glossaire. Rappelons si besoin était que ces pratiques ont longtemps été considérées comme un aveu de faiblesse de la part du traducteur, mais elles trouvent dans notre cas une légitimité grâce à l'essence même de ces intrigues policières ethnologiques : l'interculturalité et par extension, l'idée de métissage qui se pose comme la revendication d'une culture dominée face à une culture dominante. Les spécificités de cette littérature policière ethnologique incitent donc à réfléchir sur le rapport que ce genre entretient avec la traduction. Jean-Louis Cordonnier avait posé les jalons d'une éthique du décentrement en traduction, éthique qu'il oppose aux tendances ethnocentriques. Le cas des traductions françaises des textes de Tony Hillerman est à inscrire dans cette perspective. Les pratiques ethnocentriques engendrent des effets déformants et autres déperditions qui vont à l'encontre de ce que Jean-Louis

Cordonnier appelle *ouverture* et qui « se définit comme la réalisation d'un état d'esprit qui concilie le même et l'autre, mais qui soit né d'inter-influences ». <sup>19</sup>

Le but ici n'est pas de codifier strictement une méthodologie des pratiques traductologiques à suivre dans le cas du genre policier ethnologique. Il convient plutôt d'envisager des tendances, approches ou attitudes du traducteur plutôt que des techniques *stricto sensu*. L'analyse traductologique comparative menée laisse apparaître que la première attitude du traducteur de ce type de texte doit tendre vers l'hypertextualité bermanienne plutôt que vers l'ethnocentrisme. Ce mode de traduire facilite la transmission d'importants contenus culturels, mais connaît certaines limites. En conséquence il nécessite d'être complété. Le traducteur doit affronter ce qu'Umberto Eco appelle « la présumée incommensurabilité des systèmes » :

Si la traduction ne concernait que les rapports entre deux systèmes linguistiques, il faudrait approuver ceux qui ont soutenu qu'une langue naturelle impose au locuteur une propre vision du monde, que ces visions du monde sont mutuellement incommensurables et que, par conséquent, traduire d'une langue à une autre nous expose à des incidents inévitables. <sup>20</sup>

La présence de plusieurs cultures dans les intrigues policières ethnologiques décuple cette incommensurabilité, Umberto Eco envisage d'ailleurs cette question selon un rapport entre seulement deux systèmes linguistiques. Or la traduction des intrigues de Tony Hillerman en intègre un de plus : en langue source, le langage vernaculaire navajo cohabite avec le langage

---

<sup>19</sup> J.-L. Cordonnier, *Traduction et culture*, Les Éditions Didier, Paris, 1995, p. 50.

<sup>20</sup> U. Eco, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, Trad. de l'italien par M. Bouzaher, Grasset, coll. « Biblio essais », Paris, 2003, p. 45.

véhiculaire anglais, mais dès lors qu'il s'agit de traduire, le rapport entre les deux systèmes linguistiques présents dans la langue source est confronté à un troisième système qui est celui de la langue cible. Danièle et Pierre Bondil ont saisi cette particularité et c'est justement à travers cette prise en considération de l'interculturalité de l'œuvre originale que se situe un point crucial pour le traducteur de romans policiers ethnologiques. Il doit ici accepter et reconnaître la différence entre les systèmes. Il doit repenser son rapport à la traduction qui dépasse alors le simple fait de rendre une idée dans une langue étrangère puis exploiter sa fonction d'exégète pour rendre possibles la migration et la transmission de ces intrigues, cela au moyen d'éléments paratextuels. La critique a pendant longtemps considéré ce type de pratique comme quelque chose de négatif qu'elle assimilait à un recul ou une incapacité de la part du traducteur. Les traductions proposées par Danièle et Pierre Bondil démontrent qu'à l'heure de la mondialisation de nouveaux enjeux émergent : il est désormais temps d'offrir une légitimité à ces pratiques exégétiques.

Traduire les intrigues de Tony Hillerman ou d'autres romans policiers ethnologiques ne consiste pas en une recherche de l'équivalence parfaite, c'est pourquoi il aurait été illusoire de vouloir proposer une codification ou des règles de traduction. Le métissage et le multiculturalisme caractéristiques de ces textes rendraient la tâche pour le moins très difficile et le traducteur ferait face à d'inextricables incohérences. Léonard Bloomfield avait proposé dans les années soixante un *Classement des connotations sociales* dont Jean-René Ladmiral avait souligné les limites :

De fait, à y regarder de plus près, Bloomfield lui-même ne nous apprend pas grand-chose quant à notre problème. Il définit les connotations comme des valeurs supplémentaires : c'est là une

formule clé qui s'avérera centrale dans les discussions ultérieures, mais elle reste isolée et on conviendra qu'un tel raccourci ne nous fournit qu'une indication théorique bien énigmatique. S'il lui arrive de parler de « saveur connotative », Bloomfield n'en dit pas plus sur le contenu même de ces connotations, passant tout de suite à son énumération de registres sociolinguistiques.<sup>21</sup>

Il est alors légitime de se poser la question suivante : ne pas traduire, respecter le divers, est-ce encore traduire ? La *translatio* dont Umberto Eco propose la définition suivante apporte des éléments de réponse :

En latin, le terme *translatio* apparaît initialement dans le sens de changement, mais aussi de transport, de passage d'argent d'une banque à une autre, de greffe botanique, de métaphore. Ce n'est que chez Sénèque qu'on le trouve comme version d'une langue à une autre. De la même façon, *traducere* signifie « conduire au-delà ». Mais il faut se rappeler que, au Moyen Âge aussi, on parlait de *translatio imperii* en tant que transport, passage de l'autorité impériale de Rome vers le monde germanique.<sup>22</sup>

Si Umberto Eco n'évoque ici que la *translatio imperii*, Jean-Louis Cordonnier rappelle qu'à partir du XVI<sup>e</sup> siècle les traductions étaient caractérisées par le rejet de l'autre, il oppose à ces ethnocentrismes la fonction de *translatio studii*.<sup>23</sup> Le contenu culturel des intrigues policières ethnologiques comme celles de Tony Hillerman et l'inadéquation avec les pratiques ethnocentriques rapprochent la *translatio studii* du mode opératoire proposé par Danièle et Pierre Bondil. La fonction de transmission de savoirs et de données culturelles est réactivée et réadaptée à son époque. La traduction des intrigues policières ethnologiques fait rejaillir les principes originels de la discipline.

---

<sup>21</sup> J.-R. Ladmiral, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1994, pp. 132-133.

<sup>22</sup> U. Eco, *Dire presque la même chose*, p. 297.

<sup>23</sup> J.-L. Cordonnier, *Traduction et culture*, p. 65.

La confrontation de ces intrigues à la traduction nous permet de mettre un autre point en lumière, relatif à l'essence de l'œuvre en langue source : l'exaltation de la notion d'exotisme telle qu'elle était envisagée par Victor Segalen : « la notion du différent, la perception du divers ». <sup>24</sup> Dans son essai, ce dernier entrevoit une forme d'impossibilité : « L'exotisme n'est donc pas une adaptation ; n'est donc pas la compréhension parfaite d'un hors soi-même qu'on étreindrait en soi, mais la perception aigüe et immédiate d'une incompréhensibilité éternelle ». <sup>25</sup> Dès lors qu'elle est confrontée à la traduction, l'intrigue policière ethnologique réactive l'exotisme dans son acception la plus pure. La traduction des intrigues policières ethnologiques ne doit plus chercher à dissimuler le sentiment du divers, car au contraire elle semble l'appeler. Victor Segalen rappelait en ce sens que « c'est dans la différence et dans le divers que s'exalte l'existence ». <sup>26</sup>

Jean-Louis Cordonnier avait envisagé les contours d'une nouvelle approche de la traduction fondée sur l'interculturalité. Le cas des traductions des intrigues policières ethnologiques est à inscrire dans cette perspective et en est peut-être une manifestation. Les traductions françaises proposées par Danièle et Pierre Bondil se situent entre le mode ethnocentrique qui annexe l'autre, annihile et estompe le divers, et le mode hypertextuel focalisé sur la forme du texte et assimilé par Antoine Berman à une imitation. Traduire les intrigues policières ethnologiques génère un métissage des modes opératoires d'hier et d'aujourd'hui, réactive la fonction brute de la *translatio*, qui libère le traducteur du terrible sentiment de tristesse et de trahison puisqu'elle rend légitime la fonction

---

<sup>24</sup> V. Segalen, *Essai sur l'exotisme*, LGF, Paris, 1986, p. 41.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 92.

exégétique de celui-ci. Il existerait donc selon nous un mode opératoire adapté à la transmission optimale de l'essence des intrigues policières ethnologiques qui se situerait dans le prolongement de la proposition de Jean-Louis Cordonnier. Cette approche de la traduction pourrait alors être nommée selon une formule qui *métisse* les éléments envisagés jusqu'alors, une « *translatio* exotique ».

### 3. L'impossibilité comme possibilité

Nous ne proposerons pas ici une conclusion péremptoire, arbitraire et définitive, bien au contraire il nous faut élargir les perspectives. L'étude des traductions françaises des romans policiers ethnologiques de Tony Hillerman nous a jusqu'ici permis de mettre certains points en lumière comme le fait que la traduction ethnocentrique soit en inadéquation avec la fonction ethnologique de cette littérature. Cette étude nous a surtout conduit à identifier les bonnes approches et pratiques traductives que nous avons proposé de regrouper sous la formule de « *translatio* exotique ». En élargissant quelque peu notre champ d'étude à d'autres auteurs de romans policiers ethnologiques, comme Arthur Upfield (véritable père fondateur de cette littérature) ou plus récemment Andrea Camilleri, nous constatons que les traductions françaises (et notamment celles de Serge Quadrupani concernant Andrea Camilleri) s'inscrivent elles aussi dans la perspective de cette « *translatio* exotique ».

La littérature policière ethnologique, qui se veut intrinsèquement interculturelle est un terrain particulièrement fertile pour les études traductologiques et peut favoriser la mise en œuvre de réflexions nouvelles qui mènent les chercheurs au-



delà de clivages classiques comme le rappelait Jean-Louis Cordonnier : « Il y a à passer d'une traduction qui voile à une traduction qui dévoile. La traduction doit tourner le dos au passé, sans pour autant l'ignorer, pour se tourner vers l'avenir, vers le retour de l'Autre, s'ouvrant au monde et contribuant ainsi à la constitution de l'Homme décentré ».<sup>27</sup> La traduction de ces romans policiers ethnologiques nous a peut-être donné des indications sur ce que peut être une traduction non pas mauvaise, mais inadaptée. Il serait injuste de condamner Jane Fillion et de considérer son texte comme une mauvaise traduction. Le qualificatif « infidèle » conviendrait mieux. Infidèle, comme antonyme de la fidélité telle qu'elle est envisagée par Umberto Eco dans *Dire presque la même chose* lorsque ce dernier fait remarquer au lecteur que le premier synonyme de fidélité ne renvoie pas au terme « exactitude », mais plutôt à « loyauté », « honnêteté », ou « respect ».<sup>28</sup> Autant de termes que l'on assimile plus volontiers aux traductions proposées par Danièle et Pierre Bondil.

Cette approche traductive qu'est la « *translatio* exotique », fondée sur le respect du divers et la reconnaissance de l'Autre, est inhérente au genre policier ethnologique. Mais dans un contexte mondialisant fait de nombreux échanges et de circulations de plus en plus intenses, il nous faudra confronter cette vision de la traduction à d'autres genres que le policier. La traduction est mouvante et insaisissable, en évolution. La seule possibilité réside peut-être dans la reconnaissance de

---

<sup>27</sup> J.-L. Cordonnier, *Traduction et culture*, p. 126.

<sup>28</sup> U. Eco, *Dire presque la même chose*, p. 466.

l'impossibilité, comme le spécifiait Alexis Nouss : « Traduire, c'est faire l'épreuve de l'impossibilité de traduire ».<sup>29</sup>

### **Bibliographie :**

- BERMAN, Antoine, *La traduction et la Lettre ou l'Auberge du lointain*, Seuil, Paris, 1999.
- BERMAN, Antoine, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 2007.
- COLLOVALD, Annie et Erik NEVEU, *Lire le noir. Enquête sur les lecteurs de récits policiers*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2013.
- CORDONNIER, Jean-Louis, *Traduction et culture*, Les Éditions Didier, Paris, 1995.
- ECO, Umberto, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, Trad. de l'italien par M. Bouzaher, Grasset, coll. « Biblio essais », Paris, 2003.
- ELEFANTE, Chiara, *La note du traducteur : un enjeu complexe pour le traducteur et l'éditeur*, in M. Nowotna et A. Moghani (dir.), *Les traces du traducteur*, Inalco-Cerlom, Paris, 2009, pp. 91-109.
- HILLERMAN, Tony, *People of Darkness*, Harper & Collins, New-York, 1980.
- HILLERMAN, Tony, *Le Peuple de l'ombre*, Trad. de J. Fillion, Gallimard, coll. « Folio policier », Paris, 1980.
- HILLERMAN, Tony, *Le Peuple des ténèbres*, Trad. de D. et P. Bondil, Payot & Rivages, coll. « Rivages/Noir », Paris, 1990.
- LADMIRAL, Jean-René, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1994.
- NARCEJAC, Thomas, *Une machine à lire. Le roman policier*, Denoël-Gonthier, Paris, 1975.
- NOUSS, Alexis, *Éloge de la trahison*, « TTR : traduction, terminologie, rédaction », n° 142, 2001. [En ligne] : [https:// www.erudit.org/fr/revues/ttr/2001-v14-n2-ttr409/000574ar .pdf](https://www.erudit.org/fr/revues/ttr/2001-v14-n2-ttr409/000574ar.pdf). Consulté le 28 juin 2019.

---

<sup>29</sup> A. Nouss, *Éloge de la trahison*, « TTR : traduction, terminologie, rédaction », n° 142, 2001, p. 179. [En ligne] : [https:// www.erudit.org/fr/revues/ttr/2001-v14-n2-ttr409/000574ar.pdf](https://www.erudit.org/fr/revues/ttr/2001-v14-n2-ttr409/000574ar.pdf). Consulté le 28 juin 2019.

*Les traductions françaises des romans policiers...*

SAPIRO, Gisèle, *Translation. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, CNRS Éditions, Paris, 2008.

SEGALEN, Victor, *Essai sur l'exotisme*, LGF, Paris, 1986.

# **Traduire la contrainte : interrogations pour la tradition littéraire brésilienne**

**Vinícius Gonçalves CARNEIRO**  
Université de Lille  
(France)

## **Introduction**

Cet article a pour but de mener une réflexion sur l'importance de la traduction des textes à contrainte pour le renouvellement d'une tradition littéraire. À partir de l'étude de quelques traductions lipogrammatiques du roman de Georges Perec *La Disparition*, notre but est de démontrer comment ces traductions peuvent être pensées selon leur rapport avec la culture de la langue cible. Nous examinerons le rapport entre les formes littéraires, la tradition littéraire et la traduction. Nous analyserons ensuite des choix de traductions de versions du roman en anglais, en espagnol et en portugais, en sachant que dans les deux derniers cas la lettre la plus utilisée dans la langue d'arrivée diffère de la lettre la plus utilisée dans la langue d'origine. Pour illustrer notre argument, nous souhaitons proposer un projet de traduction vers le portugais des poèmes hétérogrammatiques de Perec.

## **1. L'Oulipo et le roman**

Le groupe français Oulipo s'illustre par l'identification et l'étude, dans la tradition littéraire, de structures mathématiques, dénommées *contraintes*, ainsi que par la création de restrictions et la production d'œuvres au moyen de méthodes restrictives.

Georges Perec est l'auteur français qui est le mieux parvenu à déployer toute la complexité des contraintes. Sa première publication oulipienne, le roman lipogrammatique de 1969 *La Disparition* en constitue une œuvre exemplaire. Partant de l'omission de la lettre « e », la plus courante dans la langue française, ce livre aborde la thématique de la disparition : celle d'une lettre de l'alphabet au sein d'un univers linguistique ; celle d'une série de personnages au cœur d'un roman policier ; et, d'un point de vue linguistique et métaphorique, la thématique de la disparition liée à l'expérience du génocide de populations entières, phénomène omniprésent au XX<sup>e</sup> siècle. Ces expériences sont fréquemment associées, de manière générale, à la question de la Shoah, et plus spécifiquement, à la mort en 1940 du père de Georges Perec, Icek Peretz, combattant de la Résistance, et à celle de sa mère, Cyrla Szulewicz, déportée à Auschwitz en 1943.

Le lipogramme est divisé en 26 chapitres regroupés en 6 parties, plus un « avant-propos » et un « post-scriptum ». Chaque partie représente une voyelle de l'alphabet roman, le « y » compris. Il n'y a pas de chapitre 5, parce que la lettre « e » est l'une des six voyelles, ainsi qu'il n'existe pas de deuxième partie du livre, parce que « e » est la deuxième voyelle dans la série alphabétique. Les noms propres illustrent aussi la contrainte. Par exemple, le nom du premier personnage qui apparaît (et le premier qui disparaît) dans le roman, Anton Voyl, fait référence à la voyelle effacée, car il s'agit de la voyelle qu'on n'entend pas, si on reconnaît le jeu de mots entre Anton/atone.

L'intrigue de ce roman commence avec la disparition de Voyl, suivie de celles de plusieurs autres, ainsi que celles des enquêteurs de la police. Le récit et ses descriptions s'apparentent donc au roman noir. À cette caractéristique s'en ajoutent d'autres, qui peuvent embrouiller le lecteur. Le style de l'œuvre,

un peu insolite, où manquent des connecteurs syntaxiques, passe du registre formel à l'informel, des mots courants aux archaïsmes.

L'ensemble des traductions de *La Disparition* a motivé un corpus représentatif d'études perecquiennes et oulipiennes, dont ressortent différentes procédures de traduction. Il y a des langues où la traduction n'impose pas beaucoup de questions, comme c'est le cas de l'anglais, où la voyelle la plus utilisée est la même qu'en français. Nous sommes particulièrement intéressés par des choix de versions où la lettre la plus utilisée dans la langue d'arrivée diffère de la lettre la plus utilisée dans la langue d'origine, le français. Une proposition consiste à transposer le texte sans le « e », ainsi que tous ses contenus fictionnels, c'est-à-dire, l'ensemble des références à la voyelle « e ». Cette voie peut s'expliquer par une interprétation de l'œuvre de Perec où le « e » renvoie strictement à une écriture *auto(bio)graphique*. Selon cette approche de Claude Burgelin, d'ordre biographique-psychanalytique,<sup>1</sup> toute l'œuvre de Perec, ses caractéristiques thématiques et formelles renvoient au vide primordial, qui est une façon de représenter le manque fondamental des parents. L'autre possibilité est de reconnaître l'importance de la contrainte dans l'original, de traduire le roman en effaçant la lettre la plus courante dans la langue cible et d'en accepter les conséquences. C'est le cas de la traduction en espagnol, *El Secuestro*, de 1997, où le choix a été de supprimer la lettre « a ».

## 2. La traduction de la contrainte

Il y a beaucoup de débats et même de controverses sur les traductions d'œuvres oulipiennes, notamment autour de Georges

---

<sup>1</sup> C. Burgelin, *Georges Perec*, Seuil, Paris, 2002.

Perec. Nous nous souvenons, par exemple, de la virulence du principal critique perecquien, Bernard Magné,<sup>2</sup> par rapport à la traduction de *La vie mode d'emploi* par David Bellos, qualifiée d'exhibitionniste ; et de l'ardeur de la revue de traduction *Palimpsestes* numéro 12 envers la traduction anglaise de *La Disparition* par Gilbert Adair, accusée de négligence, puisqu'elle ne tiendrait pas compte des nombreux jeux de mots de l'original, et ajouterait de nouveaux extraits en anglais.<sup>3</sup> Dans les deux cas, l'objet de la critique porte sur le fait que les traducteurs se sont *trop* éloignés du texte original, qu'ils ont pris *trop* de libertés. Cependant, la discussion sur la traduction des textes sous contrainte est plus profonde.

Pour transposer vers une autre langue la complexité d'une œuvre comme celle de Perec, il est indispensable d'avoir une compréhension précise de la notion de contrainte, de ses implications dans le processus de traduction et dans l'univers littéraire de langue d'arrivée. Selon Jacques Roubaud dans « Deux principes parfois respectés par les travaux oulipiens », « un texte écrit suivant une contrainte parle de cette contrainte »,<sup>4</sup> comme on le voit dans *La Disparition*, roman sans la lettre la plus utilisée en français et qui parle de l'absence de cette lettre. Tout texte oulipien serait donc nécessairement et primordialement un texte métatextuel.

Quand on parle spécifiquement de l'œuvre de Perec, un raisonnement similaire est à la base d'une grande partie de la

---

<sup>2</sup> B. Magné, *De l'exhibitionnisme dans la traduction. À propos d'une traduction anglaise de La vie mode d'emploi de Georges Perec*, « Meta », vol. 38, n° 3, 1983, pp. 397-402.

<sup>3</sup> P. Bensimon et C. Raguet-Bouvard (dir.), « Palimpsestes », n° 12, 2000. [En ligne] : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/1627>. Consulté le 12 juin 2019.

<sup>4</sup> J. Roubaud, *Deux principes parfois respectés par les travaux oulipiens*, in *Oulipo. Atlas de la Littérature potentielle*, Gallimard, Paris, 1988, p. 90.

production critique sur l'auteur. Par exemple, la critique de Bernard Magné, qui estime que les textes de Perec parlent tout le temps de Perec, à travers ce qu'il appelle les *autobiographèmes*. Cette interprétation des textes perecquiens est assez proche de la lecture de Burgelin, sauf qu'elle est plus formaliste, car il y trouve des « traces » textuelles. La suppression du « e » dans *La Disparition* serait donc une référence au pronom « eux », destinataires de la dédicace de *W ou le souvenir d'enfance* (« Pour E »), c'est-à-dire, les parents de Perec. Dans l'étude du psychanalyste Ali Magoudi, *La Lettre fantôme*, le lipogramme est lu comme le livre des fantômes d'une lettre fantôme, où le « e » connote la perte des parents de l'écrivain. Magoudi arrive à la conclusion que *La Disparition* est comme un cénotaphe pour le peuple juif exterminé par les nazis. Selon lui, « l'unique thème [du lipogramme] est la Shoah, l'holocauste, le génocide juif, avec cette particularité : le thème central du roman est aussi absent du livre que la lettre "e" ». Le « e disparu » est en effet les « Eux disparus », et le roman thématiserait donc les morts du père et de la mère de l'écrivain durant la Seconde Guerre mondiale.

La conséquence des telles conceptions sur la contrainte et l'œuvre de Perec renvoient à une lecture assez limitée des textes sous contrainte, car selon Roubaud, Magné et Magoudi, le plus remarquable dans l'œuvre de Perec est que toute la contrainte parle de la contrainte, comme toute l'œuvre de Perec parle de Perec, donc Perec parle toujours de la contrainte, comme toute la contrainte parle de Perec. Ainsi toutes les autres interprétations sont mineures, car l'essentiel est la tautologie chez l'auteur français.

Pendant, en relisant *La Disparition* ou d'autres œuvres oulipiennes, on se rend compte d'une certaine faiblesse de telles conceptualisations. D'après David Bellos, *La Disparition* ne



parle pas que de l'alphabet ou de Perec, et des textes comme *La Vie mode d'emploi* et « What a man ! » ne parle pas que de la polygraphie du cavalier et du monovocalisme, respectivement. Le vrai principe illustré par le roman de Perec est que toute œuvre écrite sous contrainte parle toujours d'autres choses, parce qu'une contrainte stimule (consciemment ou inconsciemment) la production d'autres contraintes par le scripteur, qui iront provoquer chez le lecteur les interprétations « les plus productrices de sens et les plus porteuses de poésie ». Cette « [ouverture] de l'horizon sur la découverte de structures, de réglages et de significations dont le scripteur n'avait pas nécessairement conscience » est nommé *l'effet contrainte*<sup>5</sup>. Spécifiquement dans l'œuvre de Perec, la contrainte (et ses *effets*) sont étroitement connectés, à la notion de manque, d'absence, d'oubli, de mort : « transformer le manque en plénitude, substituer, à la souffrance imposée par l'histoire, une jubilation méticuleusement conquise ».<sup>6</sup>

La complexité de la galaxie littéraire que Perec a édiflée autour de l'idée de manque se diffuse vers toutes les significations possibles de ce mot. Le lipogramme est l'une d'entre elles. Il s'agit d'une « volonté de “défiger” la réalité à l'aide d'un jeu habile ».<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> D. Bellos, *L'effet contrainte*, in B. Schiavetta et J. Baetens (dir), *Formules. Le goût de la forme en littérature*, Reflet de Lettres, Leuven, 2004, p. 24.

<sup>6</sup> M. Bénabou, *Perec : de la judéité à l'esthétique du manque*, (s. d.), p. 29. [En ligne] : <http://ouliipo.net/fr/perec-de-la-judeite-a-lesthetique-du-manque>. Consulté le 12 juin 2019.

<sup>7</sup> G. Acerenza, *Stratégies de traduction des phrases (dé)figées dans La Scomparsa, version italienne de La Disparition de Georges Perec*, « Tradliones », 2017, p. 62. [En ligne] : <https://www.degruyter.com/view/j/tran.2017.9.issue-1/tran-2017-0003/tran-2017-0003.xml>. Consulté le 12 juin 2019.

Dans l'article « D'une traduction amnésique (à propos de *Algo : Preto*, de Jacques Roubaud) » sur sa traduction de *Quelque chose : noir*, Inês Oséki-Dépré affirme qu'un regard critique sur la poétique du poète oulipien permet de comprendre ce qu'elle appelle « l'amnésie de la traduction brésilienne », car « le sol de la littérature brésilienne, sa mémoire de langue, [sa « mémoire publique »] n'est pas comparable à la mémoire de la littérature française »<sup>8</sup>. Cette conception prend encore plus d'importance quand elle est pensée parallèlement à la conception de « tradition de la littérature brésilienne » telle que la conçoit Antonio Candido. Ce critique comprend l'histoire de la littérature brésilienne par le biais comparatif<sup>9</sup>, puisqu'elle est vue comme une branche de la littérature portugaise, elle-même « secondaire » par rapport à la grande littérature européenne. Dans l'introduction « La méthode de l'histoire littéraire » de son ouvrage *Formation de la littérature brésilienne*, Candido cherche à centraliser ses études littéraires en utilisant les autres données comme auxiliaires de l'interprétation. Son principe de base est l'écriture d'une histoire de la littérature :

[Aborder la littérature du point de vue historique] présuppose en outre que dans le cours du temps il y a une articulation des œuvres entre elles qui fait que leur mode de production et d'incorporation au patrimoine d'une civilisation obéit à certaines règles que nous pouvons mettre au jour.<sup>10</sup>

Ainsi, comme la tradition littéraire brésilienne se constitue par rapport à d'autres traditions littéraires, penser la littérature

---

<sup>8</sup> I. Oséki-Dépré, *D'une traduction amnésique (à propos de Algo : Preto, de Jacques Roubaud)*, « Alea, Revue d'Études néolatines », Rio de Janeiro, vol. 11, n° 2, 2011, p. 64.

<sup>9</sup> A. Candido, *Recortes*, Companhia das Letras, São Paulo, 1983, p. 209.

<sup>10</sup> A. Candido, *La méthode de l'histoire littéraire*, « Études littéraires », 1987, p. 160. [En ligne] : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1987-v20-n1-etudlitt2233/500793ar.pdf>. Consulté le 12 juin 2019.

brésilienne est aussi penser les littératures étrangères. Évidemment, la traduction a un rôle central dans ces voyages transatlantiques vers l'Amérique. La réception des textes traduits et le processus de traduction lui-même ont contribué décisivement à établir une littérature brésilienne, ces textes étant responsables au Brésil « d'autres mouvements esthétiques qui, bien qu'originaires de formes importées des pays centraux, ont créé quelque chose de nouveau ».<sup>11</sup>

En considérant l'importance de la traduction (en tant qu'un élément du système littéraire et un système de choix) pour la tradition littéraire brésilienne, comment traduire une œuvre sous contrainte, conserver son *effet contrainte*, selon le concept de Bellos, et enrichir la mémoire de langue, selon Oséki-Dépré ?

### **3. Trois traductions de *La Disparition***

Par rapport à la traduction de *La Disparition*, la discussion commence lorsque l'on se rend compte des trois contextes linguistiques où le roman peut être traduit : le premier contexte advient quand la lettre la plus fréquente dans la langue cible est la même qu'en français. Ici, il n'y a pas de doute : on doit effacer la voyelle « e ».

La deuxième situation concerne le cas où la lettre la plus utilisée dans la langue d'origine diffère de la lettre la plus utilisée dans la langue d'arrivée. C'est le cas de l'espagnol, du catalan, du turc, du croate, du suédois, du roumain, de l'italien et du portugais.

Le troisième contexte est celui d'une traduction vers une langue où la voyelle « e » n'existe pas (ou n'est pas tout à fait

---

<sup>11</sup> G. Henriques Pereira de Sousa, *Tradução e sistema literário : contribuições de Antonio Candido para os estudos da tradução*, « Cadernos de Tradução », vol. 35, n° especial 1, Florianópolis, 2015, p. 70.

équivalente). C'est le cas des traductions en japonais et en russe, où les traducteurs ont choisi d'enlever la lettre ou l'élément le plus important dans chaque langue.

Quand la lettre la plus utilisée en français est différente de la lettre la plus utilisée dans la langue cible, nous avons deux possibilités divergentes. Une proposition consiste à transposer le texte sans le « e », ainsi que tous ses contenus fictionnels, c'est-à-dire l'ensemble des références à la voyelle « e ». La traduction brésilienne – ainsi que l'italienne, la turque, la croate, la suédoise et la roumaine – a choisi cette voie. L'autre possibilité est de reconnaître l'importance de la contrainte dans l'original, de traduire le roman sans la lettre la plus usuelle dans la langue cible et de plonger dans une pratique de traduction comme création.

Pour mieux comprendre les deux choix, nous examinerons un extrait de l'avant-propos du roman, intitulé « Où l'on saura plus tard qu'ici s'inaugurait la Damnation ». Dès les premiers mots, le récit, comme bientôt les personnages, souffre d'une « malédiction » aux conséquences fatales – mais aussi référentielles, comme on le verra. Le récit commence avec une longue énumération des événements tragiques localisés à Paris, au printemps de 1968. La dernière phrase est une transposition littéraire de l'assassinat de Marat par Charlotte Corday :

Au nom du salut public, un Marat proscrit tout bain, mais un Charlot Corday l'assassina dans son tub ». <sup>12</sup>

Although, on sanitary grounds, a soi-disant Marat bans all bathtalking, this sanctimonious fraud hoards a zinc tub for his own scrotal ablutions ; but, I'm happy to say, a back-stabbing (or

---

<sup>12</sup> G. Perec, *La Disparition*, Gallimard, Paris, 2009, [1969], p. 13.

ballstabbing, as word has it) from a Hitchcockian psychopath in drag soon puts paid to his hypocrisy.<sup>13</sup>

En nombre de los negros, cierto M. Luther King recomendó lo oscuro, pero un clown del Ku Klux Klub lo desintegró con luz potente.<sup>14</sup>

Visando à boa disposição pública, Marat proibiu os banhos, mas uma tal Charlot Corday assassinou-o na sua Jacuzzi.<sup>15</sup>

L'extrait de la version anglaise est particulièrement intéressant. Premièrement, il est beaucoup plus long, sans raison apparente. En outre, la désignation « Hitchcockian psychopath » prend la place de « Charlot » Corday, ce qui affaiblit singulièrement la référence à mai 1968, à la Révolution et à la gauche.

Dans la version espagnole, devant l'impossibilité de répéter la référence à Marat et à Charlotte Corday, les traducteurs ont choisi de les remplacer par d'autres personnages historiques liés à la gauche. C'est pour cela que nous retrouvons le leader pour les droits civils nord-américain Martin Luther King. Les mots avec des connotations de propreté, de nettoyage, présents dans l'original (bain, tub), qui renvoient au « grand blanc » du roman, sont recréés en espagnol à partir d'une lumière aveuglante (« luz potente ») et par le blanc des vêtements du Ku Klux Klan. Dans cette traduction, la grande absence est aussi représentée par le champ sémantique du « noir », ce que nous voyons dans l'extrait à travers les mots « negros » (noirs), « oscuro » (obscur).

Au contraire, la traduction en portugais présente une variation lexicale minimale (par exemple, la construction « Au nom de »

---

<sup>13</sup> G. Perec, *A Void*, Trad. de G. Adair, Vintage, London, 1994, p. X.

<sup>14</sup> G. Perec, *El Secuestro*, Trad. de M. Arbués, M. Burrell, M. Parayre, H. Salceda et R. Vega, Anagrama, Barcelona, 1997, p. 17.

<sup>15</sup> G. Perec, *O Sumiço*, Trad. de Zéfere, Autêntica, Belo Horizonte, 2015, p. 9.

de l'original devient « visando à » (visant à) et « tub » devient « jacuzzi ». L'original donc est presque traduit dans son « intégralité », mot à mot, sans grande difficulté.

Voyons un deuxième extrait, tout au début du récit, dans le premier chapitre, « Qui, d'abord, a l'air d'un roman jadis fait où il s'agissait d'un individu qui dormait tout son saoul », qui exprime les délires du personnage Anton Voyl après un malaise :

Ou, un court instant, sous trois traits droits l'apparition d'un croquis approximatif, insatisfaisant : substituts saillants, contours bâtards profilant, dans un vain sursaut d'imagination, la Main à trois doigts d'un Sardon ricanant.<sup>16</sup>

Or, just for an instant, an abstract motif without any form at all; but for two Kandinskian diagonals, along with a matching pair, half as long and slightly awry – its fuzzy contours trying, if in vain, to draw a cartoon hand, which is to say, a hand with four digits and no thumb. (If you should find that puzzling, look hard at Bugs Bunny's hands or Donald Duck's).<sup>17</sup>

O, por unos segundos, el esbozo de un monte del pirineo con nieve en el pico, o un cono con un hierro puesto en medio por descuido.<sup>18</sup>

Ou, por um átimo, surgindo numa linha sob mais uma sob mais uma, um croqui aproximativo, insatisfatório : voltas avultadas, contornos bastardos a rascunhar, num vão arroubo da imaginação, a Mão tridáctila dum Sardônico rindo às gargalhadas.<sup>19</sup>

Notons également dans ce passage en français, où il est question d'un des nombreux avatars du « E » majuscule, que le chiffre trois est capital – il ne s'agit pas d'un croquis tellement « approximatif », comme le propose l'extrait. En effet, le

---

<sup>16</sup> G. Perec, *La Disparition*, p. 19.

<sup>17</sup> G. Perec, *A Void*, p. 5.

<sup>18</sup> G. Perec, *El Secuestro*, p. 26.

<sup>19</sup> G. Perec, *O Sumiço*, p. 14.

« trois » fonctionne comme un leitmotiv (ici et dans tout le roman) : pour nous rappeler qu'il y a une lettre qui manque.

Le texte d'Adair se caractérise par une adaptation du système numérogique/figurative du « 3 ». Loin des « trois doigts du Sardon ricanant », le chiffre est remplacé par une autre image de « E », la main d'un personnage de bande dessinée sans le pouce. En conséquence, le résultat final est questionnable : *A Void* est alors plus long que l'original et plus explicite – caractéristique qui n'appartient pas seulement à l'extrait, mais à cette traduction anglaise entière.

Selon l'auteur de « Traduire les contraintes de *La Disparition* en espagnol », il n'y a aucun moyen de transformer le « A » en un leitmotiv récurrent.<sup>20</sup> C'est pour cela que nous lisons en espagnol plusieurs images évoquant la forme du « A » minuscule ou majuscule (un triangle dressé sur deux pieds ; un numéro 9 dont le pied aurait été amputé de sa moitié ; ou un pic à moitié enneigé, un élément « rond pas tout à fait clos » complété par un trait).

Dans la version portugaise, à nouveau il n'y a pas beaucoup de changement par rapport au texte en français : les mots en français et en portugais ont presque tous la même étymologie. Nous devons cependant souligner la solution, certes créative, mais assez explicite, de la traduction de « trois traits ». Afin de pallier l'impossibilité de dire « trois » en portugais (« três »), le traducteur a proposé de changer par la répétition d'un trait sous un trait sous un trait (« *duma linha sob mais uma sob mais uma* »).

---

<sup>20</sup> H. Salceda, *Traduire les contraintes de La Disparition en espagnol*, in J.-L. Joly, *L'œuvre de Georges Perec : réception et mythisation*, Université Mohamed V, n° 101, Rabat, 2002, p. 212.

#### 4. La traduction dans la tradition

John Lee, le traducteur anglais du roman, souligne dans le texte « Une stratégie traductive pour *La Disparition* » que :

[...] poussée à l'extrême, une recherche formaliste peut entraîner des écarts considérables, voire incontrôlables, quant au signifié, à tel point que les différences finissent par l'emporter sur les similitudes. C'est le risque que Marc Parayre me semble courir en traduisant jusqu'à la contrainte, qui devient alors la suppression de la lettre la plus fréquente de la langue employée – donc « a » en espagnol –, au lieu d'« e », la lettre la plus usitée en français.<sup>21</sup>

Lee énonce ici que choisir la lettre la plus fréquente de la langue employée est pousser « à l'extrême une recherche formaliste », ce qui est dangereux, car le traducteur risque de tout perdre. Lee estime que le traducteur doit chercher un contenu (« équivalence sémantique ») et une contrainte (« équivalence formelle »). C'est-à-dire qu'il y a, selon lui, un sens principal, le contenu, qui est connecté, d'après d'autres études de Lee, à la biographie de l'auteur, assez souvent interprétée à partir de *W* (« Pour E »). Nous sommes devant la reproduction de la tautologie qui dit que, dans son œuvre, Perec parle toujours de la contrainte, comme toute contrainte parle de Perec :

Or, il [traduire *La Disparition* en effaçant une autre lettre] comporte néanmoins [...] l'inconvénient de n'être pas spécifique de la traduction interlinguistique : on pourrait refaire une version française de *La Disparition* avec n'importe quelle autre voyelle manquante, voire une version à la *Revenentes* qu'on intitulerait *L'Enlèvement* ou, si l'on préfère, *Les Lettres mençantes* ; mais il

---

<sup>21</sup> J. Lee, *Une stratégie traductive pour La Disparition*, « Palimpsestes », n° 12, 2000, p. 4. [En ligne] : <http://palimpsestes.revues.org/1645>. Consulté le 2 juillet 2019.



s'agirait là d'une traduction au sens large que, pour ma part, je nommerais transposition, au sens musical, presque.

Or, il me paraît que la traduction a ceci de particulier qu'elle peut viser une équivalence globale où paramètres formel et sémantique se trouvent réconciliés. Je dirais même qu'elle doit le faire, surtout quand forme et contenu sont aussi inextricablement mêlés qu'ils le sont ici : certes, la forme engendre le contenu, et c'est cela, précisément, le contenu du roman ; mais, en même temps, il est difficile de donner tort au lecteur de *W* qui, lui, soutiendra l'inverse.<sup>22</sup>

Nous pouvons déduire que les traductions de *La Disparition* qui éliminent une autre lettre ou qui n'utilisent pas l'alphabet latin sont ou seront nécessairement plus éloignées, plus faibles, pires ou mauvaises – des « transposition[s], au sens musical, presque ». Si tel est le cas, les versions de ce roman en japonais et en russe sont disqualifiées *a priori*, parce que, selon Lee, la richesse d'une œuvre comme ce texte de Perec serait limitée à certaines langues, les langues qui utilisent l'alphabet latin, les langues où on dit le « e ».

Même si indirectement, les traducteurs espagnols font référence au même problème quand ils affirment être conscients du risque de produire *El Secuestro* :

Pour le traducteur, le danger de ce choix, s'il en mène la logique jusqu'à ses dernières conséquences, est de produire dans la langue d'arrivée, un nouvel original, un texte engendré par des règles équivalentes dont les contenus et nombre de structures n'auront plus aucun rapport avec le roman de Perec.<sup>23</sup>

Non par hasard, ce danger fait partie du métier de la traduction selon le traducteur et poète brésilien João Paulo Paes

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 6-7.

<sup>23</sup> H. Salceda, *Traduire les contraintes de La Disparition en espagnol*, p. 209.

– « La traduction est un très gros risque »<sup>24</sup> –, ou du métier de la poésie elle-même selon Augusto de Campos, également poète, traducteur et brésilien – « Poésie est risque ».<sup>25</sup>

Afin d'éviter d'être victime de la peur du risque, un premier choix est d'aller vers la proposition de traduction moderniste fixée par Ezra Pound et mise à jour par Haroldo de Campos. Dans son texte « De la traduction comme création et comme critique », la praxis de Haroldo est caractérisée par une analyse du texte original, « une expérience intérieure du monde et de la technique du texte traduit », pour ensuite le démonter et remonter « la machine de la création ». Dans un second temps, il s'agit de proposer une recréation du texte source « à travers les équivalents dans notre langue [le portugais] de toute l'élaboration formelle ». Cette pratique permettrait de « refaire, pas à pas, les étapes créatives décrites ». Donc « la meilleure *lecture* qu'on aurait jamais pu faire » du texte est « en le collant à sa théorie et en revivant sa pratique ».<sup>26</sup>

Pendant les années quatre-vingt, Campos propose une révision de cette pratique de traduction. Cette nouvelle conception, la « translucifération », prévoit d'oblitérer l'original pour le faire revenir par transparence. Cela veut dire que le texte source va apparaître seulement à travers la création du nouveau.<sup>27</sup> Comme l'a justement souligné Inês Oséki-Dépré, Paul Ricœur, quelques années plus tard, est arrivé à une

---

<sup>24</sup> H. de Campos, *Haroldo de Campos, José Paulo Paes e Paulo Vizioli falam sobre tradução*, in H. De Campos, *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora*, FAL/UFMG, Belo horizonte, 2011, p. 149.

<sup>25</sup> A. de Campos et C. Campos, *Poesia é Risco*, Polygram, Rio de Janeiro, 1995, [1 CD].

<sup>26</sup> H. de Campos, *De la traduction comme création et comme critique*, Trad. d'Inês Oséki-Dépré, *Change – Transformer, Traduire*, Seghers / Laffont, n° 14, Paris, 1973, pp. 80-81.

<sup>27</sup> H. De Campos, *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*, Perspectiva, São Paulo, 1981.

proposition analogue, car selon lui la traduction n'a pas comme conséquence la dette de Derrida, mais un deuil. Face à ce deuil de l'original, il ne reste au traducteur que de produire une « équivalence *présumée*, non fondée dans une identité de sens démontrable, une équivalence sans identité ».<sup>28</sup>

Le *make it new* de Haroldo de Campos est d'ailleurs présent dans plusieurs propositions de traductions de textes sous contrainte. Ce fait est possiblement lié à la traduction d'*Exercices de styles* par Umberto Eco :

[...] aucun exercice de ce livre n'est purement linguistique, et aucun n'est tout à fait étranger à *une* langue. En ce qu'il n'est pas uniquement linguistique, chacun de ces exercices est lié à l'intertextualité et à l'histoire ; en ce qu'il est lié à une langue, il est tributaire du génie de la langue française. Dans les deux cas, il faut, plutôt que traduire, recréer dans une autre langue, et par référence à d'autres textes, à une autre société, et à un autre temps historique.

[...]

Il s'agissait [...] de décider ce que signifiait, à l'égard d'un livre de ce genre, être fidèle. [...]

Queneau, disons-le, a inventé un jeu et il en a explicité les règles au cours d'une partie, splendidement jouée en 1947. Être fidèle, cela signifiait comprendre les règles du jeu les respecter, et puis jouer une nouvelle partie avec le même nombre de coups.<sup>29</sup>

Le point de départ d'Eco est d'identifier les règles du jeu (c'est-à-dire, les contraintes) dans la langue française, de les répéter (ou les adapter) dans la langue cible, et de rejouer le jeu en italien (même si quelques résultats seront différents).

Pour mieux comprendre ce propos de traduction de textes sous contraintes, on peut chercher une autre représentation du

---

<sup>28</sup> I. Oséki-Dépré, *De Walter Benjamin à nos jours...*, Honoré Champion, Paris, 2007, p. 79.

<sup>29</sup> U. Eco, *Introduction à Exercices de style de Raymond Queneau*, Trad. de M. Calle-Gruber, « Formules – Traduire la contrainte », n° 2, Reflet de Lettres, Leuven, 1998, pp. 25-26.

manque chez Perec à partir d'une contrainte utilisant l'alphabet : les poèmes hétérogrammatiques. Ces poèmes constituent l'une des « formes poétiques » créées par Perec et se caractérisent par une réduction de l'alphabet, qui est ramené à un chiffre allant de onze à seize lettres, où figurent les dix lettres les plus utilisées en français, plus des « jokers ». Dans le livre *Alphabets*, Perec ne rajoute pour chaque poème qu'un joker, c'est-à-dire, une des 16 lettres restantes de l'alphabet. En outre, dans chaque poème, une lettre n'est répétée qu'après l'utilisation des autres dix.

ABOLIUNTRES	Aboli, un très art nul ose
ARTNULOSEBI	
BELOTSURINA	bibelot sûr, inanité (l'ours-babil :
NITELOURSBA	
BILUNRATESO	un raté...) sonore
NORESAUTLIB	
ERANTSILBOU	Saut libérant s'il boute
TELABUSNOIR	l'abus noir ou le brisant
OULEBRISANT	trublion à sens :
TRUBLIONASE	
NSARTEBLOUI	Art ébloui ! (2)

La traduction se produirait donc en identifiant les 10 lettres les plus utilisées en portugais (a, e, o, s, r, i, n, d, m, u + b) plus la lettre de la séquence alphabétique identique (ou équivalente, le cas échéant). Après cela, nous commençons à reconstruire le texte et ses intertextes, en respectant : la conception littéraire complexe de Perec, la représentation du manque à travers la contrainte et la rigueur des lois oulipiennes. Voir comme exemple une proposition de traduction de ce poème :

BANIDOUNRES	Banido, um (re-)saber sumindo ousa
ABERSUMINDO	
OUSABRINDEM	brinde mor, base dum inane (bis mudo :
ORBASEDUMIN	
ANEBISMUDOR	rui, né...) som

*Traduire la contrainte : interrogations pour...*

UINESOMBARD  
OSEMBRIDAUN  
OSEBANIRUMD  
ANOUMSERIDB  
RADONUMBISE  
SABERMUNIDO

Bardo sem brida, uno, se banir  
um dano, um ser-*id*,  
(brado num bis):

é Saber munido !

À partir de cette conception de traduction de la contrainte, nous pouvons produire une nouvelle réflexion sur des extraits choisis de *La Disparition*.

Dans le cas de la traduction anglaise, les contraintes internes du roman ne sont pas tout à fait respectées. Adair maintient l'ambiance du roman policier dans sa version, mais produit un matériau langagier bien souvent loin du réseau symbolique de l'original, ou trop explicite, ou encore complètement aléatoire. En effet, la traduction d'Adair a produit un texte très créatif, léger (la référence au tableau sur la mort de Marat est remplacée par celle du directeur de cinéma Alfred Hitchcock), plus long que l'œuvre originale, où nous identifions un manque de rigueur, rigueur qu'il faut avoir pour reconnaître et recréer les jeux de mots de l'original. Parue en 1994, il s'agit de la deuxième traduction de ce roman, publiée sans le dialogue direct avec Perec et à un moment où les études qui ont fait l'exégèse du roman n'étaient pas disponibles en ligne ou en livre.

Dans la traduction de *La Disparition* en espagnol, nous perdons la force symbolique cohésive que le « e » possède en français, dont l'exemple est l'omniprésence, dans l'original, du chiffre « 3 » (la lettre E dans un miroir). Si dans *El Secuestro* nous perdons la force du « e », cette traduction garde en revanche un jeu avec la langue d'arrivée équivalent au niveau de sa complexité et de sa difficulté que celui que nous trouvons dans le texte source.

La version en portugais du roman reproduit des jeux des mots de *La Disparition* et préserve ainsi la totalité des éléments fictionnels de l'original, mais les lecteurs brésiliens ne peuvent pas profiter du rapport entre le résultat de la contrainte (l'absence de l'élément le plus abondant dans l'alphabet) et de la représentation dans leur propre langue du manque absolu, innommable, mais toujours présent. Le choix de la traduction brésilienne peut s'expliquer par la radicalisation d'une interprétation de l'œuvre de Perec où le « e » renvoie à une écriture *auto(bio)graphique* de Burgelin, où le *bio* est toujours *graphique*. La suppression du « e » est donc une référence au pronom « eux », les parents de l'auteur, destinataires de la dédicace de *W ou le souvenir d'enfance*.

Cette lecture du roman est pertinente, mais elle reste assez limitée. Il existe d'autres interprétations, beaucoup plus riches, englobant une réalité plus large, qui extrapolent les limites imposées par les analyses psychanalytiques. Selon de nouvelles interprétations de l'œuvre de Perec, comme nous le trouvons dans la lecture de Bénabou, le thème du roman n'est pas la Shoah, mais le vide, l'absence, dont l'origine est un manque fondamental, le manque des parents. D'après cette lecture, comme Perec jouait toujours avec l'alphabet (voir les poèmes hétérogrammatiques), il est central d'effacer la lettre la plus utilisée, car le lipogramme représente le grand vide, le manque absolu, l'éclipse totale de la totalité. Si l'élément le plus important dans notre langue est ignoré, nous ne pouvons que jouer avec la pleine absence au moment de la lecture.

## Conclusion

Il existe une contradiction entre, d'un côté, la conception radicale de l'écriture sous contrainte de Perec, qui utilise le manque absolu dans l'alphabet pour exprimer le « rien », et de l'autre, une traduction qui n'efface pas la lettre ou l'élément correspondant le plus important dans la langue cible. Dans la traduction d'un texte sous forte contrainte, si le traducteur reste trop proche de la métatextualité de Roubaud ou de l'autoréférentialité de Magné, on risque d'offrir certes une version « fidèle » à ce qui est dit, aux références, mais sans traduire la contrainte. De plus, le récepteur ne pourra jamais oblitérer l'original, comme dans une translucifération de Haroldo de Campos, car le « e » de Perec et le « e » en français devront être présents dans la tête du lecteur pour que le « contenu » du roman soit compris. Dans ce cas, le deuil du roman, pour rappeler l'expression de Ricœur, n'est jamais vécu, et le lecteur a toujours besoin de la langue et des références françaises pour lire le texte en portugais.

*La Disparition* et les poèmes hétérogrammatiques surgissent d'un riche héritage littéraire qui ne rencontre pas de parallèle dans la littérature brésilienne, et le rôle de la traduction est de révéler « dans notre langue une poétique inédite, héritière de formes et traditions diverses, absentes dans notre mémoire »<sup>30</sup>. Les traductions comme *O Sumiço* empêchent donc le lecteur de ressentir *l'effet contrainte*, et par conséquent, font obstacle à l'enrichissement des formes d'une tradition littéraire à travers la traduction, indispensable pour la genèse littéraire brésilienne.

Plutôt que de produire un texte crypté dans la langue cible, circonscrit à un groupe de spécialistes perecquiens brésiliens

---

<sup>30</sup> I. Oséki-Dépré, *D'une traduction amnésique (à propos de Algo : Preto, de Jacques Roubaud)*, p. 401.

déjà familiers des événements de la vie de Perec et qui comprend l'homophonie entre « e » et *eux* en français, la proposition de traduire les contraintes alphabétiques de Perec s'efforce ici d'élargir les potentialités de l'usage des mots, des lettres, des sons en portugais, mais aussi d'insérer la littérature sous contrainte dans le système littéraire brésilien.

En respectant la conception littéraire complexe de Perec et la rigueur de la contrainte oulipienne, nous considérons que le projet de la traduction en portugais de *La Disparition* devrait être proche du projet de la traduction du lipogramme vers l'espagnol. Cette vision de la littérature perecquienne est présente dans ses poèmes hétérogrammatiques, qui peuvent être traduits en suivant le même principe. Ce n'est qu'ainsi que nous respecterons la tâche la plus importante de la traduction selon Haroldo de Campos : « la configuration d'une tradition vivante », de laquelle puisse découler « une pédagogie, non morte et désuète, mais féconde et stimulante, active ».<sup>31</sup>

### **Bibliographie :**

- ACERENZA, Gerardo, *Stratégies de traduction des phrases (dé)figées dans La Scomparsa, version italienne de La Disparition de Georges Perec*, « Translationes », 2017, pp. 55-70. [En ligne] : <https://www.degruyter.com/view/j/tran.2017.9.issue-1/tran-2017-0003/tran-2017-0003.xml>. Consulté le 12 juin 2019.
- BELLOS, David, *L'effet contrainte*, in B. Schiavetta et J. Baetens (dir.), *Formules. Le goût de la forme en littérature*, Reflet de Lettres, Leuven, 2004, pp. 19-27.
- BÉNABOU, Marcel, *Perec : de la judéité à l'esthétique du manque*, (s. d.). [En ligne] : <http://ouliipo.net/fr/perec-de-la-judeite-a-lesthetique-du-manque>. Consulté le 12 juin 2019.

---

<sup>31</sup> H. de Campos, *De la traduction comme création et comme critique*, pp. 80-81.



- BENSIMON, Paul et Christine RAGUET-BOUVART (dir.), « Palimpsestes », n° 12, 2000. [En ligne] : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/1627>. Consulté le 12 juin 2019.
- BURGELIN, Claude, *Georges Perec*, Seuil, Paris, 2002.
- CAMPOS, Augusto de et Cid CAMPOS, *Poesia é Risco*, Polygram, Rio de Janeiro, [1 CD], 1995.
- CAMPOS, Haroldo de, *De la traduction comme création et comme critique*, Trad. d'Inês Oséki-Dépré, *Change – Transformer, Traduire*, Seghers/Laffont, n° 14, Paris, 1973, pp. 71-84.
- CAMPOS, Haroldo de, *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*, Perspectiva, São Paulo, 1981, pp. 179-209.
- CAMPOS, Haroldo de, *Haroldo de Campos, José Paulo Paes e Paulo Vizioli falam sobre tradução*, in H. de Campos, *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora*, FALE/UFMG, Belo horizonte 2011, pp. 133-149.
- CANDIDO, Antonio, *Recortes*, Companhia das Letras, São Paulo, 1983, pp. 211-215.
- CANDIDO, Antonio, *La méthode de l'histoire littéraire*, « Études littéraires », 1987. [En ligne] : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1987-v20-n1-etudlitt2233/500793ar.pdf>. Consulté le 12 juillet 2019.
- ECO, Umberto, *Introduction à Exercices de style de Raymond Queneau*, Trad. de M. Calle-Gruber, « Formules – Traduire la Contrainte », n° 2, Reflet de Lettres, Leuven, 1998, pp. 15-27.
- LEE, John, *Une stratégie traductive pour La Disparition*, « Palimpseste », n° 12, 2000. [En ligne] : <http://palimpsestes.revues.org/1645>. Consulté le 2 juillet 2019.
- LEJEUNE, Philippe, *La mémoire et l'oblique*, P.O.L., Paris, 1991
- MAGNÉ, Bernard, *De l'exhibitionnisme dans la traduction. À propos d'une traduction anglaise de La vie mode d'emploi de Georges Perec*, « Meta », vol. 38, n° 3, 1993, pp. 397-402.
- OSÉKI-DÉPRÉ, Inês, *De Walter Benjamin à nos jours...*, Honoré Champion, Paris, 2007.
- OSÉKI-DÉPRÉ, Inês, *D'une traduction amnésique (à propos de Algo : Preto, de Jacques Roubaud)*, « Alea, Revue d'Études néolatines », vol. 11, Rio de Janeiro, 2011, n° 2, pp. 64-78.
- PEREC, Georges, *Alphabets*, Galilée, Paris, 2001.
- PEREC, Georges, *La Disparition*, Gallimard, Paris, 2009, [1969].
- PEREC, Georges, *A Void*, Trad. de G. Adair, Vintage, London, 1994.

- PEREC, Georges, *El Secuestro*, Trad. de M. Arbués, M. Burrell, M. Parayre, H. Salceda et R. Vega, Anagrama, Barcelona, 1997.
- PEREC, Georges, *O Sumiço*, Trad. de Zéfere, Autêntica, Belo Horizonte, 2015.
- PEREIRA DE SOUSA, Germana Henriques, *Tradução e sistema literário : contribuições de Antonio Candido para os estudos da tradução*, « Cadernos de Tradução », vol. 35, n° especial 1, Florianópolis, 2015, pp. 56-74.
- ROUBAUD, Jacques, *Deux principes parfois respectés par les travaux oulipiens*, in *Oulipo. Atlas de la Littérature potentielle*, Gallimard, Paris, 1988.
- SALCEDA, Hermes, *Traduire les contraintes de La Disparition en espagnol*, in J.-L. Joly, *L'œuvre de Georges Perec : réception et mythisation*, Université Mohamed V, n° 101, Rabat, 2002, pp. 209-227.

# Un rythme, un souffle (in)fidèles ? La vocalité de Proust entre les langues

**Davide VAGO**

Università Cattolica di Milano  
(Italie)

## 1. Prolégomènes sur l'herméneutique vocale chez Proust

L'un des principes esthétiques qui forment le soubassement de l'entreprise de Marcel Proust comme traducteur,<sup>1</sup> aussi bien que de son habileté de pasticheur,<sup>2</sup> est résumé par une citation que l'on trouve dans le *Contre Sainte-Beuve* : elle constitue en effet l'une des bases théoriques tout court de son activité de créateur littéraire.

Dès que je lisais un auteur, je distinguais bien vite *sous les paroles l'air de la chanson*, qui en chaque auteur est différent de ce qu'il est chez tous les autres, et tout en lisant, sans m'en rendre compte, *je le chantonnais*, *je pressais les notes* ou *les ralentissais* ou *les interrompais*, pour *marquer la mesure* des notes et leur retour, comme on fait quand on chante, et *on attend souvent longtemps*, selon la mesure de l'air, avant de dire la fin d'un mot.<sup>3</sup>

Dans cette contribution, nous voudrions mettre en relation l'« air de la chanson » qui se camoufle sous les matériaux

---

<sup>1</sup> Proust a notamment traduit de l'anglais *La Bible d'Amiens* et *Sésame et les lys* de John Ruskin (en 1904 et en 1906).

<sup>2</sup> Sur le talent de Proust comme pasticheur, voir J. Milly, *Les Pastiches de Proust*, A. Colin, Paris, 1970.

<sup>3</sup> M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, Paris, 1954, p. 295. Nous soulignons.

verbaux d'un auteur donné et ce que Pierre Léon appelle le « vocal », autrement dit « tout ce que la phonation peut produire lorsqu'on a déduit le verbal ». <sup>4</sup> La raison de ce rapprochement apparemment inattendu est simple : s'il existe un modèle rythmique qui serait emblématique de la cathédrale de mots constituée par *À la recherche du temps perdu*, ce modèle est à retrouver dans un passage liminaire de « Combray » où le protagoniste écoute la voix de sa mère qui lit *François le Champi* de Georges Sand. Un roman bien médiocre, comme l'avouera le protagoniste dans *Le Temps retrouvé*, et qui toutefois fascine le jeune protagoniste parce qu'il est capturé par le rythme, le souffle de la mère, qui trouve « le ton qu'il faut » pour attaquer les phrases de la romancière berrichonne. <sup>5</sup> C'est donc le vocal maternel qui forme le véritable « air de la chanson » de *François le Champi* : à la valeur dénotative de ces signes écrits, noir sur blanc, sur la page de *François le Champi* se superpose la puissance de l'interprétation vocale de la mère, avec toutes les charges issues non seulement du vécu personnel, mais aussi du côté obscur et ancestral du langage. <sup>6</sup> L'importance du vocal chez Proust est ainsi relatée par le narrateur de la *Recherche*, au début du premier tome de son œuvre :

De même, quand elle lisait la prose de George Sand, qui *respire* toujours cette bonté, cette distinction morale [...] [elle était] attentive à bannir de sa voix *toute petitesse, toute affectation* qui eût pu empêcher le *flot* puissant d'y être reçu, elle fournissait *toute la tendresse naturelle, toute l'ample douceur* qu'elles réclamaient à ces phrases qui semblaient être écrites pour sa voix et qui pour

---

<sup>4</sup> P. Léon, *Précis de phonostylistique. Parole et expressivité*, Nathan, Paris, 1982, p. 69.

<sup>5</sup> Sur la question du rythme, voir H. Meschonnic, *Critique du rythme*, Verdier, Paris, 1982.

<sup>6</sup> À ce propos, je renvoie au travail magistral d'I. Fónagy, *La Vive voix. Essais de psycho-phonétique*, Payot, Paris, 1983.

ainsi dire tenaient tout entières dans le registre de sa sensibilité. Elle retrouvait pour les attaquer dans le ton qu'il faut, l'accent cordial qui leur préexiste et les dicta, mais que les mots n'indiquent pas ; grâce à lui elle amortissait au passage toute crudité dans les temps des verbes, donnait à l'imparfait et au passé défini la douceur qu'il y a dans la bonté, la mélancolie qu'il y a dans la tendresse, dirigeait la phrase qui finissait vers celle qui allait commencer, tantôt pressant, tantôt ralentissant la marche des syllabes pour les faire entrer, quoique leurs quantités fussent différentes, dans un rythme uniforme, elle insufflait à cette prose si commune une sorte de vie sentimentale et continue.<sup>7</sup>

Puisque nous avons déjà traité ailleurs de l'analyse phonostylistique de ce passage<sup>8</sup>, nous avons juste souligné dans la citation quelques termes ou quelques constructions qui semblent mimer, même à travers leur agencement syntaxique, le débit de la voix maternelle et son habilité à créer une surimpression entre la prosodie et une certaine atmosphère psychologique (le vocal étant bien porteur de données non seulement prosodiques, mais aussi émotives).<sup>9</sup> Ce passage serait emblématique d'une « esthétique de la lecture herméneutique vocale », comme André Joly le soutient :

ce bref extrait contient les éléments d'une esthétique de la lecture herméneutique vocale, une lecture capable de dire des phrases

---

<sup>7</sup> M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol. I-IV, Paris, 1987-1989, I, p. 42. Nous soulignons.

<sup>8</sup> Voir D. Vago, *(D)écrire les tessitures vocales dans Du côté de chez Swann*, « Bulletin d'Informations proustiennes », n° 43, 2013, pp. 69-75 et D. Vago, *Proust, ou l'oralité "interpolée" dans l'écrit*, « Cahiers de Littérature Orale », n°s 75-76, 2014, pp. 187-205.

<sup>9</sup> Pour les références théoriques sur la représentation de la prosodie en littérature, références qui sont à l'origine d'une plus vaste recherche en cours, voir S. Cigada, *Il linguaggio metafonologico. Ricerche sulle tecniche retoriche nell'opera narrativa di G. Cazotte, M. G. Lewis, E. A. Poe, G. Flaubert, O. Wilde*, La Scuola, Brescia, 1989 et C. Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, il Mulino, Bologna, 1992.

écrites « dans le registre [d'une sensibilité], qui les attaque « dans le ton qu'il faut », c'est-à-dire qui corresponde au *sens d'intention* de l'auteur. Qui sache aussi exprimer la « douceur » des temps du passé, qui trouve enfin et surtout le rythme et l'intonation pour rendre l'ensemble.<sup>10</sup>

Cette lecture herméneutique vocale est en relation avec l'écriture créatrice de Proust, comme Viviana Agostini l'a expliqué : son point de vue nous permettra d'envisager quelle acception nous donnons à la trahison en traduction littéraire.

Seule la mère semble maîtriser, aux yeux du narrateur, le ton qu'il faut pour déchiffrer les textes, car elle est capable de retrouver cet « accent cordial qui leur préexiste et les dicta, mais que les mots n'indiquent pas ». L'écriture créatrice est ainsi comparée à une dictée, comme si le scripteur remplissait une page blanche de signes qu'une mélodie lui aurait suggérés à haute voix, indépendamment de sa volonté. C'est cette musique, précédant les mots, qui détermine leur sélection. Même si les mots ne l'indiquent pas, ils incorporent dans leur matérialité phonique cette mélodie et ils en portent les traces.<sup>11</sup>

Si dans certaines pages de son *opus magnum*, bien reconnaissables pour leur agencement rythmique, Proust lui-même n'a pu que rester fidèle à cette vocalité créatrice, est-ce que le souffle ou le rythme donnés par les traducteurs à leur version de Proust ont trahi l'intentionnalité vocale de Proust ? Nous analyserons un passage, tiré de *La Prisonnière*, qui serait emblématique de l'inscription du vocal chez Proust, afin d'étudier quelques exemples de mauvaise traduction du rythme, en anglais et en italien. Nous allons conclure sur le fait que dans le cas de la *Recherche*, « l'équivalence sans identité » de la

---

<sup>10</sup> A. Joly, *Sous les paroles, l'air de la chanson (I)*, « Revue d'Études proustiennes », vol. 1, 2015, p. 277.

<sup>11</sup> V. Agostini-Ouafi, *La voix de la mère et le ton proustien*, « Europe », n<sup>os</sup> 1012-1013, 2013, p. 68.

traduction, comme le soutient Paul Ricœur, ne peut se passer d'une fidélité au vocal – quitte à susciter une sensation d'étrangeté chez le lecteur de Proust en traduction.

## **2. Le souffle vocal dans *La Prisonnière* : « La regarder dormir »**

Dans les pages de *La Prisonnière* connues sous le titre de « La regarder dormir »,<sup>12</sup> le narrateur décrit le sommeil presque totalement silencieux d'Albertine par le biais d'un agencement syntaxique qui tente de mimer ce que nous avons identifié comme la vocalité originaire. Ce n'est pas un hasard s'il s'agit d'un personnage féminin : le modèle vocal maternel est en effet métamorphosé, masqué, voire dispersé dans la *Recherche* à l'intérieur de plusieurs personnages féminins (la mère, la grand-mère, Albertine aussi). Et, d'ailleurs, ce n'est pas une coïncidence si la vocalité est référée à la jeune fille lorsqu'elle est en fait presque muette : aux ruses, aux feintes, aux quiproquos propres à son discours, à sa parole (toute sa relation avec le Narrateur est un réseau de mensonges), s'oppose le vocal pur et primitif qu'elle ne peut retrouver que lorsqu'elle est endormie.

Afin d'insister sur la vocalité à l'œuvre dans ces pages, Proust se sert d'une architecture lexicale apte à créer une véritable isotopie : « souffle », « murmurante émanation mystérieuse »,

---

<sup>12</sup> C'est en effet le titre de la prépublication du passage, qui parut le 1<sup>er</sup> novembre 1922 dans la *NRF*. Nous utilisons l'édition de J. Milly pour Flammarion, parce que, pour ce volume, elle se veut comme la plus fidèle aux manuscrits « notamment dans la ponctuation et la mise en page ». (M. Proust, *La Prisonnière. Première partie de Sodome et Gomorrhe III*, Flammarion, coll. « GF », Paris, 2015, [1984], p. 8). Pour une analyse plus précise de ces pages, voir D. Vago, *La vocalité au "seuil" de l'écriture de la Recherche*, « Bulletin Marcel Proust », n° 66, 2016, pp. 77-84.

« haleine », « bruit divin » (p. 163). Devenant plus profond, le sommeil d'Albertine devient encore plus palpable par le « grondement de son souffle qui ronflait » (p. 166). C'est dans le souffle préverbal du sommeil qu'Albertine, la prisonnière mensongère, retrouve une candeur qui remonte à son origine : Proust mimerait alors ce souffle vital par les reprises syntaxiques aussi bien que par la ponctuation de sa page écrite. Un passage exemplaire du début du sommeil d'Albertine est scandé par une respiration tantôt ample, tantôt syncopée, ce qui est thématifié aussi par la rêverie marine. Le souvenir de la houle de la mer à Balbec (le lieu où se déroula la première rencontre du protagoniste et de la jeune fille) donne à ce passage une puissante stratification mémorielle intra-diégétique. La longue citation qui suit sera le banc d'épreuve des traductions que nous avons retenues.

J'écoutais cette murmurante émanation mystérieuse, douce comme un zéphyr marin, féérique comme ce clair de lune qu'était son sommeil. Tant qu'il persistait je pouvais rêver à elle et pourtant la regarder, et quand ce sommeil devenait plus profond, la toucher, l'embrasser. Ce que j'éprouvais alors c'était un amour devant quelque chose d'aussi pur, d'aussi immatériel, d'aussi mystérieux que si j'avais été devant les créatures inanimées que sont les beautés de la nature. [...] Son sommeil mettait à mes côtés quelque chose d'aussi calme, d'aussi sensuellement délicieux que ces nuits de pleine lune, dans la baie de Balbec devenue douce comme un lac, où les branches bougent à peine ; où entendu sur le sable l'on écouterait sans fin se briser le reflux.

En entrant dans la chambre j'étais resté debout sur le seuil n'osant pas faire de bruit et je n'en entendais pas d'autre que celui de son haleine venant expirer sur ses lèvres à intervalles intermittents et réguliers, comme un reflux, mais plus assoupi et plus doux. Et au moment où mon oreille recueillait ce bruit divin, il me semblait que c'était, condensée en lui, toute la personne, toute la vie de la charmante captive, étendue là sous mes yeux. Des voitures passaient bruyamment dans la rue, son front restait aussi



immobile, aussi pur, son souffle aussi léger réduit à la plus simple expiration de l'air nécessaire.<sup>13</sup>

Nous pouvons remarquer quelques éléments qui configurent l'idée du souffle vocal dans ce long extrait : aux duplications en asyndète « douce comme un zéphyr marin, féérique comme ce clair de lune » répond la décélération imposée par le rythme plus calme de la chute : « et quand ce sommeil devenait plus profond, la toucher, l'embrasser ». L'épanaphore de la construction « d'aussi » marque, par ses accents réguliers, plusieurs phrases du passage : « quelque chose d'aussi pur, d'aussi immatériel, d'aussi mystérieux » ; à cela suit la rupture, sur le plan du tempo de la lecture, provoquée par le point-virgule (« où les branches bougent à peine ; où entendu sur le sable l'on écouterait sans fin se briser le reflux »), ce qui permet en fait au lecteur de reprendre son souffle et de terminer la période sur le « reflux » de la houle qui se brise sur la plage.

Par ailleurs, la structuration par éléments binaires (la duplication « intermittents et réguliers », le parallélisme du comparatif « plus assoupi et plus doux »), ces éléments typiquement proustiens comme les a analysés Leo Spitzer,<sup>14</sup> reproduisent au niveau syntaxique la régularité du souffle d'une personne endormie. Ensuite, la reprise en épanaphore de « toute la personne, toute la vie [de la charmante captive] » dans la période suivante évoque un tempo plus syncopé, qui continue dans la conclusion, lorsque Proust ajoute, à la duplication « aussi immobile, aussi pur », par reprise anaphorique, l'« aussi léger » qui, tout en redéfinissant le « souffle » de la jeune fille, semble scander les phases de sa respiration.

---

<sup>13</sup> M. Proust, *La Prisonnière*, p. 163-164.

<sup>14</sup> Voir L. Spitzer, *Études de style*, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1970.

### **3. Du côté des traductions infidèles**

Trahir la vocalité à l'œuvre dans ce passage serait alors, d'après nous, un exemple de mauvaise traduction : non seulement pour des raisons stylistiques, mais surtout pour le profond lien que Proust établit entre le vocal, l'« air de la chanson » d'un auteur et l'originalité de son architecture textuelle, notamment au niveau syntaxique.

Nous allons présenter d'abord quelques exemples tirés des traductions de *La Prisonnière* en anglais. La trahison peut concerner différents aspects de la configuration à l'œuvre dans ces pages. En revenant sur sa traduction pour la nouvelle édition de Proust chez Penguin, Carol Clark<sup>15</sup> a remarqué dans son *Translator's Introduction* qu'une bonne partie de *La Prisonnière* est composée par « the simple sensory experience of living : variations in the weather, the sound of street cries, the sight of landscapes, architecture or human features ». <sup>16</sup> Le vocal appartient de bon droit à ces caractéristiques humaines capables de donner forme à la prose de Proust. Et néanmoins, au début du passage Clark trahit immédiatement le rythme de l'original :

I listened to that mysterious, murmuring emanation, gentle as a soft breeze over the sea, fairylike as the moonlight : the sound of her sleep. So long as it continued I could dream of her and look at her at the same time, and when her sleep became deeper, touch her and kiss her (60).

---

<sup>15</sup> Carol Clark a traduit aussi, « with plain prose translations » une sélection de poèmes et de poèmes en prose de Charles Baudelaire, parue chez Penguin Classics en 1996.

<sup>16</sup> M. Proust, *In Search of Lost Time*, Vol. 5, *The Prisoner*, Translated and with an Introduction and Notes by C. Clark, Penguin, London, 2003, p. XIV.

On pourrait ne pas noter l'introduction d'une virgule entre les deux adjectifs « mysterious, murmuring » – virgule qui est nécessaire en anglais ; cependant, l'insertion des deux points (*colon*) avant « the sound of her sleep » change radicalement l'original avec l'idée implicite qu'un éclaircissement (l'explication rationnelle dérivée du rendu perceptif qui la précède) suit les deux points, tandis que dans le texte original de *La Prisonnière* tout s'enchaîne dans la contiguïté de l'impression de ce « breath ». Changer l'agencement syntaxique du vocal trahit alors l'une des grandes lois esthétiques qui forment le soubassement de l'œuvre de Proust, à savoir, les vérités non explicites qui se cachent derrière les impressions : « seule l'impression, si chétive qu'en semble la matière, si insaisissable la trace, est un critérium de vérité [...] ». <sup>17</sup> Le travail d'explication rationnelle n'arrive normalement qu'après coup chez Proust.

En comparaison avec celle-ci, la première traduction de Scott Moncrieff (considérée en général comme imparfaite et « enguirlandée » tout en étant une belle infidèle de succès encore de nos jours) <sup>18</sup> est, en ce qui concerne notre passage, fidèle à la respiration de l'original :

I listened to this murmuring, mysterious emanation, soft as a breeze from the sea, fairylike as that moonlight which was her sleep. So long as it lasted, I was free to think about her and at the same time

---

<sup>17</sup> M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, IV, p. 644.

<sup>18</sup> Voir à ce propos G. Brée, *Scott Moncrieff's Remembrance of things past revisited : Kimartin's revised edition*, « Contemporary Literature », vol. 23/3, 1982, pp. 365-367 et A. Gopnik, *Why an imperfect version of Proust is a classic in English*, « The New Yorker », March 30, 2015.

to look at her, and, when her sleep grew deeper, to touch, to kiss her.<sup>19</sup>

D'abord c'est le « murmuring » qui précède le « mysterious », à souligner que la focalisation dans ces pages est bien ciblée sur le souffle du vocal : Scott-Moncrieff montre l'avoir compris. De même, les deux verbes sur lesquels se clôt le passage (« to touch, to kiss her ») représentent un choix heureux pour les analogies phonétiques entre « toucher » / « to touch » et pour le respect de la quantité syllabique (« l'embrasser » / « to kiss her » sont tous les deux formés par trois syllabes). Certes, le lecteur anglophone pourrait avoir une certaine impression d'étrangeté en lisant la version de Scott Moncrieff, surtout pour certains choix concernant l'agencement syntaxique ou la ponctuation. Cela étant, on pourrait citer la remarque de Rudolf Pannwitz que Berman lui-même reprend, afin d'illustrer son principe d'étrangeté :

nos versions, même les meilleures, partent d'un faux principe, elles veulent germaniser le sanscrit, le grec, l'anglais, au lieu de sanscritiser, d'helléniser, d'angliciser l'allemand [...] L'erreur fondamentale du traducteur est de conserver l'étant contingent de sa propre langue au lieu de la soumettre à la motion violente de la langue étrangère.<sup>20</sup>

Le principe d'étrangeté nous paraît d'importance capitale surtout dans le cas des traductions de Proust, vu que lui-même a défendu la notion d'originalité de son écriture sur la base d'une non-conformité aux normes grammaticales et syntaxiques de la langue de son temps.

---

<sup>19</sup> M. Proust, *The Captive*, Translated by C.K. Scott Moncrieff, 2014, [1929]. [En ligne] : <https://ebooks.adelaide.edu.au/p/proust/marcel/>. Consulté le 11 juin 2019.

<sup>20</sup> Cité in A. Berman, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1984, p. 36.

#### 4. Lorsqu'un auteur traduit en cache un autre

Il est intéressant d'étudier en parallèle un exemple du côté des traductions italiennes de *La Prisonnière*. C'est la traduction de Paolo Serini pour Einaudi qui a retenu notre attention, puisque le traducteur opte pour des choix d'infidélité du souffle proustien en créant un passage où le lecteur pourrait reconnaître le « gueuloir » original de Flaubert plus que celui de Proust. Trahir le vocal en traduisant pourrait alors créer de curieux effets de télescopage entre de grands auteurs.

Ascoltavo quella mormorante emanazione misteriosa, dolce come uno zeffiro marino, fantasmagorica come quel chiaro di luna che era il suo sonno. Finché esso durava, potevo sognare su di lei, e tuttavia contemplarla; e, appena diventava più profondo, toccarla, baciarla. [...] Il suo sonno metteva al mio fianco qualcosa di così calmo, di così sensualmente delizioso, come quelle notti di plenilunio nella baia di Balbec, divenuta dolce come un lago, in cui le fronde si muovono appena e, distesi sulla sabbia, si starebbe ad ascoltare senza fine il frangersi del riflusso.

Rientrando nella mia camera, io mi era arrestato sulla soglia, per paura di far rumore; e non ne sentivo nessuno, tranne quello del suo fiato, che a intervalli intermittenti e regolari veniva a spirarle sulle labbra, come un riflusso, ma più sopito e più dolce.<sup>21</sup>

C'est l'utilisation réitérée de la conjonction « e » après une pause plutôt longue (le point-virgule dans les occurrences 1 et 3) qui relève d'après nous d'une mauvaise traduction du rythme en ce qui concerne le passage analysé : tout en étant un exemple net d'infidélité au souffle de « La regarder dormir », ce stylème inscrit dans ces pages le souvenir explicite de la période

---

<sup>21</sup> M. Proust, *La prigioniera*, Trad. de Paolo Serini, Einaudi, Torino, 1978, [1950], pp. 67-68. Nous soulignons.

flaubertienne, telle que Marcel Proust lui-même l'a décrit dans son article « À propos du style de Flaubert » :

La conjonction « et » n'a nullement dans Flaubert l'objet que la grammaire lui assigne. Elle marque une pause dans une mesure rythmique et divise un tableau. En effet partout où on mettrait « et », Flaubert le supprime. C'est le modèle et la coupe de tant de phrases admirables [...] En revanche là où personne n'aurait l'idée d'en user, Flaubert l'emploie. C'est comme l'indication qu'une autre partie du tableau commence, que la vague refluant, de nouveau, va se reformer.<sup>22</sup>

D'un côté, Paolo Serini brise le souffle de Proust par un changement de ponctuation et un affaiblissement du lien logique ; il suffit de considérer la deuxième occurrence du « e » : l'original « où les branches bougent à peine ; où entendu sur le sable » devient en effet « in cui le fronde si muovono appena e, distesi sulla sabbia » ; la conjonction « et » serait dans ce cas impossible en français. De l'autre côté, Serini semble insister sur des réminiscences flaubertiennes dans sa version de *La Prisonnière* : le « et » auquel suit un pronom (« la », « en ») agit dans le sens d'une *liaison thématique* sur le modèle flaubertien. De cette façon, il contribue à la superposition de parangons stylistiques, en trahissant ainsi l'esthétique de Marcel Proust qui avait employé à bon escient toute son habileté mimétique pour pratiquer la « vertu purgative [et] exorcisante du pastiche » afin de ne pas faire toute sa vie du pastiche involontaire (inutile d'insister sur le fait que le pastiche *L'affaire Lemoine par Gustave Flaubert* compte parmi les mieux réussis de la part de Proust).

Ce dernier cas pourrait nous faire envisager une continuation de cette publication consacrée à la trahison en matière de

---

<sup>22</sup> M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, p. 591.

traduction littéraire : à savoir, les (plus ou moins mauvais) choix d'un traducteur qui inscrivent ou évoquent chez le lecteur le souvenir d'un écrivain différent, en créant des courts circuits de ressemblances, d'analogies, justifiés ou non. Mais il est grand temps de conclure.

### **5. L'étrangeté de la langue littéraire. Quelques mots pour conclure**

Si nous avons insisté sur la théorie de l'« étrangeté » de Berman, en présentant quelques cas de trahison du vocal typique de Proust, c'est que l'accent étranger correspond chez l'auteur de la *Recherche* à son propre souci d'originalité stylistique.

Les seules personnes qui défendent la langue française (comme l'Armée pendant l'affaire Dreyfus) ce sont celles qui « l'attaquent ». [...] Chaque écrivain est obligé de se faire sa langue, comme chaque violoniste est obligé de se faire son « son ». Et entre le son de tel violoniste médiocre, et le son (pour la même note) de Thibaut, il y a un infiniment petit, qui est un monde ! [...] [Les écrivains] ne commencent à écrire bien qu'à condition d'être originaux, de faire eux-mêmes leur langue. La correction, la perfection du style existe, mais au-delà de l'originalité, après avoir traversé les fautes, non en deçà. [...] La seule manière de défendre la langue, c'est de l'attaquer, mais oui Madame Straus ! [...] Car on ne « tient », on ne fait bonne figure, auprès des écrivains d'autrefois qu'à condition d'avoir cherché à écrire tout autrement. Et quand on veut défendre la langue française, en réalité on écrit tout le contraire du français classique.<sup>23</sup>

En général, alors, l'impression d'étrangeté de tout texte traduit pourrait être le gage contre toute trahison de l'original. Certes, cette étrangeté doit coller, pour paraphraser Proust, aux choix d'originalité qui, dans le style d'un auteur donné,

---

<sup>23</sup> M. Proust, *Lettres*, Plon, Paris, 2004, p. 461.

correspondent à la traduction langagière de sa propre vision du monde. D'ailleurs, Paul Ricœur aussi préconisait qu'il faudrait « privilégier l'entrée par la porte de l'étranger » lorsqu'il est question de traduction. Il insistait en effet sur l'idée suivante : « et puis, sans l'épreuve de l'étranger, serions-nous sensibles à l'étrangeté de notre propre langue ? ».<sup>24</sup> Trahir les configurations où le vocal de Proust est plus sensible serait alors trahir l'étrangeté innée à toute langue : en bref, une mauvaise traduction serait celle qui dénature le rythme vital de chaque auteur. Il est vrai que, pour évoquer l'infidélité de la traduction à la vocalité, nous avons limité notre choix à un seul passage de *La Prisonnière* dans un volume (le cinquième de la *Recherche*) et dans une œuvre qui est aussi plus variée et largement plus vaste.

L'évaluation de la vocalité ne serait alors qu'un élément, parmi bien d'autres, à utiliser pour l'appréciation de la fidélité ou de l'infidélité de la traduction. Un élément qui est cependant caractéristique de l'écriture de Proust. Pour celui-ci, qui avait été capable de traduire John Ruskin sans connaître l'anglais, l'originalité de Nerval « ce n'est pas dans les mots, ce n'est pas exprimé, c'est tout entre les mots, comme la brume d'un matin de Chantilly »<sup>25</sup>. Belle formule que chaque traducteur devrait peut-être retenir : « chez un écrivain, quand on tient l'air, les paroles viennent bien vite ».<sup>26</sup>

### **Bibliographie :**

AGOSTINI-OUAFI, Viviana, *La voix de la mère et le ton proustien*, « Europe », n<sup>os</sup> 1012-1013, 2013, pp. 61-72.

---

<sup>24</sup> P. Ricœur, *Sur la traduction*, Bayard, Paris, 2004, p. 52.

<sup>25</sup> M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, p. 157.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 295.



- BERMAN, Antoine, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1984.
- BOLOGNA, Corrado, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, il Mulino, Bologna, 1992.
- BRÉE, Germaine, *Scott Moncrieff's Remembrance of things past revisited: Kimartin's revised edition*, « Contemporary Literature », vol. 23/3, 1982, pp. 365-367.
- CIGADA, Sergio, *Il linguaggio metafonologico. Ricerche sulle tecniche retoriche nell'opera narrativa di G. Cazotte, M. G. Lewis, E. A. Poe, G. Flaubert, O. Wilde*, La Scuola, Brescia, 1989.
- FÓNAGY, Ivan, *La Vive voix. Essais de psycho-phonétique*, Payot, Paris, 1983.
- JOLY, André, *Sous les paroles, l'air de la chanson (I)*, « Revue d'Études proustiennes », vol. 1, 2015, pp. 273-294.
- GOPNIK, Adam, *Why an imperfect version of Proust is a classic in English*, « The New Yorker », March 30, 2015.
- LÉON, Pierre, *Précis de phonostylistique. Parole et expressivité*, Nathan, Paris, 1982.
- MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, Verdier, Paris, 1982.
- MILLY, Jean, *Les Pastiches de Proust*, A. Colin, Paris, 1970.
- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954.
- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1971.
- PROUST, Marcel, *La prigioniera*, Trad. de P. Serini, Einaudi, Torino, 1978, [1950].
- PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol. I-IV, Paris, 1987-1989.
- PROUST, Marcel, *Alla ricerca del tempo perduto*, Trad. de G. Raboni, Mondadori, Milano, 1995-1998.
- PROUST, Marcel, *La Prisonnière. Première partie de Sodome et Gomorrhe III*, Flammarion, coll. « GF », Paris, 2015, [1984].
- PROUST, Marcel, *In Search of Lost Time, Vol. 5, The Prisoner*, Translated and with an Introduction and Notes by C. Clark, Penguin, London, 2003.
- PROUST, Marcel, *Lettres*, Plon, Paris, 2004.
- PROUST, Marcel, *The Captive*, Translated by C. K. Scott Moncrieff, 2014, [1929]. [En ligne]: <https://ebooks.adelaide.edu.au/p/proust/marcel/>. Consulté le 11 juin 2019.

*Un rythme, un souffle, (in)fidèles ? La vocalité...*

RICŒUR, Paul, *Sur la traduction*, Bayard, Paris, 2004.

SPITZER, Leo, *Études de style*, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1970.

VAGO, Davide, *(D)écrire les tessitures vocales dans Du côté de chez Swann*, « Bulletin d'Informations proustiennes », n° 43, 2013, pp. 69-75.

VAGO, Davide, *Proust, ou l'oralité "interpolée" dans l'écrit*, « Cahiers de Littérature Orale », n<sup>os</sup> 75-76, 2014, pp. 187-205.

VAGO, Davide, *La vocalité au "seuil" de l'écriture de la Recherche*, « Bulletin Marcel Proust », n° 66, 2016, pp. 77-84.

# La traduction poétique selon Yves Bonnefoy : trahir le poème au nom de la poésie ?

Thomas VUONG  
Université Paris 13  
(France)

## Introduction

On a déjà beaucoup écrit sur Yves Bonnefoy traducteur, et ce n'est pas ici le lieu de s'essayer à une somme critique, qui paraît bien illusoire. Son œuvre théorique est pléthorique, au même titre que ses propres poèmes et traductions – de Shakespeare, Leopardi, Keats, Yeats, Pétrarque – et toutes s'étendent sur un demi-siècle.

Dans ces quelques lignes, on souhaiterait non pas résumer ou rendre entièrement la pensée toujours mouvante du poète et poéticien, cherchant à se préciser et à prendre en compte son expérience, mais simplement à la faire connaître. On nous pardonnera, espérons-le, les quelques raccourcis pris, qui visent simplement à éclairer une notion d'une lumière inhabituelle aux théories les plus courantes de la traduction – celles qui ignorent souvent la spécificité de la poésie, comme le poète le rappelle en préambule de son dernier recueil d'articles consacré au sujet, qui porte le très beau titre de *l'Autre langue à portée de voix*.<sup>1</sup>

Cette notion est celle de trahison,<sup>2</sup> redéfinie avec aplomb et cohérence par l'une des figures majeures du second XX<sup>e</sup> siècle français, modèle d'intégrité et d'exigence, et dont la pensée peut

---

<sup>1</sup> Y. Bonnefoy, *L'Autre langue à portée de voix*, in *L'Autre langue à portée de voix*, Seuil, Paris, 2013, p. 7.

<sup>2</sup> Un colloque consacré à ce thème s'est tenu à Montréal en mai 2016.

sans doute aider à purger ce mot d'une partie de sa charge morale un peu caricaturale dans le cadre de la poésie.

### **1. Composition et traduction de poésie : l'écriture contre la parole conceptuelle**

Il est primordial de rappeler la définition de la poésie selon Yves Bonnefoy, quitte à la simplifier, car toute sa poétique de la traduction, et donc de la trahison, est composée au nom de cette définition. Il la résume d'ailleurs très régulièrement, dans un souci pédagogique de mener chacun à une pensée relativement complexe. Pour lui,<sup>3</sup> la langue quotidienne assimile et écrase des objets différents, chacun unique, sous un terme commun : une sorte de maladie d'hyperonymie, qui aboutit à une réduction de la variété du monde et donc de notre rapport à chacune de ses composantes. La langue tend ainsi à former des concepts les plus englobants possible, mais par contrecoup nous sépare du monde réel.

Le poète est celui qui, ayant pris conscience du gouffre qui le sépare du monde – ce qui va de pair avec la connaissance de sa propre finitude – tente, par le rythme et les sonorités, de retrouver ici et là un rapport déconceptualisé au monde, en donnant à entendre la vie vibrante de la chose dans les mots. Bien entendu, pour Yves Bonnefoy, ce combat est perdu d'avance, un poème s'appuyant forcément à un moment ou à un autre sur la dimension quotidienne des mots : un poème est donc le lieu de tension vers la poésie, de combat entre la poésie et la nécessaire parole quotidienne conceptuelle. Dès lors, traduire, pour Bonnefoy, c'est avant tout traduire cette prise de

---

<sup>3</sup> Y. Bonnefoy, *Signification et poésie* [2003], in *L'Autre langue à portée de voix*, pp. 91-94.

conscience, et la tension, le combat qui en découlent. S'il ne nie jamais l'importance de la dimension conceptuelle du langage – nécessaire au quotidien, « inarrachable tunique » sémantique dans le cas précis de la traduction – il situe néanmoins la traduction poétique sur une dimension différente :

La traduction de la poésie, la traduction quand elle se veut poésie et tente de l'être, sera-t-elle simplement l'habituel rendu incertain et lacunaire d'un texte ? Non, elle sera l'occasion de percevoir dans sa propre langue le fait de la poésie, elle en sera donc la relance.<sup>4</sup>

Ainsi donc, la traduction poétique selon Yves Bonnefoy n'est certainement pas sourcière, ni cibliste, puisque dans une perspective très spécialisée elle vise davantage à revivre une expérience qu'à donner un équivalent du texte source dans la langue cible. De ce fait, le poète tend à désamorcer les catégorisations habituelles de fidélité ou de trahison : ce qui l'intéresse, c'est l'expérience poétique dans la langue et non la cohérence ou l'élégance du rapport entre les deux textes. En effet, la traduction d'un texte n'importe pas tant que cela au poète. À vrai dire, Bonnefoy conçoit la traduction moins comme une mise au service du texte source, qu'une égalité et une progression communes entre auteur et traducteur.

Cette manière de concevoir la traduction de la poésie, qui est une poétique à part entière, la situe au-dessus, ou au moins en dehors des champs traditionnellement envisagés par la traductologie. Il s'agit d'une perspective aussi audacieuse que fertile, puisqu'elle pousse quiconque s'intéresse à la traduction à y considérer la spécificité de l'écriture poétique. Partant, le poéticien remet en cause les catégories un peu faciles de traduction « sourcière » ou « cibliste », et surtout la notion

---

<sup>4</sup> Y. Bonnefoy, *La traduction de la poésie* [2004], in *L'Autre langue à portée de voix*, p. 45.

même de ce qu'est une bonne ou mauvaise traduction, en cherchant à l'affranchir de la notion de sens.

Si traduire poétiquement, c'est laisser la poésie du texte traduit nous faire prendre conscience de la vacuité du niveau conceptuel de la langue, alors Yves Bonnefoy en déduit logiquement que cette démarche s'approche de celle que provoque la poésie, en tant que lutte contre le langage. Chez le poète même, la traduction poétique devient alors « relance »<sup>5</sup> de la poésie, de son combat contre le concept.

Ainsi, et non sans générosité, Bonnefoy avance que « Même si on n'est pas poète, quand on entreprend une traduction, il est aisé de le devenir » ;<sup>6</sup> même l'impossibilité postulée par Bonnefoy de la traduction, renvoyant à l'utopie de la poésie, renforce la vocation de poète.<sup>7</sup>

Le lien entre poétique et traductologie, s'il n'est pas systématisé<sup>8</sup> par ce théoricien exigeant, est néanmoins fort, voire consubstantiel, dans le cas de démarches poétiques sincères : ce n'est pas qu'un-e traducteur-trice s'inspire des œuvres traduites, c'est que la simple démarche de traduction poétique permet d'éprouver ce qu'est la poésie, fût-ce dans l'échec, et l'impossibilité de mener parfaitement une traduction poétique est à rapprocher de l'impossibilité pour un poète de composer un poème qui ne soit que poésie, tant il a besoin de se reposer sur le niveau conceptuel du langage : les deux sont des inachevables,

---

<sup>5</sup> *Ibidem.*

<sup>6</sup> L'idée n'est pas nouvelle – on la trouve chez Meschonnic – mais Yves Bonnefoy la reformule avec générosité et exigence simultanées. Voir Y. Bonnefoy, *L'université et le traducteur de poèmes* [2011], in *L'Autre langue à portée de voix*, p. 278.

<sup>7</sup> Y. Bonnefoy, *Le paradoxe du traducteur* [2007], in *L'Autre langue à portée de voix*, p. 81.

<sup>8</sup> Y. Bonnefoy, *La traduction de la poésie*, in *L'Autre langue à portée de voix*, p. 44.

pour reprendre un terme que Bonnefoy affectionne et dont il a nommé son livre d'entretiens – sa poétique.

Ayant sûrement diagnostiqué le mal, Bonnefoy aboutit à une théorie de la traduction poétique comme injection autonome de poésie par le traducteur, fût-ce au-delà, voire contre le texte source.

## 2. La nécessaire trahison de la traduction poétique

En effet, la traduction poétique se devant de relever elle-même du même processus de lutte contre le langage conceptuel que l'écriture de poésie, elle est indissociablement liée à l'expérience de la langue et du monde de celui qui traduit, autant que de l'auteur du texte source. Yves Bonnefoy théorise explicitement la nécessité, pour être fidèle à la recherche de vérité du monde qu'est la poésie, de pouvoir s'écarter du texte source :

Témoin dans une œuvre qu'il aime et veut faire entendre d'un débat entre expérience du non-sens, du néant, et volonté d'être [...], le traducteur de la poésie ne pourra que participer, de toute son existence à lui, à cette recherche qui s'adresse à tous et donc à lui-même. Et ce qui va compter, en ce point, c'est moins le retracement des voies suivies par cet interlocuteur que l'acceptation ou le refus de sa façon de construire un monde. Ce traducteur poète va réagir, prendre conscience de soi en son écoute de l'autre, écrire, au sens fort du mot [...]. Rien là, autrement dit, pour le retenir au plus près d'un texte, comme il faudrait que ce soit dans la traduction ordinaire.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Y. Bonnefoy, *L'autre langue à portée de voix*, in *L'Autre langue à portée de voix*, p. 26.

Cette conception assigne à la traduction un rôle qui sort du cadre de la fidélité, puisque selon Yves Bonnefoy, qui traduit lui-même en poète, cette réappropriation par le traducteur permet même le dépassement de l'œuvre traduite :

Prenant dans ses mots à lui les situations vécues par l'auteur, le suivant dans ses transgressions, partageant l'expérience de ses échecs, il aura chance de se retrouver de par l'intérieur de soi sur les voies du poète, et même, qui sait, d'aller quelquefois plus loin que celui-ci.<sup>10</sup>

Le poète va plus loin, lorsque cherchant à définir ce qui est la traduction de la poésie la plus fidèle à la poésie elle-même, la traduction au sens large, il précise qu'elle est nourrie par « des idées qu'ils ne pouvaient s'empêcher d'avoir à la lecture [du texte source], bien qu'elles fussent les leurs », idées personnelles qui sont « ces réactions du traducteur qui s'ajoutent à sa traduction au sens étroit et habituel de ce mot : qui s'y ajoutent ou même s'y substituent ».<sup>11</sup>

On peut donner comme exemple que le traducteur de Yeats, dans sa version de « Down the Salley Gardens », remplace par « la levée », ces rampes le long des berges de la Loire, paysage de son enfance, le « weir » du poète-anglo-irlandais, ces petits barrages qui laissent passer un cours d'eau (le terme technique est « seuils ») souvent surmontés d'un pont et qui sont aménagés le long de nombreux cours d'eau des îles britannico-irlandaises. Ici, la réappropriation est forte et relève en partie de l'adaptation d'un imaginaire en un autre – ce que le poète condamne, remarquant non sans humour que la chanson traditionnelle

---

<sup>10</sup> Y. Bonnefoy, *La traduction de la poésie*, in *L'Autre langue à portée de voix*, p. 97.

<sup>11</sup> Y. Bonnefoy, *La traduction au sens large* [2005], in *L'Autre langue à portée de voix*, p. 75.



irlandaise « T'was pretty to be in Balinderry » ne peut que difficilement se rendre par « C'était bien de vivre à Châteauroux ». <sup>12</sup> Néanmoins, si cette traduction n'est certainement pas fidèle au sens commun du terme, elle peut l'être dans le mouvement de retour sur soi, sur les paysages de son enfance, qui anime de manière parallèle le poète et son traducteur et que Bonnefoy défend comme fidèle au travail poétique plutôt qu'au texte source.

Cette manière de mettre l'accent sur le retravail du texte source, opéré dans l'intériorité de qui traduit, participe de ce que Bonnefoy nomme donc « traduction au sens large », constituée par l'ensemble du dialogue avec les différents niveaux de langue du poète et l'emprise chez le traducteur du processus de poésie présent dans le texte source – aux dépens du rendu forcément imparfait d'un texte. Yves Bonnefoy donne ainsi comme exemple le sonnet en –yx de Mallarmé ou « La chambre double » de Baudelaire, deux poèmes différents à tant d'égards, qui constitueraient tous deux des traductions au sens large du « Corbeau » de Poe. <sup>13</sup>

Bien évidemment, il s'agit ici d'une parenté, d'une continuité de sentiment, qui relève de la réécriture ; la notion de fidélité telle qu'on l'entend dans le cadre de la traduction ne se trouve plus guère opérante. Seule subsiste celle que l'on pourrait appeler, de manière un peu désuète, et surtout trop vague pour relever d'une analyse traductologique précise, de fidélité à l'esprit. Il va sans dire que, pour une conception comme celle d'Yves Bonnefoy où la sincérité du processus poétique prime, bien de ce qu'on pourrait habituellement considérer comme

---

<sup>12</sup> Y. Bonnefoy, *Signification et poésie*, in *L'Autre langue à portée de voix*, p. 115.

<sup>13</sup> Y. Bonnefoy, *La traduction au sens large*, in *L'Autre langue à portée de voix*, pp. 70-76.

réappropriation, voire trahison, peut relever de la fidélité, de la traduction fidèle, mais au sens large. Le poète insiste lui-même<sup>14</sup> sur la fidélité de traductions au sens large telles celles qu'il identifie chez Baudelaire et Mallarmé :

Trahison du « Corbeau », ces reflets, auxquels on pourrait, auxquels on pourrait en ajouter d'autres ? Non exposés de sa pensée par-dessous leurs apports nouveaux ou leurs critiques, et exposés où pour une fois poésie est gardée vivante, où il y a une voix pour faire entendre la sienne.<sup>15</sup>

Néanmoins, le poète prend soin d'examiner sérieusement toutes les pratiques pouvant relever d'une trahison de la traduction poétique. À l'image de sa définition surprenante du traduire, les entorses qu'il cible sont inattendues.

### **3. Les traductions qui trahissent la poésie : la traduction littéraire**

C'est au nom de cette conception de la poésie comme lutte de la parole contre les concepts qui la structurent qu'Yves Bonnefoy tente d'esquisser une pensée de la traduction traîtresse. Sans tomber dans la polémique, mais en restant sur un plan qui pour être théorique ne s'en révèle pas moins brûlant, le poéticien y établit une distinction capitale entre la traduction poétique, qui cherche donc à reproduire la tentative de la langue de s'extraire du concept, et la traduction littéraire, qui selon lui s'y complaît :

---

<sup>14</sup> Y. Bonnefoy, *L'autre langue à portée de voix*, in *L'Autre langue à portée de voix*, p. 26.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 26.

La traduction de la poésie doit se garder de la traduction littéraire. Elle doit s'en inquiéter d'autant plus que ce que cette dernière recueille, dans le texte qu'elle traduit, cela semble de la réalité, irréprochablement. [...] Mais tout cela, ce n'est nullement ce qui est, pleinement présent, ce n'en est qu'une image.<sup>16</sup>

C'est ainsi qu'Yves Bonnefoy refuse de limiter l'étude de la traduction au champ sémantique, donc du sens, du conceptuel, puisqu'« à l'aide de celui-ci, on ne peut qu'accéder aux problèmes de la traduction littéraire », qu'il vient de disqualifier, et « non à la traduction qui se veut poésie autant que l'œuvre qui la retient ».<sup>17</sup>

À l'inverse, c'est au nom d'une recherche de la vérité du monde qu'Yves Bonnefoy concède dignité autant qu'utilité à la traduction scientifique, qui permet un « effort de resserrement du conceptuel sur son vœu de cohérence » et de « rendre plus étroites ses hypothèses »<sup>18</sup>, limiter ses influences.

On pourrait voir, dans la recherche scientifique et sa précision conceptuelle, l'inverse même de la quête poétique, mais Yves Bonnefoy qui privilégie la vérité de l'être et de sa présence considère la langue scientifique comme « alliée de la poésie »<sup>19</sup> d'une part au nom de cette limitation d'un inévitable concept, d'autre part au moyen de la notion d'imaginaire. En identifiant celle-ci comme intrinsèquement liée d'une part à la littérature non-poésie (en particulier au roman) et d'autre part à l'extension de la pensée conceptuelle, dans son caractère d'éloignement du réel, il revient à la nécessité d'une traduction ré-écrivante, ou tout du moins loupe, qui est trahison fidèle :

---

<sup>16</sup> Y. Bonnefoy, *Signification et poésie*, in *L'Autre langue à portée de voix*, p. 105.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

Et voici bien un des grands problèmes de la traduction, en pratique. Il ne s'agit pas de se refuser aux propositions de l'imaginaire, en fait ses mondes sont toujours là [...] n'étant qu'une des formes, irrépressible, de la résistance du conceptuel. Mais il faut apprendre à en reconnaître les formes, et quand l'œuvre que l'on traduit a pour être de le subir, mais tout en cherchant à s'y refuser [...] il faut lui être fidèle en se mettant à l'écoute des mots, figures, exclamation qui y signifient cette lutte, quitte à leur donner dans la traduction plus de relief que dans le texte premier : ce ne sera que l'aider à vivre son vœu le plus cher, il en sera éclairé.<sup>20</sup>

L'écriture et la traduction scientifique ne laissent guère de place au développement dans la parole de l'imagination, et la meilleure poésie, selon Yves Bonnefoy qui prend Yeats pour exemple, lutte contre l'imagination en la confrontant au réel, combat qui a lieu dans les mots eux-mêmes.

Ce faisant, on remarque que le traducteur, qui traduit en poète, réaffirme la nécessité d'une réappropriation personnelle du texte traduit. Pour autant, il distingue le fait de revivre une expérience au sein du langage, de la volonté de transposer un poème dans des cadres linguistiques et imaginaires différents. Même dans la perspective d'une traduction au sens large, Yves Bonnefoy voit ainsi dans le sonnet en –yx mallarméen une double tentative de transposer l'angoisse du « Corbeau » de Poe, d'une part dans un décor bourgeois, d'autre part, sur un plan sonore, dans un jeu d'équivalences où les rimes en « -or » évoquent davantage le jour, un hellénisme solaire, que le ténébreux et guttural « -ore » du « Nevermore » anglais : selon sa formule lapidaire, « les sons ne s'expatrient pas » et, sur ce plan, la transposition que tente Mallarmé s'avère ratée, selon le poète français.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 105.

<sup>21</sup> Y. Bonnefoy, *La traduction de la poésie*, in *L'Autre langue à portée de voix*, p. 40.

Cette logique l'amène à condamner comme contraire à la poésie la traduction hyper-cibliste d'un A. Pézard francisant les noms propres de *La Divine comédie* et puisant dans les états antérieurs du français en vue de donner au lecteur français du XX<sup>e</sup> siècle un étonnement comparable à celui de son contemporain transalpin. À l'inverse, il dresse un éloge de la traduction entreprise par J. Risset, plus souple, moins recherchée :

Dante ( <i>Purgatorio</i> , XI, 94)	Trad. A. Pézard	Trad. J. Risset
Credette Cimabue ne la pittura.	Bien cuida Cimebeuf en la peinture.	Cimabue crut, dans la peinture.

#### **4. Les traductions qui trahissent la poésie : la traduction servile**

C'est ainsi que la poétique de la recréation poétique d'Yves Bonnefoy se distingue d'un dogme cibliste rigide : en effet, si la traduction qui cède aux sirènes de l'imaginaire trahit selon lui la poésie, celle qui demeure trop fidèle au poème la dessert tout autant. Aux yeux d'Yves Bonnefoy, dans le sillage de sa conception de la traduction comme réappropriation, comme renouveau du processus poétique chez qui traduit, les traductions se contentant de rendre le sens deviennent trahisons de la poésie :

Pourquoi la plupart des traductions de quelque poète que ce soit semblent-elles si plates, si inutiles ? Parce que les traducteurs n'ont pas eu devant le texte de telles réactions, par timidité ou indifférence. Traduire sans s'impliquer, sans débattre, disons même sans se refuser, quelquefois – malgré l'affection qui est

*La traduction poétique selon Yves Bonnefoy...*

nécessaire –, c'est se vouer à ne retenir du poème que ce qu'en peut comprendre le dictionnaire.<sup>22</sup>

La fidélité devenant trahison : le paradoxe est grand, mais compréhensible si l'on précise bien que c'est suivre le texte avec trop de respect, avec un effacement de soi-même que rejette le poète et traducteur. Se limiter au sens du poème traduit constitue pour lui, sinon une trahison, une perte de la poésie qui s'y trouve. Yves Bonnefoy donne ainsi pour exemple de mauvaise traduction,<sup>23</sup> trop centrée sur l'imitation servile, une transposition du premier vers de « L'Infinito » de Leopardi, qui en suivrait le sens strict :

<b>Leopardi</b> <b>« L'Infinito » :</b>	<b>Trad. littérale</b> <b>évoquée :</b>	<b>Trad. de F. A. Alard,</b> <b>P. Jaccottet et G.</b> <b>Nicole :</b>
Sempre caro mi fu quest'ermo colle,	Toujours chère me fut cette colline Solitaire,	Toujours j'aimai cette hauteur déserte <sup>24</sup>

Il est notable que la traduction littérale répudiée ici soit justement celle qu'en 2000 Yves Bonnefoy lui-même livrait de Leopardi.<sup>25</sup> Encore remarque-t-on le rejet de « Solitaire », qui est le fait de Bonnefoy et accentue l'isolement romantique propre à « L'infinito ». Sans doute le remords se mêle au désir de parler de traduction en général, et non de lui-même. Dans la pensée en évolution du poète, cet exemple de mauvaise

---

<sup>22</sup> Y. Bonnefoy, *La traduction au sens large*, in *L'Autre langue à portée de voix*, p. 75.

<sup>23</sup> Y. Bonnefoy, *Ridenti e fuggitivi* [2011], in *L'Autre langue à portée de voix*, p. 193.

<sup>24</sup> G. Leopardi, *Œuvres*, Trad. de J. Bertrand, F. A. Alard, P. Jaccottet et G. Nicole, Éditions mondiales, Paris, 1964, p. 1659.

<sup>25</sup> Y. Bonnefoy, *Keats et Leopardi*, Éditions Mercure de France, Paris, 2000, p. 43.

traduction devient, en 2011, une preuve que le processus de traduction doit être linguistique autant que personnelle.

Ce qui fonde ce refus du calque, qui serait trahison de la poésie, est selon Yves Bonnefoy la nature différente des langues : à l'italien où l'accent tonique est fort s'oppose selon lui le français plus atone, moins intense. Reprenant son analyse de la langue comme lieu du conceptuel, il suggère qu'en raison du rythme accru de l'anglais, donc d'une inscription plus forte dans le temps, « la poésie en français va de l'intemporel vers le temps, l'anglaise naît dans le temps existentiel et ne peut l'oublier ».

Pour illustrer cet argument somme toute assez classique, relatif à la notion de génie des langues, il convoque<sup>26</sup> la richesse du « spring » anglais, qui évoque la source et le bondissement, face au « printemps » français. Il est notable qu'il se soit heurté en tant que traducteur à ce problème : dans les sonnets de Shakespeare, finalement intégralement traduits en 2007, Yves Bonnefoy choisit « printemps » aux sonnets I, LIII, XCVIII, CII et CIV (où il n'y a pas d'équivoque) et emploie son adjectif associé, et rare, au sonnet LXIII où « the treasure of his spring » devient « l'or de l'instant vernal ».

En revanche, dans sa version de « Two songs from a play », de Yeats, datant de 1989, c'est le « jaillissement » qui l'emporte, ce qui n'est pas forcément évident dans le texte original :

---

<sup>26</sup> Y. Bonnefoy, *La traduction de la poésie*, in *L'Autre langue à portée de voix*, p. 38.

*La traduction poétique selon Yves Bonnefoy...*

I saw a staring virgin stand	Je vis se dresser une vierge
Where holy Dionysus died,	Quand le saint Dionysos mourut
And tear the heart out of his side,	Qui arracha, les yeux fixes,
And lay the heart upon her hand	Le cœur du flanc déchiré.
And bear that beating heart away;	Elle le coucha dans sa paume,
And then did all the Muses sing	Emporta cette pulsation,
Of Magnus Annus at the spring,	Et d'un coup toutes les Muses
As though God's death were but a	Chantèrent Magnus Annus
play.	Là où jaillit l'eau, comme si
	Que Dieu meure n'était qu'un
	jeu. <sup>27</sup>

Traduisant « spring », Bonnefoy parvient à donner à la fois l'idée de source et de jaillissement, le sens de « printemps » est, lui, négligé, ce qui ne va pas de soi, tant le mythe latin de la Magnus Annus, l'année d'ouverture d'un âge d'or, peut être associé au printemps autant qu'au jaillissement de l'eau – a fortiori de la source Hippocrène associée aux Muses. De plus, dans le système de pensée très particulier du Yeats des années 1920, le printemps est un symbole prégnant, développé dans le texte mystique *A Vision* et qui semble bien convoqué ici.<sup>28</sup>

Le choix est sans doute, ici, impossible, et celui du poète Bonnefoy, relativement audacieux. La perte inhérente à toute traduction est non seulement assumée, mais revendiquée – et qu'Yves Bonnefoy n'accorde pas du tout le même crédit que Yeats à la communication avec les esprits qui sous-tend *A Vision* renforce le caractère personnel de ce choix. C'est qu'à l'inverse de toute fidélité servile, la traduction poétique doit bien se séparer de la quête des significations :

il ne faudra pas attendre de la traduction à vocation poétique ce qu'elle n'a pas à donner. Par exemple la sorte de fidélité continue

---

<sup>27</sup> W. B. Yeats, *Quarante-cinq poèmes de Yeats*, Trad. d'Y. Bonnefoy, Herman, Paris, 1989, pp. 78-79.

<sup>28</sup> Voir à ce sujet W. B. Yeats, *The Poems*, Everyman's Library, Londres, 1992, p. 659.



que je nommerai littérale, celle qui se donne pour tâche de recueillir dans une œuvre la totalité des nuances de ses significations explicites ou même un peu affleurantes sous ce dire qui fut conscient. Le traducteur ne doit absolument pas se garder d'être lui-même s'il veut rencontrer dans cette œuvre la poésie comme telle.<sup>29</sup>

C'est bien qu'Yves Bonnefoy défend la traduction de poèmes comme un acte poétique elle-même. Sans doute cela est-il difficile à accomplir pour qui n'est pas poète comme lui, mais il a la générosité – sincère – de proposer, d'une part, que « quand on entreprend une traduction, il est aisé de le devenir », et d'autre part, de rappeler que, plus encore que dans le cas de la prose, toute lecture est interprétation, puisque « Lire un poème n'est jamais que l'interpréter, se l'approprier ».<sup>30</sup> Dans la lignée de la conception de la lecture comme appropriation, ou braconnage, développée par Michel de Certeau,<sup>31</sup> Yves Bonnefoy présente une définition à la fois exigeante et généreuse de la poésie, et de sa traduction.

Il nous avertit toutefois que, fût-elle sincère et attentive, la simple lecture de la poésie ne peut prétendre égaler le travail de composition poétique, qui est celui du traducteur autant que du poète : la fidélité au poème, à son mouvement – il n'emploie pas les termes de fil narratif ou argumentatif, tant il répugne à y réduire l'acte poétique – empêche qui lit de la poésie de se pencher sur la profondeur du travail linguistique :

---

<sup>29</sup> Y. Bonnefoy, *La traduction de la poésie*, in *L'Autre langue à portée de voix*, p. 47.

<sup>30</sup> Y. Bonnefoy, *La traduction au sens large*, in *L'Autre langue à portée de voix*, p. 75.

<sup>31</sup> M. de Certeau, *L'invention du quotidien*, tome 1, *Arts de faire*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1980, chap. XII : *Lire : un braconnage*, pp. 279-296.

lire ne peut pour [le lecteur ordinaire] que se porter en avant, incessamment [...] par fidélité à l'allant des mots, qui l'entraîne, et faute de temps aussi. Le traducteur est le seul à pouvoir autant que devoir revenir en arrière aussi souvent et longuement qu'il le faut dans sa rencontre d'un texte, et ainsi convoquer tous les sens d'un mot, y compris celui que lui livrent les lexiques d'une autre époque.<sup>32</sup>

On retrouve ici le souci du savoir, de la nécessaire étude, complémentaire de la traduction de la poésie. Yves Bonnefoy rappelle néanmoins que la traduction savante, universitaire, est bien l'alliée de la vérité, mais n'a pas à se substituer à celle que cherche la poésie, plutôt à en être complémentaire, et à savoir garder sa place :

Ces traductions savantes, et j'en connais d'admirables, sont on ne peut plus nécessaires. Il faudrait seulement qu'elles accentuent encore leur valeur explicative par un appareil d'introductions et de notes averties du projet voisin [celui de la traduction poétique]. Entre ces deux sortes de traductions on pourrait espérer, en effet, une relation de nature dialectique. Et l'université contribuerait ainsi au devenir de la poésie.<sup>33</sup>

Universitaires, nous n'avons qu'à prendre garde de ne point empiéter sur les prérogatives de la poésie ! Sous l'avertissement amical se cache néanmoins une conception traductologique bien étayée, celle qui refuse le primat de la signification. On ne s'étonnera donc pas que le poète ait à redire à la conception de la poésie comme rapt du sens, « incursion », de George Steiner.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> Y. Bonnefoy, *Signification et poésie*, in *L'Autre langue à portée de voix*, p. 96.

<sup>33</sup> Y. Bonnefoy, *La traduction de la poésie*, in *L'Autre langue à portée de voix*, p. 48.

<sup>34</sup> G. Steiner, *Après Babel*, Albin Michel, Paris, 1991, [1975], p. 278.

Il faut noter qu'Yves Bonnefoy va plus loin : ce n'est pas seulement le sens qu'il faut savoir considérer comme nécessaire, mais finalement contingent, c'est le texte même que celui-ci structure, c'est-à-dire le poème.

## 5. Un dédain du poème ?

Le poète prend soin d'ouvrir « La traduction au sens large », l'étude où il s'attarde le plus sur ce que la traduction poétique doit être, sur un postulat de séparation nette entre le poème et la poésie : « Traduire la poésie ? Non, ce n'est pas seulement substituer un texte à un autre texte ».<sup>35</sup>

Au nom de sa conception de la poésie comme processus de dépassement du langage conceptuel, démarche jamais entièrement achevée et toujours à renouveler au sein de chaque être humain lisant ou écrivant, la stabilité du poème ne peut être ligne d'horizon, arrivée sans cesse repoussée :

La poésie ne se réduit pas au poème, elle va de l'avant de poème en poème au sein d'une œuvre, d'une pensée, d'une vie, elle demande donc à être entendue, par son lecteur, participée, revécue dans une expérience au-delà des mots auxquels le lecteur la voit recourir. Et semblable nécessité pour qui se propose la traduction d'un poème, puisque la traduction de la poésie se doit d'être poésie tout autant que ce poème a pu l'être.<sup>36</sup>

Une conception à ce point proche du sacré de la poésie, qu'Yves Bonnefoy oppose à ce sentiment du monde qui sort de tout langage qu'est le mysticisme, ne peut qu'amener à se concentrer sur l'expérience poétique que connaît le traducteur, au détriment de tout le reste, qui ne devient que contingence :

---

<sup>35</sup> Y. Bonnefoy, *La traduction au sens large*, in *L'Autre langue à portée de voix*, p. 53.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

La poésie est moins un texte qu'une matière qui irradie sa lumière. Et c'est cette matière dont le traducteur a la charge.<sup>37</sup>

Yves Bonnefoy n'est pas pour rien un héritier du surréalisme, dont le premier recueil majeur, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, a au temps de sa parution permis à la poésie française de se détacher des combats d'arrière-garde, emmenés par Aragon, de la poésie formaliste héritée de la Résistance – ciblant implicitement le poète communiste de la Résistance, il définit la défense marxiste de la poésie comme simpliste (« Le poésie et l'université » 2010, 30). Ici, c'est toute l'intensité de sa vision de la poésie qui apparaît. Comment dès lors s'attacher à des trivialités telles que la forme du poème, qu'il considère, non sans verve, comme « naïvetés de naguère, compter des pieds, assembler des rimes sous prétexte que le texte original avait une forme fixe ou des rimes » ?<sup>38</sup>

Longtemps, ces soucis formels ont à ses yeux relevé davantage de marqueurs d'une époque, comme s'il s'agissait de phénomènes de mode, que de l'un des canaux possibles de la poésie, et même s'il conserve un attachement au vers, les autres contraintes lui répugnent, y compris pour des raisons qui s'apparentent à un rejet des idéologies auxquelles il les associe explicitement :

Le texte écrit en vers, c'est-à-dire vécu ainsi, doit être traduit – revécu – de même façon.

Mais cela ne signifie pas qu'il faille adopter pour ce faire les conventions qui déterminaient la prosodie du texte à traduire. Car de telles règles ne reflétaient pas les besoins spécifiques, irremplaçables, de la pleine expérience du fait formel, exprimant

---

<sup>37</sup> Y. Bonnefoy, *La traduction de la poésie*, in *L'Autre langue à portée de voix*, p. 47.

<sup>38</sup> Y. Bonnefoy, *Signification et poésie*, in *L'Autre langue à portée de voix*, p. 107.

bien plutôt et bien davantage la façon dont une société, une époque, délimitent sinon vicient celle-ci, du fait de conviction philosophiques ou religieuses.<sup>39</sup>

Vouloir les transposer reviendrait à élaborer de « pénibles orthopédies à l'aide desquelles on cherche à mettre debout, à doter de bras et de jambes, le corps flageolant de la traduction ». <sup>40</sup> À ce titre, c'est toujours la traduction de la *Commedia* par André Pézard que le théoricien prend comme exemple d'attachement formaliste poussé à l'extrême, le traducteur de Dante ayant choisi le même vers hendécasyllabique, et se vantant, selon Bonnefoy, <sup>41</sup> que son choix l'a conduit à composer un texte ayant exactement le même nombre de syllabes que l'original. La version la plus récente, entreprise par Danièle Robert, qui elle fait le choix d'un décasyllabe modernisé et rimé ou assonancé, relève également de ce genre d'entreprises formelles. Une conception semblable – magnifiée par la différence, plus profonde encore, entre les langues – le mène à disqualifier toute tentative de composer un haïku en français, selon des normes qui seraient copiées du japonais. <sup>42</sup>

Il faut toutefois noter que sa position sur le sujet a évolué, vers la fin de son parcours poétique. Yves Bonnefoy, après un rejet longtemps maintenu <sup>43</sup> de la rime et du sonnet – qu'après avoir assimilé à des affétries ou du discours versifié, il ne

---

<sup>39</sup> Y. Bonnefoy, *Traduire en vers ou en prose*, in W. Shakespeare, *Les poèmes*, Trad. d'Y. Bonnefoy [1961], Mercure de France, Paris, 1993, pp. III-IV.

<sup>40</sup> Y. Bonnefoy, *Signification et poésie*, in *L'Autre langue à portée de voix*, p. 107.

<sup>41</sup> Y. Bonnefoy, *Dante et les mots* [2010], in *L'Autre langue à portée de voix*, p. 168.

<sup>42</sup> Y. Bonnefoy, *Le haïku, la forme brève et les poètes français* [2000], in *L'Autre langue à portée de voix*, p. 229.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 226.

pratique qu'à partir de la fin des années 2000, avec *La longue chaîne de l'ancre*, dont les sonnets ne sont toutefois pas rimés – en vient à finalement distinguer « forme formante », qui participe de l'écriture du texte à mesure qu'elle se fait, et « forme formée », extérieure, plaquée.<sup>44</sup> *Gestalt* et *Form*, d'une certaine manière.

Un bon exemple de ce dédain des formes, dans sa propre pratique, est la traduction qu'il livre de « Leda and the Swan » de Yeats (poème sur la rupture de la forme, où il reproduit la rupture sans décaler le cadre formel où celle-ci intervient) ou bien de différents sonnets du *Canzoniere* (les 225 et 226 prennent ainsi seize vers, les quatrains devenant quintils), entre autres exemples :

**CCXXV**

Dodici donne honestamente lasse,  
Anzi dodici stelle, e'n mezzo un sole ;  
Vidi in una barchetta allegre et sole,  
Qual non so, s'altra mai onde solcasse :

Simil non credo, che Iason portasse  
Al vello onde oggi ogni uom vestir si vòle ;  
Né'l pastor, di ch'anchor Troia si dole ;  
De' qua' duo tal romor al mondo fasse.

**CCXXV**

Ces dames, douze en leur honnête étreinte,  
Douze étoiles plutôt, et leur soleil,  
Je les ai vues aller, joyeuses  
Sur leur barque légère, dont je ne sais  
Si jamais onde en porta de semblable,

Tant je doute que celles qui menèrent  
Jason vers la toison que tous désirent,  
Ou le berger dont Troie se plaint encore,  
Lui furent comparables, pourtant chacune

---

<sup>44</sup> Y. Bonnefoy, *Signification et poésie*, in *L'Autre langue à portée de voix*, p. 107.

Cause tant de bruit de par le monde.<sup>45</sup>

Sentant bien la nature surprenante, pour ne pas dire provocante, de sa position, le poète se justifie en affirmant, d'une part, ne pas pouvoir disqualifier la foi de Pétrarque et son recours au stéréotype, et d'autre part, en reconnaissant que la forme du sonnet y densifie la parole *contre* ces stéréotypes et qu'il faut donc l'épouser, quitte à la moderniser. En effet, il la tient implicitement pour obsolète et écarte la possibilité de composer des « vers réguliers mais de mirliton »<sup>46</sup> visant probablement les traductions d'Aragon pour quelques sonnets rimés, et de Pierre Blanc sans rime pour l'ensemble du recueil – mais Yves Bonnefoy ne cherche pas la polémique et ne les nomme pas.

À rebours, le poète s'assigne pour principe directeur de « donner priorité à la recreation de la forme et le faire assez hardiment pour que celle-ci, coûte que coûte, se retrouve forme vivante ».<sup>47</sup>

La reconnaissance du pouvoir de la forme est nette et va de pair avec son recours à des sonnets non rimés dans son œuvre propre. Elle s'inscrit toutefois bien dans la continuité de sa première approche de la traduction de sonnets, vingt ans plus tôt, lorsque dans sa préface à vingt-quatre des sonnets de Shakespeare, où il suit ce même principe, il rejette la forme :

Mais que l'on s'astreigne aux quatorze vers lorsque l'on est déjà dans l'obligation de ne rien changer aux idées, aux sentiments, aux images qui sont la substance d'un poème, c'est avoir à produire un

---

<sup>45</sup> F. Pétrarque, *Je vois sans yeux et sans bouche je crie, vingt-quatre sonnets traduits par Yves Bonnefoy*, Galilée, Paris, 2012, pp. 58-59.

<sup>46</sup> Y. Bonnefoy, *Le Canzoniere en sa traduction*, postface à *Dix-neuf sonnets de Pétrarque nouvellement traduits par Yves Bonnefoy*, *Conférence* n° 20, printemps 2005, pp. 369-370.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

texte au sein duquel un sens ainsi décidé à l'avance va subir une contrainte, et considérable.<sup>48</sup>

On pourrait rétorquer, évidemment, que, oui, il s'agit bien d'une contrainte – c'est même le principe, et l'était déjà à la Renaissance. C'est même pour cela que le recueil de Shakespeare est baptisé *Sonnets*, et non *The Poet, the Fair Youth and the Dark Lady, wherein the Excellence of Sweet Poesie is Concluded* : avant toute chose, parce qu'il s'agissait de sonnets.<sup>49</sup> C'est-à-dire de poèmes de quatorze vers. On peut discuter de l'aspect épiphénoménal du choix de cette contrainte numérique : un poète et poéticien comme Jacques Roubaud, ou tout lecteur spécialiste ou simplement amateur de la forme, soutiendra au contraire que la dynamique propre au sonnet est partie intégrante de chacun de ces poèmes – le parcours personnel de Bonnefoy l'a mené à s'en rendre compte, et à concéder la nuance poétique de la « forme formante ».

Toutefois, en 1995, Yves Bonnefoy va plus loin : négliger le rythme du sonnet shakespearien pour mieux lui prêter les siens propres pourra améliorer sa compréhension du texte – c'est douteux, si effectivement le sens est indissociable de la forme – et même en dépasser les limites :

aller librement au-devant du rythme qui, naissant en moi de façon imprévue, pourra m'aider à revivre ce que j'ai perçu du poème, et même et surtout me permettre de l'écouter intensément, – qui sait, même, me permettre d'en dégager des virtualités un peu étouffées dans l'original par la forme fixe.<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> Y. Bonnefoy, *Traduire les Sonnets de Shakespeare*, *Conférence* n° 20, 2005, p. 221.

<sup>49</sup> Et l'on sait à quel point cette inscription, de type lapidaire, en couverture de l'in-folio, répond au thème de l'immortalité conférée par la poésie, qu'évoque tant le poète dans ses sonnets.

<sup>50</sup> Y. Bonnefoy, *Traduire les Sonnets de Shakespeare*, in *L'Autre langue à portée de voix*, pp. 222-223.



Toutes les ambiguïtés, ou les paradoxes, de la définition de la traduction poétique selon Yves Bonnefoy se trouvent ici : traduire la poésie et non des poèmes, ne pas se renier, ou transformer nettement – sur le plan formel tout du moins – le matériau source. La trahison comme service d'une cause supérieure, avec toutes les remarques que cela peut entraîner.

### **Conclusion**

Pour résumer ces pans de la théorie traductologique qu'échafaude Yves Bonnefoy et que nous avons évoqués ici, en somme, pour demeurer fidèle à la poésie, il faut rester fidèle à soi-même, davantage parfois qu'au texte source. Mais le poète tient avant tout à ce que la fidélité soit tournée envers la poésie, en tant que travail de la langue contre la pensée conceptuelle. À ce titre, les décalages de l'imaginaire autant que la servilité représentent des pièges à ses yeux en ce qu'ils éloignent de la vérité du monde, que seule peut approcher une traduction qu'il nomme au sens large. Celle-ci opère potentiellement au prix du poème autant que du décentrement historique et géographique ; le poète s'éloigne d'une conception purement cibliste, puisque selon lui une réappropriation est forcément personnelle et donc contemporaine.

Pleine de provocations, de nuances, d'évolutions et de retours sur soi touchant parfois à la contradiction, cette théorie éclatée du traduire éclaire d'une part la poétique propre à ce poète majeur du XX<sup>e</sup> siècle, et d'autre part, permet de mieux développer une pensée de la poésie et de ses spécificités à l'aune de la traduction, qui sous la menace constante de la trahison voit le jour ainsi au miroir de l'autre.

**Bibliographie :**

- BONNEFOY, Yves, *Traduire en vers ou en prose*, in W. Shakespeare, *Les poèmes*, Trad. d'Yves Bonnefoy, Mercure de France, Paris, 1993, [1961].
- BONNEFOY, Yves, *Traduire les Sonnets de Shakespeare*, in *Théâtre et Poésie : Shakespeare et Yeats*, Mercure de France, Paris, 1998, [1995], pp. 221-224.
- BONNEFOY, Yves, *Keats et Leopardi*, Éditions Mercure de France, Paris, 2000.
- BONNEFOY, Yves, *Traduire les Sonnets de Shakespeare, Conférence n° 20*, 2005, pp. 361-377.
- BONNEFOY, Yves, *Le Canzoniere en sa traduction*, postface à *Dix-neuf sonnets de Pétrarque nouvellement traduits par Yves Bonnefoy*, Conférence n° 20, 2005, pp. 361-377.
- BONNEFOY, Yves, *L'autre langue à portée de voix*, in *L'Autre langue à portée de voix*, Seuil, Paris, 2013, pp. 7-26.
- BONNEFOY, Yves, *La traduction de la poésie* [2004], in *L'Autre langue à portée de voix*, Seuil, Paris, 2013, pp. 27-52.
- BONNEFOY, Yves, *La traduction au sens large* [2005], in *L'Autre langue à portée de voix*, Seuil, Paris, 2013, pp. 53-76.
- BONNEFOY, Yves, *Le paradoxe du traducteur* [2007], in *L'Autre langue à portée de voix*, Seuil, Paris, 2013, pp. 77-88.
- BONNEFOY, Yves, *Signification et poésie* [2003], in *L'Autre langue à portée de voix*, Seuil, Paris, 2013, pp. 89-116.
- BONNEFOY, Yves, *Langue, verbe, parler cantando* [2012], in *L'Autre langue à portée de voix*, Seuil, Paris, 2013, pp. 117-132.
- BONNEFOY, Yves, *Dante et les mots* [2010], in *L'Autre langue à portée de voix*, Seuil, Paris, 2013, pp. 151-171.
- BONNEFOY, Yves, *Ridenti e fuggitivi* [2011], in *L'Autre langue à portée de voix*, Seuil, Paris, 2013, pp. 189-197.
- BONNEFOY, Yves, *Le haïku, la forme brève et les poètes français* [2000], in *L'Autre langue à portée de voix*, Seuil, Paris, 2013, pp. 221-234.
- BONNEFOY, Yves, *L'université et le traducteur de poèmes* [2011], in *L'Autre langue à portée de voix*, Seuil, Paris, 2013, pp. 263-280.
- BONNEFOY, Yves, *La poésie et l'université*, in *La Communauté des critiques*, [2006], Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2010, pp. 17-52.
- DANTE, *Œuvres complètes*, Trad. d'A. Pézard, Gallimard, Paris, 1965.

- DANTE, *La Divine comédie*, Trad. de J. Risset, Flammarion, Paris, 2010.
- DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien*, tome 1, *Arts de faire*, chap. XII : *Lire : un braconnage*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1980, pp. 279-296.
- LEOPARDI, Giacomo, *Œuvres*, Trad. de J. Bertrand, F. A. Alard, P. Jaccottet et G. Nicole, Éditions mondiales, Paris, 1964.
- PÉTRARQUE, *Je vois sans yeux et sans bouche je crie, vingt-quatre sonnets traduits par Yves Bonnefoy*, Galilée, Paris, 2012.
- STEINER, George, *Après Babel*, Albin Michel, Paris, 1991, [1975].
- YEATS, William Butler, *The Poems*, Everyman's Library, Londres, 1992.
- YEATS, William Butler, *Quarante-cinq poèmes de Yeats*, Trad. d'Y. Bonnefoy, Herman, Paris, 1989.

# La bande dessinée d'Hergé en grec : mutilations sémantiques dans les bulles

Elisa HATZIDAKI

Université Paul-Valéry Montpellier 3  
(France)

## Introduction

Incontestablement, la mauvaise traduction existe, mais qu'en est-il de son impact sur le public destinataire ? Dans ce travail, nous mettons sous le feu des projecteurs une forme artistique longtemps sous-estimé. Il s'agit de la bande dessinée qui prend son essor à partir de 1980, surtout grâce aux progrès des techniques de diffusion massive. Mine d'informations d'ordre linguistique et socioculturel, en raison d'idéologies et de messages portés aussi bien par le récit que par l'image, la bande dessinée contribue à façonner la personnalité des lecteurs et influence inévitablement leur vision du monde. Chante et Tabuce affirment que « La BD présente *un* monde, ses valeurs et ses stéréotypes. Simple témoin, ou objet de manipulation, décalque ou modèle, elle a sélectionné l'image d'elle-même que la société voulait transmettre à ses enfants, puis l'idéal de certains groupes de pensée en quête de prosélytisme ». <sup>1</sup> En effet, on aurait tort de ne pas considérer l'apport de la bande dessinée, notamment en ce qui concerne la subtilité des références qu'elle véhicule, mais la question qui se pose est de savoir si la traduction de la bande dessinée rend vraiment le message du

---

<sup>1</sup> A. Chante et B. Tabuce, *La BD : plus qu'un média*, « Hermès, La Revue », vol. 2, n° 54, 2009, pp. 43-44.

texte original. Certes la rencontre, la coexistence et l'affrontement entre les cultures risquent d'altérer certains aspects de la bande dessinée et la difficulté principale consiste à penser aussi la traduction dans la multiplicité complexe des différents registres. Or, les omissions, les additions, les déviations sémantiques ne peuvent être repérées qu'en comparant l'original avec le produit fini.

Notre étude porte sur la traduction des aventures de Tintin de Georges Rémi, figure emblématique de la BD franco-belge. Les albums d'Hergé (les initiales inversées) ont connu un succès incontestable étant donné qu'en vingt ans, le tirage global est passé de 58.000 à 10 millions d'exemplaires. En fait, dès 1946, les albums prennent un tournant international et leur traduction en grec voit le jour en 1968. La diversité des péripéties du héros dans des contextes sociohistoriques et géographiques bien divers, ainsi que l'interaction des personnages avec d'autres cultures suffisent à justifier l'examen attentif du brassage des images, imprimées ou implicites, afin de définir la place de l'interculturalité dans l'œuvre. Il faut noter également que tous les albums retracent des événements majeurs du XX<sup>e</sup> siècle et donnent des leçons de morale en critiquant le mal et l'injustice. Sous cet angle, les aventures de Tintin, qui cachent par ailleurs plein de secrets selon McCarthy,<sup>2</sup> n'ont pas seulement une fonction référentielle, mais elles sont aussi porteuses d'une forte finalité communicative.

Notre corpus se compose de l'album français *Le Lotus bleu*<sup>3</sup> dont l'histoire se déroule en Extrême-Orient et sa traduction en grec.<sup>4</sup> Nous avons sélectionné ce cinquième album de la série,

---

<sup>2</sup> T. McCarthy, *Tintin et le secret de la littérature*, Hachette, Paris, 2006.

<sup>3</sup> Hergé, *Le Lotus bleu*, Casterman, Paris, 1974.

<sup>4</sup> Hergé, *Le Lotus bleu*, Trad. de M. Andreadaki, Μαμούθ Κόμυξ, Athènes, 2000.

classé à la dix-huitième place des cent meilleurs livres du XX<sup>e</sup> siècle, car c'est la première fois qu'Hergé rédige l'histoire en collaboration avec son ami chinois Zhang Chongren. Ce dernier, lui apprend les fondements de la culture et de l'histoire chinoises. Par conséquent, il s'agit du premier album où les lecteurs français ont une image aussi fidèle que possible et une vision très réaliste du pays où se déroule la trame de l'histoire. Par ailleurs, il s'agit d'un album diachronique puisqu'en 2016, il a été adapté pour la radio sur France culture.

Les lectures parallèles de l'original avec sa traduction nous dévoilent trois cent cinquante écarts plus ou moins justifiés. Nous avons remarqué que la traductrice,<sup>5</sup> soucieuse de respecter la taille standardisée des bulles, élimine ou modifie certains éléments sacrifiant ainsi parfois le sens de l'énoncé. Elle n'hésite pas non plus à remodeler le récit en enlevant ce qui ne lui semble pas être important. Certes, le texte grec se lit agréablement et n'empêche nullement l'action du discours narratif. Toutefois, toutes les mutilations ne sont pas anodines. En fait, si elle décide de modifier délibérément des aspects du texte source en supprimant des éléments, cela a un impact sur les lecteurs grecs. Par conséquent, il est légitime de penser que les réactions du lecteur grec ne seront pas les mêmes que celles du lecteur francophone.

Deux difficultés semblent compliquer la tâche de la traductrice et entraver la compréhension du vouloir dire d'Hergé. Premièrement, la traduction de la bande dessinée nécessite certes rigueur et précision, mais étant donné qu'elle s'adresse principalement à un lectorat jeune, elle doit rester

---

<sup>5</sup> Maria Andreadaki a traduit en grec toutes les *Aventures de Tintin*. Nous précisons toutefois que l'album *Tintin au pays des Soviets* a été traduit en grec pour la première fois 88 ans après sa première parution, par Aggelos Filippatos (maison d'édition Μαμούθ Κόμιξ).

transparente ou du moins imperceptible pour celui-ci. Schleiermacher<sup>6</sup> et Venuti<sup>7</sup> ont argumenté sur cette importance de l'invisibilité des traducteurs. Deuxièmement, les impératifs imposés par le format conventionnel de la bulle chez Hergé obligent la traductrice à faire des choix qui consistent souvent à découper ce qui ne rentre pas dans le moule. Peut-on alors parler d'une mauvaise traduction et comment définir au juste la bonne traduction d'une bande dessinée ?

Si l'on accepte la définition de la sociologue Évelyne Sullerot,<sup>8</sup> qui affirme que la BD est l'antichambre de la culture et que l'on admette que les textes illustrés sont vecteurs de sens, de symboles et de représentations, on se situe au-delà de la tradition sourcière ou cibliste<sup>9</sup> et loin de tout regard statique qu'impose la dichotomie étrangeté vs familiarité. Ainsi, la traduction optimale serait celle qui transmet les idées. Est-ce pourtant le cas pour l'album en question ? Dans les vignettes grecques, le message est-il transmis correctement ? Quels sont les messages estropiés et les images estompées ? Qu'en est-il des représentations que peut se faire le public destinataire ?

Pour essayer de répondre à ces interrogations, nous avons suivi une méthodologie qualitative qui s'inscrit dans une démarche pragmatique. Concrètement, nous avons comparé tous les segments narratifs dans les deux langues afin d'établir une typologie des dissemblances repérées. Nous avons fabriqué ainsi une grille de lecture sous forme de tableaux dans le but de décrypter les signaux envoyés au destinataire hellénophone. Cette méthode d'analyse textuelle qui évite les théories

---

<sup>6</sup> F. Schleiermacher, *Des différentes méthodes du traduire et, autre texte*, Trad. d'A. Berman et C. Bermer, Seuil, Paris, 1999.

<sup>7</sup> L. Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Routledge, coll. « Translation Studies », London and New York, 1995.

<sup>8</sup> É. Sullerot, *Bande dessinée et culture*, Opera Mundi, Paris, 1966.

<sup>9</sup> J.-R. Ladmiral, *Sourcier ou cibliste*, Belles Lettres, Paris, 2014.

abstraites et fragmentaires nous permettra d'affirmer si la traduction a atteint ou non son but, en d'autres termes, si elle est bonne, si elle rend clairement et intégralement la pensée et le vouloir dire du texte français ou si, en revanche, elle atténue (ou efface complètement) l'intensité de certains éléments.

La première partie de notre communication présente des exemples tirés du corpus tandis que dans la deuxième partie nous proposons d'étudier les effets potentiels de la traduction. Peut-on la qualifier de mauvaise ?

## 1. Des propos évaporés

Hergé a développé ce qu'on appelle la *ligne claire*<sup>10</sup> qui est présente dans l'album français. En fait, il s'agit d'un style caractéristique tant au niveau graphique que narratif, qui privilégie la clarté, l'épure, la fluidité du récit, les couleurs en aplat et l'équilibre entre le visuel et le verbal. La *ligne claire* impose toutefois une contrainte majeure, c'est l'emploi systématique de phylactères dont les textes sont majoritairement écrits en lettres minuscules pour une lecture plus aisée. Ainsi, la dimension visuelle acquiert une grande importance dans cette expression littéraire et il n'est pas étonnant de constater que même la forme des lettres sur la première de couverture des albums s'adapte au contenu spécifique de chaque histoire.<sup>11</sup>

Dans les premiers albums d'Hergé, les bulles se présentaient de façon désordonnée dans la vignette, mais après plusieurs remaniements, l'auteur s'est forgé un style personnel, caractérisé par la place plutôt stéréotypée des bulles dans

---

<sup>10</sup> Terme inventé par le Néerlandais Jooste Swarte, en 1977.

<sup>11</sup> Par exemple, dans l'album *Le Crabe aux pinces d'or*, la lettre « o » incorpore un crabe.



l'image et par la forme rectiligne. Le ballon se trouve tantôt à droite, tantôt à gauche afin d'éviter l'écart entre le personnage et la parole, et le lettrage est respecté. La comparaison des albums français et grec montre que la traductrice utilise les minuscules et respecte la ponctuation, à quelques exceptions près, mais parfois elle se voit obligée de changer la police de caractères afin de faire rentrer le texte source dans la bulle du texte cible, qui, rappelons-le, doit avoir la même taille. Résultat : quand la traductrice arrive à dire la même chose en moins de mots, on remarque des bulles moins condensées. En revanche, quand elle ne parvient pas à re-exprimer le message dans l'espace imposé, elle découpe la phrase pour ne pas dépasser les contours de la bulle. D'où la question embarrassante : comment traduire sans déformer le récit au prix d'une uniformisation ? Le lit de Procuste prend ici tout son sens.

L'analyse détaillée nous dévoile que parfois les choix traductifs ne sont pas convenables. Nous ignorons si la traductrice ne pouvait pas ou ne voulait pas traduire autrement. Nous observons juste que le contenu des phylactères n'est pas rendu systématiquement de manière fidèle, la traduction comportant des faux-sens et des altérations, voire des suppressions aboutissant *in fine* à une transformation plus ou moins légère du sens de l'énoncé. Nous proposons de voir ci-dessous certains exemples particulièrement révélateurs à cet égard. Les segments narratifs choisis sont divisés en deux catégories, à savoir les retranchements et les dissimilitudes.

## 1.1 Retranchements<sup>12</sup>

À la lecture des données recueillies, nous décelons deux cent treize cas qui sont loin d'une traduction à la lettre ; on s'approche alors de ce qu'on appelle une sous-traduction. En effet, à plusieurs reprises, la traduction repose sur une relation dialectique entre le récit et l'image puisque, pour des raisons d'économie, sans doute, la traductrice flirte avec l'image et met en sourdine certains éléments qui pourraient être facilement compensés par le dessin. En d'autres termes, elle choisit parfois de ne pas traduire des mots qui sont illustrés dans les vignettes. Tel est le cas dans les exemples suivants où les mots en gras ne sont pas rendus en grec.

p.	Album français	Album grec	Mots compensés par l'image
5	J'apprends avec joie <b>que votre char</b> est arrivé	Μαθαίνω με χαρά ότι φθάσατε	On voit que la personne arrive sur un char.
47	...que nous sommes <b>deux</b> fous	...πως είμαστε τρελοί	On voit qu'il s'agit de deux personnes.
48	Attention ! Le petit oiseau <b>va sortir</b> !	Προσοχή ! Το πουλάκι !	L'oiseau est sur le point de sortir de l'appareil photo.
49	Voilà le train de Shanghai <b>qui arrive</b>	Να και το τρένο της Σαγκάης	On voit le train s'approcher.
51	<b>...tout cela</b> fonctionne normalement	...κινείται κανονικά	« tout cela » est redondant.

---

<sup>12</sup> Nous proposons ce terme qui correspond parfaitement à la stratégie adoptée par la traductrice. Il s'agit en fait des nuances qui ne sont pas complètement rendues.

*La bande dessinée d'Hergé en grec : mutilations...*

54 Il a mis une barbe **postiche** Έβαλε γένια On voit qu'il s'agit d'une fausse barbe.

Cet effacement textuel révèle un rapport de complémentarité puisque la traduction fonctionne comme une transcription qui renvoie au dessin. Toutefois, les omissions ne sont pas toujours anodines, surtout quand le mot effacé n'est pas compensé par l'image, ce qui arrive dans bien des cas. Dans les lignes qui suivent, nous citons six catégories de solutions traductives qui marquent une incompatibilité entre l'album français et sa version grecque.

Dans un premier temps, nous décelons des différences quant à l'emploi des adverbes de temps ; de lieu ; de manière ; de cause ; tels que « évidemment », « infiniment », « naturellement », « sûrement », ainsi qu'un grand nombre d'adjectifs qualificatifs, tels que « cher », « grand », « brave », « malheureux », tous supprimés dans le texte grec. Le résultat ne peut être autre qu'une perte de l'intensité du récit. Voici quelques exemples d'adverbes effacés :

p.	Album français	Album grec
17	Voici celui dont l'aide nous sera <b>infiniment</b> précieuse	Ιδού ο άνθρωπος, η βοήθεια του οποίου θα μας είναι πολύτιμη
19	<b>Évidemment</b> , cela n'est pas beaucoup plus explicite	Ούτε αυτό είναι ιδιαίτερα διαφωτιστικό
35	Disparu ?... Je... J'ignorais, <b>naturellement</b> ... Disparu !... C'est bizarre !...	Εξαφανίστηκε;... Το... το αγνοούσα... Εξαφανίστηκε !... Παράξενο !...
38	Après cela, <b>évidemment</b> , je n'ai plus à me faire d'illusions sur le sort qui m'attend	Μετά από αυτό, δεν τρέφω ψευδαισθήσεις για το τι με περιμένει

- 48 Il vient **sûrement** m'annoncer que Tintin a été arrêté      Θα μου αναγγέλλει τη σύλληψη του Τεντέν
- 48 Ce temple doit **certainement** recevoir la visite de nombreux touristes      Πρέπει να τον επισκέπτονται πολλοί τουρίστες

Observons aussi un échantillon d'exemples concernant des adjectifs qui n'ont pas été traduits. Il s'agit d'un choix traductif qui atténue inévitablement les propos des différents personnages.

p.	Album français	Album grec
8	Le maharadjah... est en <b>grand</b> danger	Ο μαχαραγιάς ... κινδυνεύει
11	À votre place, moi, je lui donnerais une <b>solide</b> petite correction...	Εγώ στη θέση σας θα του έδινα ένα μαθηματάκι...
17	C'est juste, je vous dois des excuses pour ce <b>brutal</b> enlèvement.	Έχετε δίκιο, σας οφείλω κάποιες εξηγήσεις γι' αυτή την απαγωγή
35	<b>Triple</b> crétin	Κρετίνε
44	...je vous tiendrai quitte de la <b>petite</b> somme que vous me devez encore	...θα πατίσετε και το χρέος σας προς εμένα
47	Je vais vous le rendre <b>ce précieux</b> document	Θα σας το επιστρέψω το χαρτί σας
49	Et par conséquent, le professeur Fan Se-Yeng n'est pas dans ce <b>vieux</b> temple.	Άρα, ο καθηγητής Φαν Σε Γιεν δε βρίσκεται στο ναό.
56	Passez <b>cher</b> Monsieur	Περάστε κύριε

Il est à noter que, parmi les adjectifs supprimés, nous avons constaté que l'adjectif « cher » est effacé six fois. Cela nous

pousse à dire que la notion d'amitié, aussi bien dans les relations professionnelles que dans les relations personnelles, est moins présente dans le texte grec. Le lecteur grec se fait alors une autre idée du code relationnel qui est de rigueur en Asie et par conséquent les représentations véhiculées ne sont pas tout à fait les mêmes.

Par ailleurs, nous avons remarqué et présentons ci-dessous des omissions qui réduisent l'emphase du texte source, mais aussi la subjectivité émotive des personnages. L'âme du sujet parlant apparaît de façon plus marquée dans le texte français. Nous citons ci-dessous des phrases et des mots en gras omis, attribuant ainsi au texte grec un ton moins grave et un accent moins appuyé. À titre indicatif, dans le premier exemple, la question « Oui, pourquoi ? » est plus percutante dans le texte français.

p.	Album français	Album grec
43	Mais, pourquoi m'as-tu sauvé la vie ? <b>Oui, pourquoi ?</b>	Μα... γιατί μου έσωσες τη ζωή;...
52	Vite chauffeur, <b>vite !</b>	Γρήγορα οδηγέ!
52	<b>Non</b> , non et non	Όχι και πάλι όχι
56	<b>Votre fils</b> Wang, votre propre fils	Ο ίδιος σας ο γιος, Γουάγκ

Notre analyse nous dévoile aussi des propos nuancés qui n'ont pas été traduits en grec. Ce qui aboutit à un registre plutôt sec, plus direct et plus catégorique en langue cible. Les phrases qui suivent sont révélatrices à cet égard.

p.	Album français	Album grec
48	<b>Je crois qu'il serait plus prudent</b> de redescendre	<b>Καλύτερα</b> να ξανακατέβουμε
49	C'est pour ce <b>motif</b> qu'il a <b>fait</b> enlever le professeur	Γι' αυτό <i>απήγαγε</i> τον καθηγητή
50	<b>À mon avis</b> , il sera descendu en cours de route	Μάλλον θα κατέβηκε κάπου στο δρόμο
50	Oui, je le regrette <b>comme vous...</b> <b>Que voulez-vous</b> , je n'y puis rien !...	Ναι κι' εγώ λυπάμαι...Μα δεν μπορώ να κάνω τίποτα!
51	Écoute Yamato, <b>tu vas te mettre en campagne</b> et <b>tu vas essayer de savoir</b> où il se cache et qui le cache...	Άκου Γιαμάτο, <b>μάθε</b> πού κρύβεται και ποιος τον κρύβει.
55	<b>Je pense qu'il vaut mieux</b> que j'aille seul	<b>Καλύτερα</b> να πάω μόνος

En outre, nous avons constaté une expressivité sacrifiée en raison d'un effacement de certaines interjections marquées dans le tableau ci-dessous en gras. Il s'agit d'exemples repérés dans le texte français qui ne sont pas traduits dans la version grecque, ce qui a forcément un impact sur l'expressivité du texte grec.

p.	Album français	Album grec
35	Oh ! Oh !	Ω !
35	Allo, <b>allo</b> ...	Εμπρός
38	<b>Attention !</b> Il y a une échelle...	Υπάρχει μια σκάλα...
43	<b>Ah !</b> Si je pouvais vous accompagner...	Μπορώ να έρθω μαζί σας;
44	<b>Oh !</b>	–

*La bande dessinée d'Hergé en grec : mutilations...*

- 45 **Mais comment donc !** —
- 53 **Ah ! ah !** fini de rire... Vous voilà tous en mon pouvoir      Τέρμα τ' αστεία... Τώρα είστε στο έλεος μου

En choisissant de faire l'économie de certaines interjections, la traductrice efface la spontanéité du locuteur et met en doute la sincérité de ses propos. Ce choix atténue entre autres le dynamisme et l'authenticité du texte source. Chemin faisant, nous avons remarqué aussi que par souci de faire rentrer le texte dans les bulles, elle décide de laisser tomber certains mots porteurs pourtant de valeurs universelles comme la politesse et le respect des grades de la hiérarchie dans le texte français. Nous estimons que ses choix sont susceptibles d'avoir un impact moral en termes d'inconscient collectif. Ainsi, elle traduit :

p.	Album français	Album grec
8	Merci, Monsieur, <b>merci</b> de m'avoir protégé	Ευχαριστώ, κύριε που με υπερασπιστήκατε
17	C'est juste, je vous dois <b>des excuses</b> pour ce brutal enlèvement.	Έχετε δίκιο, σας οφείλω <b>κάποιες εξηγήσεις</b> γι' αυτή την απαγωγή
30	Mais, <b>mon général</b> c'est un papier qui...	Μα ένα χαρτάκι ήταν μόνο που...
41	<b>Impossible, mon général,</b> tous les autres moteurs avaient été sabotés	Γιατί κάποιος σαμποτάρησε και τα άλλα τεθωρακισμένα
43	<b>Pardon,</b> général, il existe un moyen. Et ce moyen, le voici...	Κι' όμως θα υπάρχει κάποιος τρόπος στρατηγέ μου
44	Oh ! Je répons de lui <b>général !</b> ... Voyez plutôt...	Αυτόν τον έχω στο τσεπάκι μου... Κοιτάξτε !...

Nous avons vu plus haut que la traductrice sacrifie souvent

des mots ou des phrases du texte français et nous offre une traduction communicative et un texte grec allégé.

Or, l'emploi de certains éléments joue un rôle majeur dans les représentations collectives du public destinataire et leur effacement provoque un affaiblissement par rapport à l'original. Ainsi, les stéréotypes étanches du texte premier se déstabilisent dans la version grecque. Tel est par exemple le cas de l'omission du mot « diables » que Tchang emploie pour se référer aux hommes de race blanche (voir tableau ci-dessous), ce qui fait sans doute penser aux *Belles infidèles* de Mounin<sup>13</sup> et à la stratégie de ne pas traduire les gros mots ou les propos qui pourraient choquer les lecteurs.

p.	Album français	Album grec
43	Mais, pourquoi m'as-tu sauvé la vie ? Oui, pourquoi ? Je croyais que tous les <b>diables</b> blancs étaient méchants	Μα... γιατί μου έσωσες τη ζωή;... Νόμιζα πως όλοι οι λευκοί είναι κακοί

De même, l'effacement du mot « tous » ci-dessous rend le texte grec plus édulcoré et moins catégorique.

p.	Album français	Album grec
43	<b>Tous</b> les Chinois sont des hommes fourbes et cruels	Οι Κινέζοι είναι άνθρωποι πονηροί και άσπλαγχοι

Il en va de même dans l'exemple suivant :

p.	Album français	Album grec
43	Que toutes les Chinoises, sans exception, ont des pieds minuscules et que, <b>maintenant</b>	Ότι όλες ανεξάιρετα οι Κινέζες έχουν μικροσκοπικά πόδια και οι

---

<sup>13</sup> G. Mounin, *Les Belles infidèles*, Presses Universitaires Septentrion, Paris, 2016.



## *La bande dessinée d'Hergé en grec : mutilations...*

**encore**, toutes les petites filles chinoises subissent mille tortures...  
Κινεζούλες υποφέρουν μύρια βάσανα...

L'omission des mots « maintenant encore » atténue l'intensité du discours raciste du texte source. Un lecteur français lit que les petites Chinoises, même de nos jours, subissent des tortures imposées par les traditions et le mode de vie chinois. Or, cette information échappe au lecteur grec qui lit simplement que les petites filles chinoises subissent mille peines et, même, que ce n'est pas forcément une habitude qui existe encore aujourd'hui. Nous pensons spontanément à l'ouvrage de Pym<sup>14</sup> concernant la notion d'interculturalité du traducteur et nous sommes d'accord avec lui quand il soutient que l'éthique se fonde plus sur cet aspect que sur la critique d'une bonne ou d'une mauvaise traduction.

### **1.2 Dissimilitudes<sup>15</sup>**

Grâce aux lectures répétées, nous avons noté cent trente-sept cas de dissimilitudes. Examinons brièvement certains exemples.

<b>p.</b>	<b>Album français</b>	<b>Album grec</b>
1	- Le Maharadjah <b>désirerait</b> vous voir. - C'est bien. J'arrive.	- Ο Μαχαραγιάς επιθυμεί να σας δει. - Έρχομαι <b>αμέσως</b>
2	Qui va <b>nous</b> montrer <b>ses tours</b> les <b>plus extraordinaires</b>	Ο οποίος θα <b>σας</b> κάνει μια επίδειξη των <b>δυνατοτήτων</b> του

---

<sup>14</sup> A. Pym, *Pour une éthique du traducteur*, Artois Presses Université, Arras, 1997.

<sup>15</sup> Bien que ce terme ne soit pas consacré en traductologie, nous l'employons délibérément car il marque l'absence de ressemblance entre les deux versions.

3	Ouvrons l'œil	Ας φυλάγομαι
4	Pourvu qu'on ne l'ait pas enlevé !	Ελπίζω να μην μου τον κλέψανε
4	« ils » l'ont enlevé	ΑΥΤΟΙ τον απήγαγαν !...
7	Ah ! Ah ! Voilà l'ami Gibbons !...	Α ! Να κι ο φίλος μας ο Γκίμπονς !...
7	M'empêcher de battre un Chink, n'est-ce pas une chose intolérable ?	Να μ' εμποδίσει να χτυπήσω ένα κιτρινιάρη, δεν είναι ανυπόφοροι;...
7	Où allons-nous si nous ne pouvons même plus inculquer à ces sales Jaunes quelques notions de politesse ?... C'est à vous dégoûter de vouloir civiliser un peu ces barbares !... Nous n'aurions donc plus aucun droit sur eux, nous qui leur apportons les bienfaits...	Πού οδηγούμαστε αν δεν μπορούμε να μάθουμε σ' αυτούς τους κιτρινιάρηδες κάποια στοιχειώδη ευγένεια;... Πώς να εκπολιτίσεις αυτούς τους βάρβαρους με τέτοιες συνθήκες !... Δεν έχουμε δικαίωμα πάνω τους, εμείς που τους φέρνουμε όλα τα καλά...

Pour les lecteurs francophones qui ne maîtrisent pas le grec, nous proposons ci-dessous de traduire littéralement les exemples de la colonne droite. Ils pourront ainsi faire des comparaisons avec les phrases présentes dans l'album français : 1) « Le Maharadjah désire vous voir. – J'arrive **immédiatement** » ; 2) Qui va **vous** faire une démonstration de ses **capacités** » ; 3) « Gare à **moi** ! » ; 4) « J'espère qu'on ne **me** l'a pas **volé** » ; 5) « **Ce sont EUX** qui l'ont enlevé » ; 6) « Ah ! Voilà **notre** ami Gibbons ! ... » ; 7) « M'empêcher de battre un Chink, **ils sont insupportables**, non ? » ; 8) « Où va-t-on si nous ne pouvons plus **apprendre** à ces **Chink un minimum de politesse** ? Comment civiliser ces barbares **sous ces conditions** ! Nous **n'avons** pas de droit sur eux, nous qui leur apportons tout le bien... ».

Les émotions et les connotations sont plus présentes dans le texte grec alors qu'Hergé utilise un ton plus neutre. Ce tableau met en exergue la dialectique entre l'identité et l'altérité et ouvre la voie à la deuxième partie de notre contribution sur la relation entre l'identité de l'égo et d'autrui.

## **2. L'autrui métraduit ?**

Le terme de *métraduction* désigne une traduction erronée, c'est-à-dire une traduction qui comporte des fautes et des messages qui ne sont pas bien interprétés par les lecteurs. Toutefois, en suivant le concept de la subjectivité du traducteur et d'une possible créativité à travers l'erreur, nous souhaitons interroger les effets que certains choix traductifs interprétatifs peuvent avoir sur la conscience des destinataires. Cette brève partie vise à répondre à la problématique de la mauvaise traduction en soulignant la dimension performative et approximative de la traduction et ses répercussions sur les lecteurs à travers des représentations reconstruites et l'appréhension de l'altérité dans le respect des différences. Il ne faut pas oublier non plus le fameux rythme du texte et les propos de Meschonnic<sup>16</sup> selon qui on ne traduit pas des mots, mais des textes ainsi que les propos d'Eco :

la fidélité n'est pas la reprise du mot à mot, mais du monde à monde. Les mots ouvrent des mondes et le traducteur doit ouvrir le même monde que celui que l'auteur a ouvert, fût-ce avec des mots différents. Les traducteurs ne sont pas des peseurs de mots, mais des peseurs d'âme. Dans ce passage d'un monde à l'autre, tout est affaire de négociation. Le mot est lâché : un bon traducteur sait négocier avec les exigences du monde de départ pour déboucher

---

<sup>16</sup> H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, Verdier, Paris, 2012.

sur un monde d'arrivée le plus fidèle possible, non pas à la lettre, mais à l'esprit.<sup>17</sup>

Grâce aux données recueillies, nous pouvons affirmer que la *métraduction* stimule les mécanismes de réception et l'identification de stéréotypes et invite à une réflexion au second degré sur l'imaginaire collectif, l'étude du récit s'inscrivant dans une approche qui met en exergue les représentations et la théorie des idées, selon la définition platonicienne<sup>18</sup>. Au premier abord déjà, les différences entre *Nous* et les *Autres* sont présentes, mais en quelque sorte, elles résident moins dans le texte original que dans une certaine façon souvent trop vague de les traduire et les véhiculer (ou pas) dans le texte cible. En ce sens, Berman montre que le texte d'origine peut cacher des messages que seule la traduction fait surgir. Il explique que mis à part les gains et les pertes qu'impose l'acte traductif, il existe un autre « plan où quelque chose de l'original *apparaît* qui n'apparaissait pas dans la langue de départ. La traduction fait pivoter l'œuvre, révèle d'elle un autre *versant* [...] qui reste à percevoir ».<sup>19</sup>

Incontestablement, les problèmes qu'imposent ces différences à la traductrice prouvent bien qu'elles sont réelles. Alors, comment les gérer ? Il est ainsi normal que la traduction laisse sous-entendre au lecteur, qui n'a pas accès au texte original, des idées qui vont constituer à ses yeux une vérité absolue. Une certaine prudence s'impose donc dans l'interprétation des messages, car les négliger ou les faire taire, c'est s'attacher à un seul côté de la médaille et c'est vrai qu'on

---

<sup>17</sup> U. Eco, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, Trad. de l'italien par M. Bouzaher, Grasset, coll. « Biblio essais », Paris, 2003, quatrième de couverture.

<sup>18</sup> Cf. Platon, *La République*, 476 d – 480 a.

<sup>19</sup> A. Berman, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1984, p. 19.

voit souvent autrui comme on souhaite le voir ou comme on nous a appris à le voir. Lederer et Seleskovitch avaient bien raison lorsqu'elles affirmaient, dans leur ouvrage *Interpréter pour traduire*, que le « Le sens c'est l'idée ou si l'on préfère le vouloir dire du locuteur, et chez l'auditeur, le compris ».<sup>20</sup>

## **Conclusion**

Dans la pratique courante, les traductions de bandes dessinées sont lues en l'absence du texte original et souvent remaniements passent inaperçus. Dans le cas présent, la traductrice propose un travail de finesse qui respecte le texte français dans l'ensemble. Toutefois, notre analyse nous a permis d'illustrer plusieurs cas de « mauvaise » traduction, tels qu'un déchiffrement des intentions communicatives du texte original, une altération du message, une réorganisation et un allègement du discours narratif ou encore une interprétation erronée. En comparant ces deux versions du *Lotus bleu*, nous avons décelé surtout des omissions et des divergences et constaté que certains choix traductifs peuvent conduire à des formules déroutantes. En effet, l'étude a montré, en s'appuyant sur des exemples concrets, qu'il existe des cas d'altérations où le message véhiculé ne correspond pas tout à fait au texte source, ainsi que des cas de passages transformés, où les idées de l'original sont passées sous silence. La teneur des évocations est diverse, mais quoi qu'il en soit, la traduction nourrit de façon sous-jacente, mais puissante, notre imaginaire collectif occidental à propos de la Chine et du Japon.

Le présent travail se limite à un échantillon des écarts traductologiques qui influencent la perception de l'image et l'appréhension du message. Il s'agit soit de déviations

---

<sup>20</sup> D. Seleskovitch et M. Lederer, *Interpréter pour traduire*, Trad. de A. Berman et C. Bermer, Didier, Paris, 1984, p. 256.

sémantiques, soit de trahisons. À ce propos, pour Alexis Nouss,<sup>21</sup> traduire c'est faire l'épreuve de l'impossibilité de traduire et par conséquent, traduction vaut en quelque sorte trahison. De son côté, Ricœur se réfère au fameux deuil et soutient que nous ne pouvons pas vraiment vérifier la correspondance de deux textes et qu'il n'existe pas de critère qui qualifie une bonne traduction.<sup>22</sup> Pour Oustinoff, une traduction qui comporte des erreurs est mauvaise.<sup>23</sup>

Il y a lieu de noter ici deux choses. Premièrement, que seul le traducteur et, éventuellement, les lecteurs bilingues ont la possibilité de comparer les deux textes pour voir si les messages et les idées sont les mêmes et, deuxièmement, l'importance de la pluralité des compréhensions en raison de l'écart historique qui sépare le texte source et le texte cible. En effet, le cadre idéologique de chaque époque et les dates de publication différentes rendent les deux textes *a priori* différents. Certes, au moment de la rédaction, Hergé avait des idées bien précises et inévitablement liées à son époque (sur le racisme ou le régime plutôt autoritaire en Extrême-Orient, par exemple), mais les lecteurs d'aujourd'hui vont interpréter le récit en fonction du contexte actuel. Il en va de même pour la subjectivité de la traductrice grecque qui a traduit l'album dans un autre contexte historique, politique et social. Qui plus est, avec l'obligation de respecter la taille des bulles. Et alors ? Les mutilations sémantiques observées sont-elles justifiées ? Certaines oui, certaines non. Si Hergé avait traduit lui-même en faisant des changements, on parlerait de créativité et de la volonté de

---

<sup>21</sup> A. Nouss, *Éloge de la trahison*, « TTR : traduction, terminologie, rédaction », vol 14, n° 2, 2001, p. 178.

<sup>22</sup> P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990, p. 39.

<sup>23</sup> M. Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction : Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Hachette, Paris, 2001, p. 121.

réactualiser son œuvre grâce à des circonstances extratextuelles renouvelées. Mais ce n'est pas le cas puisqu'il n'a pas traduit ses albums pour laisser sa marque dans la langue grecque.

Est-ce alors une mauvaise traduction, ou mieux encore une mauvaise adaptation ? Plusieurs approches scientifiques répondent à cette question et les arguments de Derrida sont bien convaincants, quand il affirme qu'« avec la déconstruction, quelque chose arrive à la langue : jouissant d'elle-même, elle accueille un hôte incompréhensible qui l'oblige à parler autrement ».<sup>24</sup> L'expérience montre que le traducteur doit faire des choix permettant de minimiser les pertes (inévitables lors du passage d'une langue à l'autre) et de proposer un texte optimal qui respecte au moins les valeurs, les idées et le fonctionnement sémantique du texte source. À notre avis, une mauvaise traduction serait ainsi celle qui effacerait les réalités intelligibles et transformerait les idéologies du texte source. Dans notre cas, la traductrice a tâché d'une part de garder la rigueur, la cohérence et la simplicité du texte original et d'autre part de véhiculer les idées du texte source, tout en respectant les contraintes de la ligne claire imposée par Hergé. Sans doute, certains éléments auraient pu être exprimés autrement, mais après tout, la perfection n'existe pas, surtout quand on se réfère à la traduction qui est par nature subjective et une adaptation plus ou moins réussie.

### **Bibliographie :**

BERMAN, Antoine, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1984.

---

<sup>24</sup> J. Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre, ou la prothèse d'origine*, Galilée, Paris, 1996, p. 85.

- CHANTE, Alain et Bernard TABUCE, *La BD : plus qu'un média*, « Hermès, La Revue », vol. 2, n° 54, 2009, pp. 43-44.
- DERRIDA, Jacques, *Le Monolinguisme de l'autre, ou la prothèse d'origine*, Galilée, Paris, 1996.
- ECO, Umberto, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, Trad. de l'italien par M. Bouzaher, Grasset, coll. « Biblio essais », Paris, 2003.
- HERGÉ, *Le Lotus bleu*, Trad. de M. Andreadaki, Μαμουθ Κόμυξ, Athènes, 2000.
- HERGÉ, *Le Lotus bleu*, Casterman, Paris, 1974.
- LADMIRAL, Jean-René, *Sourcier ou cibliste*, Belles Lettres, Paris, 2014.
- MCCARTHY, Tom, *Tintin et le secret de la littérature*, Hachette, Paris, 2006.
- MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, Verdier, Paris, 2012.
- MOUNIN, Georges, *Les Belles infidèles*, Presses Universitaires Septentrion, Paris, 2016.
- NOUSS, Alexis, *Éloge de la trahison*, « TTR : traduction, terminologie, rédaction », vol 14, n° 2, 2001.
- OUSTINOFF, Michaël, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction : Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Hachette, Paris, 2001.
- PLATON, *La République*, 476 d – 480 a.
- PYM, Anthony, *Pour une éthique du traducteur*, Artois Presses Université, Arras, 1997.
- RICEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich, *Des différentes méthodes du traduire, et autre texte*, Seuil, Paris, 1999.
- SELESKOVITCH, Danica et Marianne LEDERER, *Interpréter pour traduire*, Trad. de A. Berman et C. Bermer, Didier, Paris, 1984.
- SULLEROT, Évelyne, *Bande dessinée et culture*, Opera Mundi, Paris, 1966.
- VENUTI, Lawrence, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Routledge, coll. « Translation Studies », London and New York, 1995.



# **Bien traduire pour séduire. Organisation textuelle et problèmes de traduction dans les *Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos**

**Andrea NAGY**

Université de Debrecen  
(Hongrie)

## **1. Structure de phrase, sens textuel et traduction**

Si nous acceptons avec Tatilon que « toute énonciation est un travail, surtout celles donnant naissance à des textes artistement élaborés qui, même lorsqu'ils semblent “couler de source”, représentent un travail de création toujours difficile », <sup>1</sup> il est également à noter que l'arrangement et le liage des phrases d'un texte littéraire font partie des procédés dont l'écrivain se sert consciemment au cours de la création de son œuvre afin de pouvoir exprimer ses idées par la forme syntaxique la plus appropriée.

Cependant – et c'est un aspect primordial du point de vue de la traduction – dans le cas d'une œuvre littéraire, ce n'est pas la structure des propositions individuelles qui détermine la structure textuelle et stylistique de l'œuvre entière, mais la structure particulière des unités textuelles plus grandes, à savoir celle des blocs de phrases, qui contribuent à la constitution linguistique du texte au méso-niveau, au niveau le plus complexe en ce qui concerne les relations morphosyntaxiques et sémantiques du texte.

---

<sup>1</sup> C. Tatilon, *Traduction : une perspective fonctionnaliste*, « La Linguistique », vol. 39, fasc. 1, 2003, p. 113.

En effet, au méso-niveau du texte, « il s'agit non seulement d'un rapport simple et unique de deux éléments textuels, mais d'une partie développée du réseau de sens de quelques phrases ou d'un paragraphe ».<sup>2</sup> Dans le texte littéraire, les formes linguistiques élémentaires du micro-niveau s'organisent souvent en structures abstraites plus complexes, en figures qui, par leur valeur stylistique, véhiculent des contenus symboliques, lesquels, à leur tour, s'intègrent au sens textuel du macro-niveau, et en fin de compte, au sens global du texte. C'est la traduction de ces séquences ayant une position intermédiaire dans la hiérarchie textuelle que nous mettons donc au cœur de notre communication, convaincue avec Bakhtine que

[L]orsque nous choisissons un type donné de proposition, nous ne choisissons pas seulement une proposition donnée ; en fonction de ce que nous voulons exprimer à l'aide de cette proposition, nous sélectionnons un type de proposition en fonction du tout de l'énoncé fini qui se présente à notre imagination verbale et qui détermine notre opinion.<sup>3</sup>

Si l'on admet donc que la structure syntaxique des propositions fait partie du sens du texte, force est de constater que la transposition adéquate des phrases ou des blocs de phrases doit être considérée comme un aspect non négligeable de la traduction, et que la structure de la phrase, même dans le cas des romans d'une certaine longueur, ne peut être tenue uniquement pour une forme extérieure ou tout simplement pour un ornement qui serait indépendant du sens textuel (pensons, notamment, aux longues phrases sinueuses dans les textes de Proust).

---

<sup>2</sup> G. Tolcsvai Nagy, *A magyar nyelv szövegtana [Linguistique textuelle de la langue hongroise]*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 2001, p. 118.

<sup>3</sup> M. Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Trad. du russe d'A. Aucouturier, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1984, p. 288.

## 2. Le corpus

L'œuvre qui constitue le corpus pour l'analyse est l'édition revue et augmentée du roman épistolaire *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos.<sup>4</sup> En effet, ce texte littéraire s'avère un terrain idéal pour les examens stylistico-textuels, et ce pour deux raisons.

D'une part, l'auteur rend le caractère de ses protagonistes plus crédible en revêtant leurs lettres d'un ton, d'un style à chaque fois très personnel : en effet, les lettres reflètent la personnalité de chaque protagoniste selon les principes de l'illusion référentielle.

D'autre part, ayant pour intrigue le processus de la séduction et de la destruction, le roman offre un large éventail des procédés rhétoriques de la persuasion. « Les complices libertins s'y livrent à tous les raffinements de leur stratégie de conquête, avec un art du double langage porté à un rare degré de perfection licencieuse »,<sup>5</sup> constate Collognat et étant donné qu'il s'agit de lettres, la forme linguistique, l'expression verbale devient un élément particulièrement important de cette stratégie.

Dans ce qui suit, nous allons donc comparer les aspects stylistico-textuels tels qu'ils sont traduits en italien et en hongrois. La traduction italienne a été réalisée par Maria Teresa Nessi en 1977<sup>6</sup> et la hongroise par István Örkény en 1965.<sup>7</sup> Ces deux traductions, quoique réalisées à peu de distance temporelle

---

<sup>4</sup> P. C. de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, Pocket Classiques, Paris, 1989.

<sup>5</sup> Cf. A. Collognat, *Au fil du texte*, in P. Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, Pocket, Paris, 1998, p. XXV.

<sup>6</sup> P. C. de Laclos, *Le relazioni pericolose*, Trad. de M. Teresa Nessi, Garzanti, Milano, 1977.

<sup>7</sup> P. C. de Laclos, *Veszedelmes viszonyok*, Trad. d'István Örkény, Helikon, Budapest, 1965.

l'une de l'autre, présentent des divergences considérables quant à la traduction des figures méso-textuelles : alors que la traduction italienne respecte la structure séquentielle du texte original français, la traduction hongroise s'en détache en la décomposant et en réorganisant les propositions qui la constituent, ce qui ne laisse pas intact le sens du texte. Notre analyse comparée des traductions vise à montrer que le non-respect de la structure de la séquence méso-textuelle française fait perdre, dans la traduction hongroise, des contenus affectifs latents, et affaiblit la tension cachée entre le contenu sémantique de la séquence (amour, souffrance) et le sens suggéré de sa structure syntaxique (pure séduction, conquête).

Notre analyse portera sur une figure complexe de phrase qui constitue *l'incipit* d'une lettre écrite par le vicomte de Valmont à la Présidente de Tourvel. En effet, les efforts de Valmont pour séduire la vertueuse Présidente constituent l'un des trois principaux fils conducteurs du roman qui s'entremêlent continuellement, et dans ses lettres, les moyens rhétoriques et stylistiques mis au service de la séduction sont présents en une forte concentration.

### 3. Construction des phrases et traduction

La lettre XLVIII commence comme suit :

[C01] C'est après une nuit orageuse, et pendant laquelle je n'ai pas fermé l'œil ; c'est après avoir été sans cesse ou dans l'agitation d'une ardeur dévorante, ou dans l'entier anéantissement de	[C01] Dopo una notte tempestosa, durante la quale non ho chiuso occhio, passando continuamente dall'angoscia di una passione divorante al totale annullamento delle mie facoltà,	[C01] Egy kétségbeesett lélek minden szomjúságával fordulok önhöz, asszonyom. [C02] Az éjszaka olyan zivatar tombolt, hogy le se hunytam miatta a szemem, s ráadásul egész bensőm égett
--	--	---

<p>toutes les facultés de mon âme, que je viens chercher auprès de vous, Madame, un calme dont j'ai besoin, et dont pourtant je n'espère pas jouir encore. [C02] En effet, la situation où je suis en vous écrivant, me fait connaître plus que jamais, la puissance irrésistible de l'amour ; j'ai peine à conserver assez d'empire sur moi pour mettre quelque ordre dans mes idées ; et je prévois que je ne finirai pas cette lettre, sans être obligé de l'interrompre.</p>	<p>vengo a cercare accanto a voi, Signora, quella calma di cui ho bisogno e che tuttavia non spero di poter godere ancora. [C02] Infatti la situazione in cui mi trovo, mentre vi scrivo, mi fa capire più che mai la forza irresistibile dell'amore e mi è molto difficile conservare un sufficiente dominio di me stesso per mettere un po' di ordine nelle mie idee; e già prevedo che non riuscirò a finire questa lettera e sarò costretto a interromperla.<sup>8</sup></p>	<p>olthatatlan tűzzel... [C03] Azt a megnyugvást, mely életszükségletem, csak öntől várhatom, pedig tudom, hogy reményem hiábavaló. [C04] Olyan helyzetben írom ezt a levelet, melyben végre egész valójában felismerhetem a szerelem legyőzhetetlen erejét. [C05] Még annyira se vagyok ura magamnak, hogy rendbe szedjem gondolataimat, s közben érzem, hogy nem lesz erőm egyvégteben végigírni ezt a levelet.<sup>9</sup></p>
--	--	---

Dans le texte français, il y a deux phrases, deux unités micro-compositionnelles, marquées respectivement par [C01] et [C02], de même que dans la traduction italienne. Par contre, dans la traduction hongroise, les deux phrases françaises se retrouvent scindées en cinq phrases. Quelle en est la raison ? Qu'est-ce qui peut motiver un tel changement de la structure propositionnelle du texte source ? Ne cause-t-il pas une modification considérable dans la signification contextuelle en langue cible par rapport au texte source ? Le changement structurel ne

<sup>8</sup> P. C. de Laclos, *Le relazioni pericolose*, Trad. de Maria Teresa Nessi, Lettre XLVIII.

<sup>9</sup> P. C. de Laclos, *Veszedelmes viszonyok*, Trad. d'István Örkény, Lettre XLVIII.

provoque-t-il pas un changement du sens global dans le texte cible ?

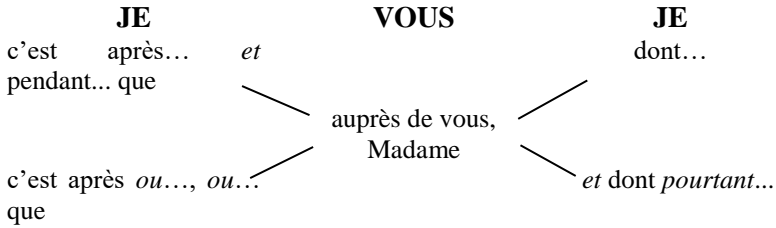
En effet, ces questions se posent, car Laclos est tenu pour un auteur, comme Flaubert ou Proust, dans les textes de qui la place de chaque virgule est à déterminer avec le plus grand soin au cours de la traduction. D'autant plus que les deux protagonistes du roman épistolaire, le vicomte de Valmont et la marquise de Merteuil sont – conformément à l'esprit et à la pratique du libertinage de l'époque – des usagers conscients de la langue qui, dans leurs lettres, se livrent régulièrement à des réflexions sur des questions de langue : sur la signification des mots, sur l'ordre des mots dans une phrase ou sur l'arrangement des phrases. « Non seulement matériau, mais aussi personnage du roman et sujet de conversation et de réflexion dans la correspondance des héros libertins, le langage est aussi objet d'étude pour l'écrivain »,<sup>10</sup> fait remarquer Granasztói à propos du rôle particulier du langage dans *Les Liaisons dangereuses*.

Le seul fait que la phrase [C01] du texte français soit une longue phrase à structure complexe pourrait, en lui-même, justifier sa scission, car il est communément admis que la structure des phrases est souvent soumise à des modifications lorsque les paragraphes de la langue source sont conventionnellement plus longs ou plus courts que ceux qui sont habituels en langue cible.

Cependant, examinant de plus près cette phrase, on constate qu'il s'agit d'une période oratoire dont la structure est construite avec une grande précision, et dont les éléments sont arrangés de manière à produire un effet. Son architecture est la suivante :

---

<sup>10</sup> O. Granasztói, *Les Liaisons dangereuses et la crise du langage*, « Revue d'Études françaises », n° 2, 1997, p. 239.



Quant à l'organisation de cette période oratoire, il est à observer que les propositions qui la composent sont disposées parallèlement et de manière parfaitement équilibrée sur le plan grammatical, ainsi que sur le plan sémantique : après deux propositions temporelles, toutes deux mises en relief, vient la proposition principale dans laquelle est intégrée l'apostrophe, avec, à la fin, deux subordonnées relatives rattachées à la principale pour clore la période. Par la longue description détaillée des circonstances temporelles et par le retard de l'information véhiculée par la proposition principale, cette structure divisée en deux parties logiques crée d'abord une tension, un suspense très dense que les propositions subordonnées dissipent ensuite en un sentiment de résignation. La période oratoire de Valmont correspond donc parfaitement à ce que fait observer Szikszainé Nagy à propos de cette figure rhétorique : « [la période oratoire] exerce un effet en raison de la tension bipolaire résultant du caractère sub- et superordonné de sa structure, car il y a de l'équilibre dedans [...] ».<sup>11</sup>

Au-delà de la dualité relative à sa structure logique globale, il y a également une dualité – bien visible – construite sur une opposition syntaxique et sémantique qui rendent la période complète. En effet, d'une part, chacune des deux propositions contenant une mise en relief est composée de deux parties : dans

---

<sup>11</sup> I. Szikszainé Nagy, *Magyar stílisztika [Stylistique du hongrois]*, Osiris, Budapest, 2007, p. 227.

le premier cas, c'est la conjonction « et » qui relie deux expressions temporelles ; dans le deuxième cas, le liage entre les compléments se fait par les conjonctions « ou..., ou... ». D'autre part, les deux subordonnées clôturant la période sont reliées également par une opposition : « et dont pourtant je n'espère pas jouir encore ».

En outre, l'opposition cachée dans les mots des propositions crée une tension sur le plan sémantique aussi : les éléments « nuit/ne pas fermer l'œil » et « agitation/anéantissement » entre les propositions de la protase, alors que les mots « orage/calme » à une distance textuelle plus grande, entre les deux pôles de la période : entre la protase et l'apodose.<sup>12</sup> En fin de compte, toutes ces tensions génèrent des émotions qui décrivent une courbe.

Mais tel est précisément l'objectif de Valmont qui, de manière explicite et très didactique, attire l'attention de la destinataire, si celle-ci n'avait pas perçu les souffrances affectives censées être exprimées dans sa lettre : « j'ai peine à conserver assez d'empire sur moi pour mettre quelque ordre dans mes idées ». Certes, cette période oratoire est pathétique, mais, avec sa structure bien équilibrée, statique, polie à la perfection, et dont les composantes sont dosées avec la plus grande précision, elle est très révélatrice des véritables intentions de Valmont. En effet, cette figure rhétorique communique non pas une agitation ou une confusion

---

<sup>12</sup> En grammaire, l'*apodose* désigne « la proposition principale qui, placée après une subordonnée conditionnelle (dite *protase*) en indique la conséquence ou la conclusion » (J. Dubois, *Dictionnaire de linguistique*, 1991). En rhétorique, par contre, le même terme marque en général la « partie descendante de la phrase. Elle succède à un accent mélodieux culminant, sommet de la phrase ou acmé. Antonyme : protase » (H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1989, [1961]). Dans la présente étude, *apodose* et *protase* sont à comprendre dans cette acception plus large.



d'émotions, mais une ligne d'émotions très précise, très maîtrisée. Cette période est née de la raison et non de l'effusion du cœur, encore moins d'émotions à peine contrôlables. Par conséquent, si la Présidente de Tourvel était une usagère de la langue plus cultivée, plus raffinée, elle devrait se rendre compte de l'écart considérable entre le contenu sémantique et la structure syntaxique censée le transmettre.

La marquise de Merteuil, par contre, s'en rend compte, et elle en avertit le vicomte ainsi, bien avant cette lettre :

La Marquise de Merteuil au Vicomte de Valmont

[...] De plus, une remarque que je m'étonne que vous n'ayez pas faite, c'est qu'il n'y a rien de si difficile en amour, que d'écrire ce qu'on ne sent pas. Je dis écrire d'une façon vraisemblable : ce n'est pas qu'on ne se serve des mêmes mots ; mais on ne les arrange pas de même, ou plutôt on les arrange, et cela suffit. Relisez votre lettre : il y règne un ordre qui vous décèle à chaque phrase. Je veux croire que votre Présidente est assez peu formée pour ne s'en pas apercevoir : mais qu'importe ? L'effet n'en est pas moins manqué. C'est le défaut des romans ; l'auteur se bat les flancs pour s'échauffer, et le lecteur reste froid.<sup>13</sup>

Cependant, on ne comprend en profondeur les commentaires critiques de la marquise qu'en consultant le texte original. En effet, la période oratoire disparaît dans la traduction hongroise, et certes, le style de Valmont est recréé par Örkény en un style mondain très agréable à lire, mais la structure textuelle hongroise ne transmet point le contenu latent que porte le texte français par la structure de la figure rhétorique. La traduction hongroise laisse moins voir les efforts de Valmont pour séduire la Présidente.

---

<sup>13</sup> P. C. de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, Lettre XXXIII.

<p>[C01] C'est après une nuit orageuse, et pendant laquelle je n'ai pas fermé l'œil ; c'est après avoir été sans cesse ou dans l'agitation d'une ardeur dévorante, ou dans l'entier anéantissement de toutes les facultés de mon âme, que je viens chercher auprès de vous, Madame, un calme dont j'ai besoin, et dont pourtant je n'espère pas jouir encore. [C02] En effet, la situation où je suis en vous écrivant, me fait connaître plus que jamais, la puissance irrésistible de l'amour ; j'ai peine à conserver assez d'empire sur moi pour mettre quelque ordre dans mes idées ; et je prévois que je ne finirai pas cette lettre, sans être obligé de l'interrompre.<sup>14</sup></p>	<p>[C01] Egy kétségbeesett lélek minden szomjúságával fordulok önhöz, asszonyom. [C02] Az éjszaka olyan zivatar tombolt, hogy le se hunytam miatta a szemem, s ráadásul egész bensőm égett olthatatlan tűzzel... [C03] Azt a megnyugvást, mely életszükségletem, csak öntől várhatom, pedig tudom, hogy reményem hiábavaló. [C04] Olyan helyzetben írom ezt a levelet, melyben végre egész valójában felismerhetem a szerelem legyőzhetetlen erejét. [C05] Még annyira se vagyok ura magamnak, hogy rendbe szedjem gondolataimat, s közben érzem, hogy nem lesz erőm egyvégtében végigírni ezt a levelet.<sup>15</sup></p>	<p>[C01] Je tourne vers vous, Madame, avec toute la soif d'une âme en désespoir. [C02] La nuit, il y avait un tel orage que je n'ai pas fermé l'œil, de plus, tout mon intérieur brûlait d'un feu inextinguible... [C03] C'est uniquement de vous que je peux attendre le calme qui m'est un besoin vital, pourtant je sais que mon espoir est illusoire. [C04] J'écris cette lettre dans une situation où je peux enfin connaître la puissance irrésistible de l'amour. [C05] Je n'ai pas assez d'empire sur moi pour mettre quelque ordre dans mes idées ; et je sens que je n'aurai pas la force de finir cette lettre, sans être obligé de l'interrompre.<sup>16</sup></p>
--	--	--

De plus, le traducteur non seulement scinde la structure de la figure à la frontière des propositions qui la composent, mais il la

<sup>14</sup> P. C. de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, Lettre XLVIII.

<sup>15</sup> P. C. de Laclos, *Veszedelmes viszonyok*, Trad. d'István Örkény, Lettre XLVIII.

<sup>16</sup> Retraduction littérale du texte hongrois en français par Andrea Nagy.

réarrange complètement. Il fait avancer l'apostrophe en la mettant dans la première proposition, ce qui rend l'ouverture plus conventionnelle, donc le texte perd de son effet dès son *incipit*.

Ensuite, il rassemble les deux propositions contenant une mise en relief en une phrase à part, dont la première partie est de caractère plus narratif que le texte original, tandis que la deuxième partie de la deuxième mise en relief est bel et bien supprimée. « Az éjszaka olyan zivatar tombolt, hogy le se hunytam miatta a szemem » (= La nuit, il y avait un tel orage que je n'ai pas fermé l'œil)<sup>17</sup> est une phrase qui contient une simple relation de cause à effet, ce qui restreint l'interprétation à son premier degré, c'est-à-dire à la signification concrète des mots : « est à cause de l'orage que je n'ai pas pu dormir ».

Le bouleversement émotionnel n'y est ajouté que comme une information secondaire : « s ráadásul egész bensőm égett olthatatlan tűzzel » (= de plus, tout mon intérieur brûlait d'un feu inextinguible). La réorganisation logique totale de la phrase originale affaiblit considérablement la métaphore centrale de l'orage dans le texte hongrois. Le fait que l'image de l'orage réel soit mise dans une proposition séparée, et que l'image de l'orage intérieur, de l'âme, y soit rattachée de manière explicite, à l'aide d'une conjonction, ne crée pas une tension aussi forte que le contenu pragmatique latent porté par les structures syntaxiques et sémantiques mises en parallèle dans les cadres de la figure rhétorique française.

La traduction italienne, par contre, s'avère être une traduction parfaitement adéquate du point de vue de l'équivalence contextuelle.

---

<sup>17</sup> Le signe = indique la traduction hongroise littérale que nous donnons, par la suite, entre parenthèses.

<p>[C01] C'est après une nuit orageuse, et pendant laquelle je n'ai pas fermé l'œil ; / c'est après avoir été sans cesse ou dans l'agitation d'une ardeur dévorante, ou dans l'entier anéantissement de toutes les facultés de mon âme, que je viens chercher auprès de vous, <i>Madame</i>, un calme dont j'ai besoin, / et dont pourtant je n'espère pas jouir encore.</p>	<p>[C01] Dopo una notte tempestosa, durante la quale non ho chiuso occhio, / passando continuamente dall'angoscia di una passione divorante al totale annullamento delle mie facoltà, vengo a cercare accanto a voi, <i>Signora</i>, quella calma di cui ho bisogno / e che tuttavia non spero di poter godere ancora.<sup>18</sup></p>
--	---

En effet, dans le texte italien, Maria Teresa Nessi recrée la structure à deux membres de la figure rhétorique française tout en gardant non seulement l'apostrophe à sa place, dans le centre de la période, mais également les propositions temporelles de la protase à gauche et les subordinées relatives de l'apodose à droite. Ainsi la structure à deux membres se conserve-t-elle dans la séquence, et comme les propositions y sont reliées sans conjonction, l'interprétation métaphorique s'impose au même titre que l'interprétation littérale.

## Conclusion

On voit par ce qui précède que l'arrangement rhétorique des phrases dans les textes littéraires doit être considéré comme « unité de composition textuelle, c'est-à-dire comme unité qui structure l'énoncé par-delà les limites phrastiques »,<sup>19</sup> et comme tel, il véhicule, par sa structure abstraite, un contenu secondaire latent, un sens textuel caché qui se perd cependant inévitablement si cet aspect à première vue purement formel,

---

<sup>18</sup> P. C. de Laclous, *Le relazioni pericolose*, Trad. de M. Teresa Nessi, Garzanti, Milano, 1977, Lettre XLVIII.

<sup>19</sup> J.-M. Adam, *La période : de la stylistique à la linguistique textuelle*, « Versants : Revue Suisse des Littératures Romanes », n° 18, 1990, p. 16. [En ligne] : <http://doi.org/10.5169/seals-259857>. Consulté le 18 juillet 2019.

mais en fait, pragmatique du texte échappe à l'attention du traducteur.

Comme l'analyse de l'extrait l'a montré, les figures rhétoriques sont des composantes mésotextuelles de sens qui, dans les lettres de Valmont, constituent des moyens indirects, dissimulés, mais d'autant plus importants de la séduction, sujet principal du roman. En effet, c'est par son rôle pragmatique que l'enchaînement des phrases devient un moyen déterminant dans la structure stylistique et textuelle de l'œuvre de Laclos.

L'organisation textuelle s'avère donc un élément essentiel dans la structure sémantique globale d'une œuvre littéraire que la traduction ne doit ni ignorer, ni négliger, car, comme le souligne Tatilon, il faut concevoir « la traduction – y compris celle des textes littéraires, voire poétiques – comme un acte de communication relayé dont l'enjeu est de transmettre, le plus fidèlement possible, l'information pertinente du texte de départ sans altérer l'orientation pragmatique de celui-ci ».<sup>20</sup>

### **Bibliographie :**

- ADAM, Jean-Michel, *La période : de la stylistique à la linguistique textuelle*, « Versants : Revue Suisse des Littératures Romanes », n° 18, 1990, pp. 5-20. [En ligne] : <http://doi.org/10.5169/seals-259857>. Consulté le 18 juillet 2019.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Trad. du russe d'A. Aucouturier, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1984.
- COLLOGNAT, Annie, *Au fil du texte*, in P. Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses*, Pocket, Paris, 1998, pp. I-XL.
- DUBOIS, Jean, *Dictionnaire de linguistique*, Larousse, Paris, 1991.
- GRANASZTÓI, Olga, *Les Liaisons dangereuses et la crise du langage*, « Revue d'Études françaises », n° 2, 1997, pp. 239-252.
- LACLOS, Pierre Choderlos de, *Les Liaisons dangereuses*, Pocket Classiques, Paris, 1989.

---

<sup>20</sup> C. Tatilon, *Traduction : une perspective fonctionnaliste*, p. 112.

*Bien traduire pour séduire. Organisation textuelle...*

- LACLOS, Pierre Choderlos de, *Veszedelmes viszonyok*, Trad. d'I. Örkény, Helikon, Budapest, 1965.
- LACLOS, Pierre Choderlos de, *Le relazioni pericolose*, Trad. de M. Teresa Nessi, Garzanti, Milano, 1977.
- MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1989, [1961].
- SZIKSZAINÉ NAGY, Irma, *Magyar stilisztika [Stylistique du hongrois]*, Osiris, Budapest, 2007.
- TATILON, Claude, *Traduction : une perspective fonctionnaliste*, « La Linguistique », vol. 39, fasc. 1, 2003, pp. 109-118.
- TOLCSVAI NAGY, Gábor, *A magyar nyelv szövegtana [Linguistique textuelle de la langue hongroise]*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 2001.

# **La polyphonie et le paratextuel dans la traduction en roumain des romans de Frédéric Beigbeder**

**Larisa CEBUC**

Université d'État de Moldova, Chişinău,  
(République de Moldova)

**Ludmila ZBANŢ**

Université d'État de Moldova, Chişinău,  
(République de Moldova)

## **1. Le roman français contemporain et la polyphonie**

À l'heure actuelle, le roman français connaît des évolutions importantes où les genres « se confondent au point que les frontières entre prose et poésie sont abolies » et où « le discours devient à la fois fragmenté et autoréflexif, et le travail narratif, autant que l'écriture se prennent pour objet du roman même ».<sup>1</sup>

Parmi les représentants de ce nouveau type de roman français nous retrouvons le nom de Frédéric Beigbeder, figure « incommode » et « provocatrice », « le symbole d'une nouvelle génération de romanciers qui agacent l'intelligentsia »<sup>2</sup> et en même temps auteur de romans qui, malgré cette attitude critique d'une certaine partie des lecteurs, connaissent un succès important en France et ailleurs grâce aux nombreuses traductions.

---

<sup>1</sup> M. Cosma, *Reflets de la société et de l'individu hypermodernes dans le roman français contemporain*. Beigbeder, Houellebecq, Nothomb, Craiova Editura Universitaria, Craiova, 2010, p. 8.

<sup>2</sup> A.-P. Durand, *Beigbeder et ses doubles*, Rodopi, Amsterdam, 2016, p. 7.

Dans ses écrits, Beigbeder suit clairement la lignée de Faulkner, qui renonce au « paradigme du narrateur objectif, omniscient et propose les histoires racontées de façon démultipliée », tout en prônant les principes du postmodernisme, notamment l'idée « d'incohérence ou plutôt de décohérence » de l'altérité « qui n'est plus reconnue au niveau social, mais au niveau individuel, où elle devient synonyme de l'indépendance ». <sup>3</sup>

Les visions des écrivains sur le texte en général présentent celui-ci comme un ensemble architectural basé sur des mots et des lettres qui reprennent et transposent à l'aide des symboles la réalité extratextuelle. La cohérence sémantique surgie à la surface des textes grâce aux stratégies de thématization tissée des anaphores et cataphores, mais aussi grâce à l'enchaînement d'une synonymie comme expression de certains champs sémantiques ou encore l'utilisation des conjonctions temporelles, causales, explicatives qui contribuent à l'expression d'une narration cohérente, <sup>4</sup> sans oublier le rôle de la ponctuation et autres facteurs qui rendent plus résistante cette architecture textuelle. Les mêmes paramètres doivent fonctionner avec une efficacité comparable dans le texte de départ et dans sa traduction et alors c'est le traducteur qui peut assurer la stabilité de la construction ou la détériorer par ses décisions.

Toutes ces constatations sont très importantes dans le contexte d'une approche critique des traductions des écrits de Frédéric Beigbeder, le représentant remarquable de la cohorte des romanciers modernes, eux-mêmes devenus « homme-texte,

---

<sup>3</sup> M. Cosma, *Reflets de la société et de l'individu hypermodernes...*, pp. 8-9.

<sup>4</sup> M. Metzeltin et T. Margit, *Antropologia textului*, Editura Universităţii "A. I. Cuza", Iaşi, 2015, p. 17.



un être-mosaïque, qui fait de sa création une forme éclatée ».<sup>5</sup> Les parcours évolutifs dans lesquels s'engage une société ainsi que les reflets de ceux-ci à travers la production littéraire des personnes qui vivent et décrivent ces réalités conditionnent les choix des stratégies de traduction avec les risques des éventuels détournements de l'interprétation de ces créations qui génèrent parfois des erreurs de traduction.

Ces déviations ou nouvelles interprétations des contenus de l'original dans les traductions sont dues entre autres à la condition que le roman et l'individu hypermodernes créent une démultiplication des couches informatives qui mettent en vibration les textes à travers les voix des personnages et de l'auteur, faisant résonner plusieurs « syntaxes musicales » dont résulte une polyphonie sémantique du texte.

## **2. Polyphonie et traduction**

L'intérêt pour les effets polyphoniques dans la traduction se retrouve en lien direct avec les problèmes fondamentaux de la détermination de l'équivalent ou de l'unité de traduction dans le découpage informationnel de l'original. Au cours de cette étude, nous tâcherons de répondre aux questions suivantes : la polyphonie se présente-t-elle comme un phénomène saillant ? Saisit-elle l'attention du traducteur qui devient ainsi conscient d'une difficulté de traduction et en tient compte au moment du choix des stratégies de traduction ? Est-il possible d'établir un inventaire des stratégies de traduction à employer pour les structures porteuses de polyphonie ? A-t-elle le même poids dans le texte cible ou bien le traducteur admet des omissions ou, situation encore plus grave, il commet des erreurs

---

<sup>5</sup> M. Cosma, *Reflets de la société et de l'individu hypermodernes...*, p. 305.

d'interprétation et donc de traduction, autrement dit, quelles sont les conséquences de ces choix stratégiques pour le maintien de l'équilibre informationnel entre le texte source et le texte cible, en particulier concernant la qualité de la polyphonie obtenue ? Les réponses ne sont ni simples ni univoques.

Les études modernes sur la polyphonie sont centrées majoritairement sur son fonctionnement dans les écrits littéraires, dans lesquels la constitution des structures énonciatives se caractérise par un degré différent de transparence. Comme les voix entraînées dans le chœur d'un texte littéraire varient, les effets polyphoniques suivent de près cette partition musicale à laquelle la traduction ajoute, à son tour, les voix de ceux qui sont les médiateurs interculturels, les traducteurs, les rédacteurs et aussi les destinataires cibles.

La communication interculturelle opérée par la traduction a le but de transmettre le message aux destinataires appartenant à un autre paradigme linguistique, social et culturel, tout en veillant à ce que le volume de l'information dans la traduction soit le plus complet, que les jeux du dit et du non-dit soient comparables à ceux de l'original et alors se pose la question de la réussite ou la non-réussite de cette opération.

Parfois l'organisation du texte source se présente assez complexe et le traducteur doit faire des efforts importants pour la disséminer et enlever (ou non) cette éventuelle « carence d'harmonie » (accompagnée de la « texture des bruits », c'est-à-dire de la désynchronisation de provenance sémantique, syntaxique, discursive ou autre) parfois délibérée dans une œuvre littéraire, comme c'est le cas des écrits de Frédéric Beigbeder qui, en outre, se caractérisent par une pluralité des voix en action. Beigbeder explore largement les effets polyphoniques du dialogue entre l'auteur et ses personnages créant dans ses textes une architecture très complexe. Pour lui,

le recours à la disharmonie comporte des buts communicatifs, pragmatiques, esthétiques et formels. Tout de même il semble que ce désordre génère des effets bénéfiques dans le sens que tant le traducteur que le destinataire cible se retrouvent devant la nécessité de la recherche du sens à travers les labyrinthes de la texture de l'original et de la traduction. Dans ces situations, les exigences envers les diverses compétences du traducteur sont à l'ordre du jour.

Partant du fait que le destinataire principal d'un texte littéraire est le lecteur, nous en délimitons ceux qui acceptent de savourer l'œuvre telle quelle, d'autres qui se lancent dans une lecture critique. On pourrait se demander si le traducteur est plutôt un lecteur ou plutôt un critique. Probablement, grâce aux lectures multiples, glissant dans les allers-retours du côté du texte source et du texte cible, le traducteur devient un « métalecteur », car il s'applique au décodage linguistique, culturel, stylistique du texte source, tout en respectant deux dimensions communicatives : la situation pragmatique correspondant au moment de la création de l'œuvre traduite, se souciant du destinataire de l'original, et le texte traduit, qui fait partie d'une autre situation communicative et pragmatique et qui vise un autre destinataire. On parle alors de la polytemporalité ou de la polyphonie temporelle qui se manifeste dans ces circonstances, car il va de soi que le moment de la production du texte original est antérieur à celui de sa traduction ce qui génère des distorsions dans l'interprétation du texte source.

Rappelons ici les visions d'Umberto Eco à propos de la pluralité des lectures et des interprétations possibles, ainsi que des limites de l'interprétation des textes. La question fondamentale posée par l'auteur<sup>6</sup> porte sur comment il serait

---

<sup>6</sup> U. Eco, *Limitele interpretării*, Polirom, Iași, 2016, p. 14.

possible d'estimer qu'une interprétation de texte soit juste ou pas. Nous voulons reposer cette question dans le contexte de la traduction pour observer à quel niveau la qualité de l'interprétation opérée par le traducteur-lecteur produit des répercussions sur la qualité du choix des équivalents et donc de la traduction du texte littéraire dans son intégrité.

L'analyse des exemples tirés des romans de Frédéric Beigbeder nous pousse à faire une distinction entre ce que l'auteur voulait dire, surtout dans le contexte des glissements presque inobservables du statut de l'auteur vers celui du personnage principal. Alors, la polyphonie sémantique génère des effets énonciatifs que le traducteur doit saisir et reprendre dans la traduction. Il est à la fois le sujet interprétant et le sujet traduisant, qui démarre par une lecture relevant « d'une approche générative/interprétative et vise la seule identification du vouloir dire exprimé dans le texte »<sup>7</sup> pour glisser ensuite vers des visions et des interprétations marquées par sa subjectivité. En outre, il se peut que le traducteur extrait du texte original des informations qui surgissent indépendamment des intentions de son auteur : parfois il s'agit d'une constatation bien subjective, issue de l'infinité des interprétations des intentions de l'auteur qui ont des répercussions différentes sur la lecture de l'original par le traducteur. Ainsi, nous assistons à une approche herméneutique élargie qui dépasse les limites du texte de départ. Dans cette situation se constitue un rapport entre ce que l'auteur veut dire en utilisant le matériel linguistique de la langue de l'original, c'est-à-dire le plan de l'expression, et ce qu'il dit en réalité par le même langage sur le plan du contenu. Nous pouvons parler encore d'une « instabilité de sens qui se produit

---

<sup>7</sup> F. Israël, *Souvent sens varie. Le traducteur face à l'«instabilité» du sens*, in M. Lederer, *Le sens en traduction*, Lettres Modernes Minard, coll. « Cahier Campollion 11 », Caen, 2006, p. 17.

suite à l'assignation à un même objet verbal des sens différents, voire contradictoires ». <sup>8</sup> Tous ces éléments créent des conditions « favorables » pour des choix erronés en traduction.

Un bon traducteur se place confortablement dans l'espace traductif et opère habilement avec ses compétences cognitives, faisant de son mieux pour éviter la production de mauvaises versions. Il ne se limite pas aux stratégies ou aux techniques de transposition des informations, mais se demande sur la multitude de sens à transmettre en synergie vers le texte cible. Les recherches dans cette direction enrichissent les compétences du traducteur qui est capable alors de construire intuitivement les enchaînements informatifs à partir de l'original et de les transférer vers la situation pragmatique et linguistique cible. Il peut extraire le sens du texte source partant de ses propres expériences antérieures et des connaissances liées à la traduction d'un auteur concret grâce au fait de bien connaître son style individuel, ce qui contribue essentiellement au succès de l'opération de traduction. Par contre, si le traducteur admet des lapsus informatifs issus de la méconnaissance du style de l'auteur ou du sujet abordé, s'il n'est pas capable de saisir de façon adéquate le dessin qui constitue l'organisation de l'original, il y a alors des ruptures dans cette chaîne informative dont résultent des erreurs de traduction.

La totalité des éléments qui constituent le texte littéraire en coagule le système artistique et esthétique grâce à ses catégories essentielles telles la cohérence, la cohésion et bien sûr l'émergence qui est à la base de la réception polyphonique des lectures d'un texte, en particulier lors de sa traduction. Dans ce contexte, la nature créative de l'activité de traduction nous pousse à réitérer l'affirmation que le traducteur n'est pas un

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 11.

simple médiateur interlingual, mais qu'il recourt à sa propre interprétation de l'original, essayant de construire l'équivalence entre les cultures, les ontologies des langues en traduction : le traducteur analyse, critique et ensuite reproduit l'original selon ses propres approches euristiques. De cette façon, il assume les responsabilités par rapport à l'auteur de l'original, mais aussi par rapport aux destinataires du texte traduit, c'est pourquoi le point de départ qui vise la compréhension de l'original est radical pour l'étape de traduction, point final de l'activité du traducteur. Le résultat de l'interprétation euristique du texte de départ peut constituer une clé pour la lecture de la traduction et pour l'appréciation de la qualité de cette opération du point de vue de l'équivalence et de l'adéquation, qui ont tout de même un caractère relatif.

Ainsi, les marqueurs qualifiant la voix de l'auteur Frédéric Beigbeder, soit de son personnage, soit des deux à la fois, opèrent une mise en exergue, un déplacement des accents d'interprétation des éléments qui n'assurent pas de façon bien claire la cohérence et la cohésion de l'original. Telles sont les situations où l'antécédent d'un pronom anaphorique dans les textes beigbederians n'est pas univoque et alors le traducteur doit prendre des décisions sur le choix du matériel grammatical et stylistique dans la traduction. Selon Israël, il s'agit dans ce cas de la plurivocité ou de « l'existence de plusieurs sens possibles au sein d'un même texte qui entretient avec le concept en question une relation de cause à effet ».<sup>9</sup> En guise d'exemple, il est à observer une des configurations polyphoniques du roman *Mémoires d'un jeune homme dérangé* réalisée à l'aide des pronoms *Ils, Nous, On* :<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> *Ibidem.*

<sup>10</sup> L. Cebuc, *La réalisation du terme "polyphonie" sous l'impact de la traduction*, « Studia Universitatis Moldaviae », n° 4/94, 2016.

1. Les ricaneurs pantalonnés étaient riches mais généreux. **Ils** réunissaient des étudiants ivres, des experts en art barbus [...] Les ricaneurs pantalonnés, c'était **nous** et il valait mieux **nous** suivre ou passer son chemin. [...] **On** tombait par terre quand tout allait mal, [...].<sup>11</sup>

**IT.** Miștocarii tari în brăcinari erau bogați, dar generoși. Printre **ei** erau bețivi, experți în artă bărboși, [...] Miștocarii tari în brăcinari eram **noi** și mai bine **ni te** alăturai, de nu, puteai să vezi de drum. [...] Cădeai lat când totul mergea prost, [...].<sup>12</sup>

La traductrice du roman Marie-Jeanne Vasiloiu se heurte à une multiplicité de voix cachées sous le *Nous* et le *On*, représentées anaphoriquement par le pronom *Ils*. Le contour de la voix de la petite bande de « ricaneurs pantalonnés » s'entremêle à celle des « ricaneurs pantalonnés » de Paris. Pour y faire face, la traductrice emploie alors des substituts en roumain, des pronoms de première personne pluriel et surtout de deuxième personne singulier dont la voix nouvelle, absente du texte d'origine, s'immisce là où, peut-être, il fallait mieux revenir à la troisième personne pour que le flou ne soit pas effacé.

### 3. Polyphonie, paratexte et traduction

Étant un phénomène linguistique et culturologique, la langue est en général porteuse de la richesse d'une culture, tout en conservant un lien direct et sensible avec la spécificité d'une langue concrète. Instrument qualitatif dans la construction des relations interculturelles, la langue apporte sa contribution

---

<sup>11</sup> F. Beigbeder, *Mémoires d'un jeune homme dérangé*, La Table ronde, Paris, 1990, p. 70.

<sup>12</sup> F. Beigbeder, *Memoriile unui tânăr țicnit*, Trad. de M.-J. Vasiloiu, Pandora-M, Targoviște, 2005, p. 33.

indéniable à la constitution d'un dialogue entre diverses cultures y compris par le biais des traductions du patrimoine littéraire mondial. La traduction des belles-lettres est marquée habituellement par une dominante socioculturelle importante qui implique entre autres la condition de l'ajout des informations en tant que support informationnel additionnel mis à la portée du destinataire de la traduction. Nous parlons du paratexte de la traduction qui peut prendre des formes diverses, c'est pourquoi l'intérêt pour cette catégorie textuelle dans le cadre de la problématique de la traduction littéraire n'est pas accidentel, car, parmi les stratégies de traduction du culturel, le paratexte occupe une place à part, même si encore bien débattue. Du point de vue de la polyphonie, il s'agit de l'ajout explicite de la voix de l'auteur des notes du paratexte de la traduction et ce n'est pas uniquement celle du traducteur. En principe on constate que le paratexte a plusieurs fonctions en traduction littéraire : c'est tout « ce qui l'entoure, l'enveloppe, l'accompagne, le prolonge, l'introduit et le présente pour déchiffrer le type de relation transtextuelle constituée entre le texte et ses paratextes ».<sup>13</sup>

Genette affirme que parfois il est bien difficile de délimiter les notes dans l'espace paratextuel, car celui-ci constitue un segment qui est présent en même temps dans le texte et dans son extérieur, donc la note est parfois partie du texte, parfois du paratexte, mais le plus souvent elle appartient simultanément aux deux espaces.<sup>14</sup> Ce qui est plus important dans cette situation c'est d'évaluer les avantages ou les désavantages ainsi que la

---

<sup>13</sup> J. Yuste Frías, *Au seuil de la traduction : la paratraduction*, in F. Lartillot (dir.), *Event or Incident. Événement ou incident. On the Role of Translation in the Dynamics of Cultural Exchange. Du rôle des traductions dans les processus d'échanges culturels*, Peter Lang, coll. « Genèses de Textes/Textgenesis », vol. 3, Bern, 2010, p. 287.

<sup>14</sup> G. Genette, *Seuils*, Seuil, Paris, 1987, pp. 329-345.



pertinence des notes appliquées aux traductions des textes.<sup>15</sup> Il faut recourir avec beaucoup de souplesse à cette stratégie de traduction pour qu'elle soit vraiment pertinente pour le destinataire dans le but du décodage du texte traduit, sans le surcharger d'information inutile.

Aux dires de Yuste Frías, « pour un traducteur d'aujourd'hui, le paratexte est l'ensemble des productions verbales, iconiques, verbo-iconiques ou matérielles »,<sup>16</sup> donc le spectre des problèmes et des stratégies de traduction ne se résume pas aux textes proprement dits, surtout dans le cas de la traduction des belles-lettres. Le paratexte de la traduction, intimement lié à la situation pragmatique et donc aux conditions de la réalisation de la traduction concrète, fait surgir les décisions prises par le traducteur et nous constatons qu'elles n'attestent pas toujours les meilleurs choix. Parfois, en réalisant les critiques des traductions, il faut se demander sur la motivation qui a poussé le traducteur à opter pour un procédé ou un autre au moment de la recherche des équivalents interlinguaux.

Ainsi, quant aux titres des ouvrages de Frédéric Beigbeder, il est remarquable la prise de relais à travers le monde dans le cas de la traduction du roman *99 francs*, qui a connu un succès fulminant et a été traduit dans plus de 35 langues. L'auteur choisit le titre *99 francs* qui indique le prix réel du livre au moment de sa sortie en 2000 chez Grasset. Plus tard, en 2002, année de l'introduction de la monnaie européenne, le titre du roman est adapté et devient *14,99 euro*, ce qui est visualisé par un sticker collé sur l'ancien prix. Dans une réédition ultérieure moins chère chez Gallimard en 2015, le titre apparaît changé en

---

<sup>15</sup> C. Zbanț, *Tipurile de note utilizate în spațiul paratextual în procesul traducerii*, in *Epoca marilor deschideri : rolul limbilor și literaturilor în societatea pluralistă*, Cep Usm, Chișinău, 2015, p. 419.

<sup>16</sup> J. Yuste Frías, *Au seuil de la traduction : la paratraduction*, p. 290.

5,90 euros (ou 5,90 €). En traduction, le titre de l'ouvrage revoit le même périphe. Dans la traduction en roumain de Marie-Jeanne Vasiloiu, nous retrouvons tout d'abord le titre *199,000 lei* ; suite à la réforme monétaire de 2005, le titre change en *29,90 RON* et sur la couverture du livre on revoit le même procédé de coller un nouveau sticker. La réédition ultérieure en 2011 indique déjà le titre *13,99 lei* qui est le prix réel de vente dans les magasins en Roumanie à cette époque-là. Les traductions faites dans plusieurs pays reprennent quasiment la même stratégie qui est dans l'esprit marketing de l'auteur. Donc, la voix de Frédéric Beigbeder raisonne toujours à travers le temps et les espaces. Tout de même, nous constatons que les traductions en russe restent fidèles au premier titre : *99 франков* utilisé à chaque réédition.

La traduction en anglais dudit roman, tout en apprivoisant le titre *£9,99* à la monnaie nationale britannique, ajusté plus tard par *£6,99*, a connu une mésaventure bien fâcheuse en Angleterre. En 2002, la traductrice Adriana Hunter demande à Beigbeder la permission d'adapter le roman et de transposer l'action à Londres. Dans sa note paratextuelle au début du livre, elle rassure le lecteur anglais d'avoir traduit à partir du roman *99 francs* et respecté *quelque peu* l'original. La traduction reste douteuse, même si elle a gagné le prix Independent Foreign Fiction Prize en 2003. Les causes en sont multiples. L'auteur même reconnaît dans une interview de Mark Reynolds de Bookanista qu'il avait eu tort à l'époque<sup>17</sup>. Depuis, il a changé de traducteur.

En principe, toutes les traductions ont gardé fidèlement la culture française et l'action qui se déroule à Paris, ce qui n'a pas

---

<sup>17</sup> M. Reynolds, *Frédéric Beigbeder, A life in fiction*, interview, 2017. [En ligne]: <http://bookanista.com/frederic-beigbeder-a-life-in-fiction/>. Consulté le 1<sup>er</sup> juin 2019.

eu lieu dans la traduction anglaise. Mary Louise Wardle exprime dans sa recherche son désaccord envers cette « décision non orthodoxe » et en découvre une multitude de failles, tels le changement et l'adaptation des noms propres : Marc Maronnier devient Marc Browning, Enrique Baducul – Enrique Innezass ; l'adaptation des référents socioculturels : « comme si j'allais rendre visite au président de la République française » est traduit par « as if I had a meeting with the queen » ; le chanteur français Claude François contre le chanteur anglais Kirsty McColl ; le bureau de Boulogne-Billancourt change à Soho ; les mètres et les kilomètres passent en pieds et pouces anglais, etc.<sup>18</sup>

Sans oublier que « La traduction n'est pas qu'une traduction »,<sup>19</sup> nous essayons aussi de comprendre les motivations du recours aux notes de bas de pages utilisées par la traductrice Marie-Jeanne Vasiloiu, car les exemples dont nous disposons prouvent qu'elle fait souvent appel à cette stratégie de traduction. L'analyse des notes de bas de page suscite plusieurs critiques visant leur qualité ou leur nécessité. Rappelons ici l'opinion d'Umberto Eco : « Une traduction qui arrive à “en dire plus” pourra être une excellente œuvre en soi, mais pas une bonne traduction ». <sup>20</sup> Dans le contexte des traductions des écrits de Beigbeder, une première remarque porte sur les notes

---

<sup>18</sup> M. L. Wardle, *Domestication and Translocation : The strange Case of the Disappearing City*, in R. Hyde Parker, K. G. Guadarrama (dir.), *Thinking Translation : Perspectives from Within and Without*, BrownWalker Press, Boca Raton, 2008, p. 218.

<sup>19</sup> G. Lungu-Badea, *La traduction n'est pas qu'une traduction. Quelques propos sur la traduction d'une écriture fragmentaire bilingue : Cuvântul nisiparniță (Le Mot sablier) de Dumitru Tsepeneag*, « Translations », vol. 9, 2017, p. 25.

<sup>20</sup> U. Eco, *Dire presque la même chose. Expériences de traductions*, Trad. de l'italien par M. Bouzaher, Grasset, coll. « Biblio essais », Paris, 2006, p. 129.

explicitant les anglicismes repris du texte source et adaptés dans les traductions en roumain :

**2.** [...] subissant les private jokes et le name dropping pushy de ce social flop. Les Anglais ont d'excellents idiomes pour ces idioties.<sup>21</sup>

**2T.** [...] suportând *private jokes*<sup>22</sup> și *namedropping pushy*<sup>23</sup> în acea *social flop*<sup>24</sup>. Englezii au niște expresii excelente pentru tâmpeniile astea.<sup>25</sup>

Dans les conditions de la présence massive des anglicismes dans les langues du monde, nombreuses unités empruntées sont bien familières aux publics des langues respectives et l'explicitation trop insistante de ces emprunts n'est pas souvent nécessaire.

Les jeux de mots offrent aussi un large champ de fonctionnement à la polyphonie dans un texte littéraire générant nombreuses pistes d'interprétation des effets discursifs. Le traducteur se heurte à une double provocation dans le choix d'équivalent issue premièrement des difficultés de décodification des jeux de mots de l'original en vue de leur conversion en sens dans le texte cible. Cet algorithme peut englober plusieurs lignes interprétatives résultant de la polyphonie déclenchée par des structures pareilles ; soulignons que l'ampleur de cette polyphonie n'est pas identique dans les textes source et cible, oscillant entre adéquation et acceptabilité.

Nombreuses notes paratextuelles font raisonner trop la voix de la traductrice qui intervient avec des commentaires dont la

---

<sup>21</sup> F. Beigbeder, *Mémoires d'un jeune homme dérangé*, p. 70.

<sup>22</sup> *Private jokes* (anglais) – glume deochete.

<sup>23</sup> *Namedropping pushy* (anglais) – pisălog care se laudă cu prietenia personalităților.

<sup>24</sup> *Social flop* (anglais) – sindrofie plicticoasă, total eşuată.

<sup>25</sup> F. Beigbeder, *Memoriile unui tânăr țicnit*, p. 70.

présence surcharge la version d'une information qui est superflue, privant le lecteur cible de tout effort d'interprétation ou, pire encore, le déroutant du sujet de base.

Les exemples ci-dessous décrivent les compétences de la traductrice concernant les unités phraséologiques, étalées dans les notes paratextuelles :

**3.** La vengeance est un plat qui ne se mange pas.<sup>26</sup>

**3T.** Răzbunarea este o mâncare care nu se mănâncă,<sup>27</sup> [...].<sup>28</sup>

L'exemple suivant met en valeur les compétences littéraires du traducteur :

**4.** Tu es merveilleuse. Je ne vois pas pourquoi, sous le prétexte que tu t'appelles Alice, personne ne pourrait te dire que tu es une merveille.<sup>29</sup>

**4T.** Ești o minunată. Nu văd de ce, sub pretextul că te numești Alice, nimeni nu-ți poate spune că ești o minune,<sup>30</sup> [...].<sup>31</sup>

Pourquoi ne pas laisser le lecteur cible découvrir par lui-même ce lien intertextuel et l'interpréter à son propre niveau de connaissances ? Il s'agit souvent d'un lecteur compétent qui « par son investissement [...] peut modifier de manière sensible, voire radicale, l'orientation d'un texte ».<sup>32</sup>

---

<sup>26</sup> F. Beigbeder, *L'Amour dure trois ans*, Gallimard, Paris, 2007, p. 161.

<sup>27</sup> Joc de cuvinte, Corect : Răzbunarea e o mâncare care se mănâncă rece. Note du traducteur.

<sup>28</sup> F. Beigbeder, *Dragostea durează 3 ani*, Trad. de M.-J. Vasiloiu, Pandora-M, Targoviște, 2008, p. 193.

<sup>29</sup> F. Beigbeder, *L'Amour dure trois ans*, p. 106.

<sup>30</sup> Aluzie la *Alice în țara minunilor* de Lewis Carroll. Note du traducteur.

<sup>31</sup> F. Beigbeder, *Dragostea durează 3 ani*, p. 123.

<sup>32</sup> F. Israël, *Souvent sens varie. Le traducteur face à l'«instabilité» du sens*, p. 15.

Les commentaires figurant dans le paratexte de la traduction rendent parfois de mauvais services au traducteur :

5. Je dois sans cesse m'adapter à des problèmes différents. Je suis un caméléon camé.<sup>33</sup>

5T. Trebuie să mă adaptez neîncetat unor probleme diferite. Sunt un cameleon stupefiat,<sup>34</sup> [...].<sup>35</sup>

La traductrice elle-même fait voir à son insu le choix non réussi d'équivalent, car dans la note explicative de l'exemple précité est mentionnée l'unité *drogat* qui aurait été le bon choix. Les dictionnaires de langue roumaine donnent la définition de « stupefiat » comme « încrement de mirare, uimit », ce qui correspond au sens du même mot en français « stupéfié : remplir quelqu'un d'un étonnement extrême, le laisser sans réaction, sans voix ». Donc, au lieu de charger le texte de notes, il valait mieux opérer avec l'équivalent adéquat.

Dans ses textes, Frédéric Beigbeder choisit à cœur joie toute une multitude de citations des écrits célèbres en guise d'épigraphes pour chaque partie des romans et des chapitres. Il est à signaler une pratique assez rare dans la traduction de changer l'épigraphe de l'œuvre source. Ainsi, l'extrait de l'ouvrage « Premier amour » d'Ivan Tourgueniev, 1860, proposé au début de la première partie « Hiver (Zima) », du livre *Au secours pardon*, évoque l'intention du narrateur-témoin de relater sur la recherche d'une femme idéale :

---

<sup>33</sup> F. Beigbeder, *99 francs (14,99 euros)*, Gallimard, Paris, 2007, p. 50.

<sup>34</sup> Joc de cuvinte. În orig. : camé (arg. fr.) – drogat ; la came (arg.) – cocaină, pudră, zăpadă; lâcher sa came (arg.) – a ejacula, a vomita. Note du traducteur.

<sup>35</sup> F. Beigbeder, *29.9 RON*, Trad. de M.-J. Vasiloiu, Pandora-M, Targoviște, 2008, p. 44.

6. Donc, messieurs, nous sommes tous d'accord, dit-il en s'enfonçant dans son fauteuil et en allumant un cigare. Chacun de nous va raconter l'histoire de son premier amour. À vous de commencer, Serge Nicolaïvitch.<sup>36</sup>

Cette citation a été remplacée dans la traduction par une autre, prise de Léon Chestov, grand écrivain et philosophe russe, qui, influencé par les conceptions de Gabriel Marcel, affirmait que « Je n'ai fait que dire et redire, sans relâche, il n'existe pas de porte, mais il faut, tout de même, toquer à cette porte qui n'existe pas » (notre traduction) :

**6T.** « Nu am făcut altceva decât să spun, iar și iar, fără să obolesc, că aici nu există nici o ușă, dar că, la ușa aceasta care nu există, trebuie totuși de bătut ». <sup>37</sup>

Ce n'est pas le seul exemple de telle liberté prise par le traducteur qu'on ait trouvé dans les traductions étudiées. Il s'agit de Doru Mareș, professeur, écrivain et traducteur roumain renommé, avec une cinquantaine de romans français traduits, critique de théâtre qui a dans son palmarès le prix UNITER en 2014 pour la critique littéraire, membre de l'Union des écrivains de Roumanie.

Le traducteur, en grand connaisseur, opte pour une citation philosophique qui reflète la pensée de l'existentialiste français Gabriel Marcel, explicitée plus tard par le narrateur dans la troisième partie du roman « Au secours, Pardon ». Il semble qu'il trouve juste de faire entendre en premier la voix du philosophe dès le début même de la description de l'aventure d'Octave, personnage principal du roman, en Russie. La voix

---

<sup>36</sup> F. Beigbeder, *Au secours pardon*, Grasset, Paris, 2007, p. 21.

<sup>37</sup> F. Beigbeder, *Iartă-mă!... Ajută-mă!...*, Trad. de D. Mareș, Pandora-M, Targoviște, 2007 et Trad. de D. Mareș, Pandora-M, Targoviște, 2008, p. 9.

prophétique de l'ami d'antan de sa famille, pour qui Octave et, implicitement, Beigbeder gardent toujours un bon souvenir, est placée par Doru Mareş au début d'un autre chapitre que celui de l'original. Pourrait-on affirmer alors que cette démarche constitue un mauvais choix de stratégie de traduction ? Dans ce cas, Doru Mareş « est infidèle » à l'original et il est bien difficile d'offrir une réponse univoque concernant cette décision du traducteur roumain qui apparaît en quelque sorte en créateur de l'œuvre littéraire.

Un autre exemple de liberté inexplicable, entreprise lors de la traduction du roman *Au secours pardon*, est la réintégration de tout le chapitre 9 dans la traduction du chapitre 8. Ainsi, la deuxième partie « Le Printemps » se retrouve après la traduction réduite d'un chapitre.

Doru Mareş ne recourt presque jamais à la note du traducteur, préférant livrer les informations paratextuelles nécessaires directement dans le texte :

7. Certaines déesses se rendaient dans les night-clubs en jet-ski sur la Fontanka. Heureusement qu'il y avait la perspective Nevski pour me servir de boussole, avec les néons imitant Broadway et les harpes touristiques en fond sonore, après une fin de non-nuit au Zabava Bar [...].<sup>38</sup>

**7T.** Anumite zeițe se ofereau în cluburile de noapte cu jet-ski de pe Fontanka. Din fericire, exista Nevski Prospekt spre a-mi servi de busolă, cu neanele lui imitând Broadwayul și kalinka-kalinka turistică drept fond sonor, la sfârșitul nenopților din Zabava Bar [...].<sup>39</sup>

Ce n'est que dans la traduction de l'ouvrage *Au secours pardon* que nous enregistrons une note du Doru Mareş. La note

---

<sup>38</sup> F. Beigbeder, *Au secours pardon*, p. 204.

<sup>39</sup> F. Beigbeder, *Iartă-mă!... Ajută-mă!...*, p. 114.



exprime sa gratitude fraternelle à Jean-Michel Beloeil, un traducteur d'allemand à Lyon. Cette note n'est pas liée au contenu de l'œuvre traduite, ayant un caractère informatif, extratextuel, par laquelle le traducteur communique avec son éventuel lecteur et partage des attitudes personnelles.

En même temps, nous apprécions énormément, en tant que lecteurs et chercheurs, la deuxième note du traducteur à la fin de sa traduction *Shitter's Club (Les Vacances dans le coma)*. Doru Mareș y explique son refus de recourir à la pratique des notes de bas de page, allusion évidente à l'abus de Marie-Jeanne Vasiloiu, la deuxième traductrice des œuvres de Frédéric Beigbeder, pratique qui pourrait nuire à la lecture du texte traduit. Il lance un appel à nous renseigner par nous-mêmes (parfois à contrecœur) afin de mieux comprendre le français de Beigbeder et de prendre conscience de l'importance du romagnol dans la langue roumaine.

Lors de la constitution du corpus des traductions effectuées par Marie-Jeanne Vasiloiu, nous avons enregistré parmi les notes du traducteur celles des rédacteurs et des éditeurs dont les noms n'y sont pas précisés. On apprend tout au début du livre qu'ils sont plusieurs. À part l'embarras de leur « paternité », ces notes explicatives soulèvent quand même des questions sur l'utilité, mais aussi sur leur droit d'influencer le choix du lecteur cible :

**8.** Il a exigé la construction d'un tunnel avec 600 dorades clouées sur les murs [...].<sup>40</sup>

**8T.** A cerut un tunel făcut din 600 de dorade<sup>41</sup> bătute în cuie, [...].<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> F. Beigbeder, *99 francs (14,99 euros)*, p. 244.

<sup>41</sup> Pește cu reflexe argintii sau aurii. Note du rédacteur.

<sup>42</sup> F. Beigbeder, *29.9 RON*, p. 232.

La dorade est un type de poisson bien connu par les consommateurs, donc il est clair que la note explicative est superflue. D'autre part, est-ce vraiment d'un poisson qu'on parle dans ce cas ? Non, car le contexte pousse le traducteur vers un autre choix : il s'agit d'une *boîte à dorade* qui est fixée sur le pont et reçoit la manche d'aération, donc c'est une sorte d'installation d'aération. Au lieu d'offrir un support utile au lecteur cible, cette note le déroute complètement.

Mêmes confusions concernant les notes explicatives proposées par les rédacteurs dans les traductions qui suivent :

**9.** Une blonde avec un brushing est assise à l'arrière d'une grosse Mercedes en compagnie d'un riche Arabe [...] la voiture s'engouffra dans le tunnel d'Alma.<sup>43</sup>

**9T.** O blondă cu brushing stă pe bancheta din spatele unui Mercedes barosan, în compania unui arab bogat. [...] mașina intră în tunelul Alma,<sup>44</sup> [...].<sup>45</sup>

**10.** [...] un boudin devenu canon depuis qu'elle se tape le DRH [...].<sup>46</sup>

**10T.** [...] o mașteră devenită top-model de când și-o trage cu DRH-ul,<sup>47</sup> [...].<sup>48</sup>

Les textes traduits se chargent d'extensions vers des faits de civilisation hors les sujets des romans de Beigbeder : le tunnel d'Alma où s'est produit l'accident mortel de la princesse Diana

---

<sup>43</sup> F. Beigbeder, *99 francs (14,99 euros)*, p. 248.

<sup>44</sup> Tunnelul parizian de lângă Sena, unde s-a petrecut accidentul în urma căriua și-a pierdut viața prințesa Diana. Note du rédacteur.

<sup>45</sup> F. Beigbeder, *29.9 RON*, p. 236.

<sup>46</sup> F. Beigbeder, *99 francs (14,99 euros)*, p. 124.

<sup>47</sup> DRH – directorul de la resurse umane. Note de l'éditeur.

<sup>48</sup> F. Beigbeder, *29.9 RON*, p. 124.

et la signification du sigle DRH peuvent être facilement reconstitués par le lecteur lui-même en cas de nécessité.

Nous ne saurions pas expliquer le rôle et l'utilité de ces interventions des rédacteurs. Ainsi, nous nous demandons encore, à côté de Carmen Andrei, si la note du paratexte de la traduction est une preuve d'érudition ou un aveu d'incapacité<sup>49</sup> du traducteur. La réponse s'avère de loin bien épineuse et fait surgir diverses opinions.

### **Conclusion**

En guise de conclusion réitérons la constatation que le sujet de mauvaise traduction est toujours présent et suscite de nombreuses questions et critiques, et même si on a toujours l'excuse qu'«*errare humanum est*», les traductions moins réussies engendrent des situations désagréables.

La traduction d'un texte littéraire reste délicate, car en dehors des catégories textuelles traditionnelles il comporte plusieurs couches informatives, ayant des valeurs implicites situées à une différente profondeur d'où résultent obligatoirement des interprétations multiples. Les présences des énoncés polyphoniques ne font que rendre plus dense ces couches du non-dit, des allusions, des jeux de mots qui poussent le traducteur à la recherche des solutions parfois inédites. Malheureusement, les résultats de ses efforts ne sont pas toujours à la hauteur des attentes.

Certes, nous n'avons aucune intention de blâmer le recours aux notes explicatives en bas de page dans le texte traduit, mais nous optons pour un recours raisonnable à cette stratégie de

---

<sup>49</sup> C. Andrei, *La note du traducteur – preuve d'érudition ou aveu d'incapacité*, «*Revue internationale d'Études en Langues modernes appliquées*», n° 4, 2001, p. 127.

traduction afin de mieux percevoir les méandres de la polyphonie d'un ouvrage et en apprécier la lecture.

Une approche plus attentive des traductions des romans de Frédéric Beigbeder nous a fait constater que le texte traduit n'appartient pas uniquement au traducteur, car il y a aussi d'autres facteurs, surtout subjectifs, qui ont des répercussions sur la qualité du produit final. Nous avons enregistré plusieurs exemples avec des notes explicatives élaborées par les éditeurs : ces informations contiennent des distorsions sémantiques regrettables qui créent le risque d'une interprétation erronée de la version par le destinataire de la langue cible.

Nous pouvons ainsi affirmer que la qualité d'une traduction est conditionnée par plusieurs facteurs d'ordre personnel ou situationnel, mais les décisions prises par les traducteurs doivent être considérées en premier lieu.

### **Bibliographie :**

- ANDREI, Carmen, *La note du traducteur – preuve d'érudition ou aveu d'incapacité*, « Revue internationale d'Études en Langues modernes appliquées », n° 4, 2001, pp. 127-141.
- BEIGBEDER, Frédéric, *Mémoires d'un jeune homme dérangé*, La Table ronde, Paris, 1990.
- BEIGBEDER, Frédéric, *Memoriile unui tânăr țicnit*, Trad. de M.-J. Vasiloiu, Pandora-M, Targoviște, 2005.
- BEIGBEDER, Frédéric, *Au secours pardon*, Grasset, Paris, 2007.
- BEIGBEDER, Frédéric, *Iartă-mă!... Ajută-mă!...*, Trad. de D. Mareș, Pandora-M, Targoviște, 2007 et Trad. de D. Mareș, Pandora-M., Targoviște, 2008.
- BEIGBEDER, Frédéric, *L'Amour dure trois ans*, Gallimard, Paris, 2007.
- BEIGBEDER, Frédéric, *Dragostea durează 3 ani*, Trad. de M.-J. Vasiloiu, Pandora-M., Targoviște, 2008.
- BEIGBEDER, Frédéric, *99 francs (14,99 euros)*, Gallimard, Paris, 2007.
- BEIGBEDER, Frédéric, *29.9 RON*, Trad. de M.-J. Vasiloiu, Pandora-M., Targoviște, 2008.

- CEBUC, Larisa, *La réalisation du terme “polyphonie” sous l’impact de la traduction*, « *Studia Universitatis Moldaviae* », n° 4/94, 2016, pp. 80-85.
- COSMA, Mihaela, *Reflets de la société et de l’individu hypermodernes dans le roman français contemporain*. Beigbeder, Houellebecq, Nothomb, Craiova Editura Universitaria, Craiova, 2010.
- DURAND, Alain-Philippe (dir.), *Beigbeder et ses doubles*, Rodopi, Amsterdam, 2016.
- ECO, Umberto, *Limitele interpretării*, Polirom, Iași, 2016.
- ECO, Umberto, *Dire presque la même chose. Expériences de traductions*, Trad. de l’italien par M. Bouzaher, Grasset, coll. « *Biblio essais* », Paris, 2006.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Seuil, Paris, 1987.
- ISRAËL, Fortunato, *Souvent sens varie. Le traducteur face à l’“instabilité” du sens*, in M. Lederer, *Le sens en traduction*, Lettres Modernes Minard, coll. « *Cahier Campollion 11* », Caen, 2006, pp. 11-20.
- LUNGU-BADEA, Georgiana, *La traduction n’est pas qu’une traduction. Quelques propos sur la traduction d’une écriture fragmentaire bilingue : Cuvântul nisiparniță (Le Mot sablier) de Dumitru Tsepeneag*, « *Translationes* », vol. 9, 2017, pp. 25-39.
- METZELTIN, Michael et Thir MARGIT, *Antropologia textului*, Editura Universității “A. I. Cuza”, Iași, 2015.
- REYNOLDS, Mark, *Frédéric Beigbeder, A life in fiction*, interview, 2017. [En ligne] : <http://bookanista.com/frederic-beigbeder-a-life-in-fiction/>. Consulté le 1<sup>er</sup> juin 2019.
- WARDLE, Marie Louise, *Domestication and Translocation : The strange Case of the Disappearing City*, in R. Hyde Parker, K. G. Guadarrama (dir.), *Thinking Translation : Perspectives from Within and Without*, BrownWalker Press, Boca Raton, 2008, pp. 209-220.
- YUSTE FRÍAS, José, *Au seuil de la traduction : la paratraduction*, in F. Lartillot (dir.), *Event or Incident. Événement ou incident. On the Role of Translation in the Dynamics of Cultural Exchange. Du rôle des traductions dans les processus d’échanges culturels*, Peter Lang, coll. « *Genèses de Textes/Textgenesisen* », vol. 3, Bern, 2010, pp. 287-316.
- ZBANȚ, Cristina, *Tipurile de note utilizate în spațiul paratextual în procesul traducerii*, in *Epoca marilor deschideri : rolul limbilor și*

*La polyphonie et le paratextuel dans la traduction...*

*literaturilor în societatea pluralistă*, Chișinău, Cep Usm, 2015, pp. 418-421.

# Révisions, retraductions ? Les *mauvaises traductions* du théâtre québécois en Italie, en creux

Fabio REGATTIN  
Università degli Studi di Udine  
(Italie)

## Introduction

Cet article sera consacré à l'analyse de quelques cas de retraduction (à entendre ici comme « later translation of a single source text into the same target language »<sup>1</sup>) et de révision. Quel rapport avec les « mauvaises traductions » qui nous intéressent ici ? Un consensus « naïf » – qui prend en traductologie la forme de l'*hypothèse de la retraduction*<sup>2</sup> avancée par Antoine Berman ou Paul Bensimon – veut que les retraductions « améliorent » en quelque sorte les versions précédentes.<sup>3</sup> Yves Gambier résume l'hypothèse comme suit :

---

<sup>1</sup> K. Koskinen et O. Paloposki, *Retranslation*, in Y. Gambier, et L. van Doorslaer (dir.), *Handbook of Translation Studies 1*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia, 2010, p. 294.

<sup>2</sup> Voir en particulier A. Berman, *La retraduction comme espace de la traduction*, « Palimpsestes », n° 4, 1990, pp. 1-8 et P. Bensimon, *Présentation*, « Palimpsestes », n° 4, 1990, pp. IX-XIII.

<sup>3</sup> L'hypothèse de la retraduction a été souvent mise en discussion (voir par exemple Collombat 2004, Koskinen et Paloposki 2010, Monti 2011). Elle garde quand même sa validité au moins du point de vue des croyances du public (comme le démontre le prestige associé en général à une « nouvelle traduction », voir encore Monti 2011) et lorsque l'on a affaire à ces retraductions qu'Anthony Pym définit « actives » (1998, p. 82), à savoir celles qui, partageant virtuellement la même collocation culturelle de leur(s) antécédent(s), doivent avoir été conçues en opposition explicite à ce(s) dernier(s).

*Révisions, retraductions ? Les mauvaises traductions du...*

Une première traduction a toujours tendance à être plutôt assimilatrice, à réduire l'altérité au nom d'impératifs culturels, éditoriaux : on fait des coupures, on réarrange l'original au nom d'une certaine lisibilité, elle-même critère de vente. La retraduction dans ces conditions consisterait en un *retour* au texte source.<sup>4</sup>

Toute révision présuppose de manière encore plus évidente un jugement porté sur la qualité de la version précédente : aucun besoin de modifier un texte si celui-ci n'était pas, d'une manière ou d'une autre, défailant. Selon une hypothèse de travail avancée par Jean-Claude Chevalier et Marie-France Delport en 1995 et en 2010, les révisions auraient ainsi tendance à se rapprocher de la forme du texte source, en réduisant l'« orthonymie »<sup>5</sup> des traductions précédentes (ce qui n'est pas sans rappeler l'hypothèse de la retraduction).<sup>6</sup>

Les différences entre une traduction et une retraduction, entre une traduction et sa version révisée semblent donc pouvoir dessiner, en creux, les lieux textuels considérés comme insatisfaisants : des lieux où une traduction a été considérée, par quelqu'un au moins, à un moment donné au moins, comme « mauvaise ».

Notre analyse portera sur quelques pièces québécoises traduites en italien. Ces dernières ne sont pas très nombreuses :

---

<sup>4</sup> Y. Gambier, *La retraduction : retour et détour*, « Meta », n° 39/3, 1994, p. 414.

<sup>5</sup> « La conviction que, dans tous les cas, il y a une façon “droite”, “directe”, moins “travaillée”, de dire le monde, ses choses et ses événements. Une façon plus que toutes les autres déliée de celui qui y recourt, plus “objective” donc » (Chevalier et Delport 1995, 9). Cette conviction se doublerait, selon Chevalier et Delport, de la tendance inconsciente des traducteurs à l'usage de ces formulations.

<sup>6</sup> Une précision importante : les études de ces deux auteurs portent en général sur les XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles ; il se peut donc que l'éloignement progressif de l'orthonymie qu'ils ont mis en évidence soit une norme (Touy 1995) diachroniquement et diatopiquement déterminée.



des études récentes<sup>7</sup> en répertorient moins d'une centaine. Bien que l'importation de la dramaturgie québécoise soit, de plus, très récente – on peut la faire remonter à la fin des années 1980 – il existe déjà quelques cas de retraduction et de révision, qui pourraient fournir des pistes intéressantes pour l'étude du concept de « mauvaise traduction » au théâtre. Selon plusieurs sources en ligne, le texte-phare de la dramaturgie québécoise, *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay, a été retraduit non moins de cinq fois après la parution de la première version italienne.<sup>8</sup> De même, trois pièces de Michel-Marc Bouchard (*Les Feluettes*, *Le Voyage du couronnement*, *Le Chemin des passes dangereuses*), traduites par Francesca Moccagatta, ont été publiées en Italie à deux reprises : une première fois en 1993, 1995 et 2000 dans des revues, et une deuxième fois, en 2003, dans un recueil publié par l'éditeur spécialisé Ubulibri.<sup>9</sup> Avant la deuxième publication, la traductrice a revu chacun de ces textes, en y intégrant plusieurs changements au niveau textuel et paratextuel.

---

<sup>7</sup> C. Paré, *La traduction du théâtre québécois en Italie*, « Francofonia », n° 57, 2009, pp. 51-68 ; F. Regattin, *Traductions italiennes du théâtre québécois : les traducteurs*, « Plaisance », n° 32, 2014, pp. 45-60 ; A. De Vaucher et C. Minelle, *Traduzioni italiane di opere canadesi francophone*, 2003-2016. [En ligne] : [http://www.lilec.it/cisq/wp/wp-content/uploads/2012/04/Traduzioni-italiane-opere-quebecchesi\\_Aggiornemanto-otto bre-2016.pdf](http://www.lilec.it/cisq/wp/wp-content/uploads/2012/04/Traduzioni-italiane-opere-quebecchesi_Aggiornemanto-otto bre-2016.pdf). Consulté le 19 juillet 2019.

<sup>8</sup> M. Tremblay, *Le cognate*, Trad. de F. Moccagatta et J.-R. Lemoine, in *Teatro del Québec*, Ubulibri, Milano, 1994.

<sup>9</sup> M.-M. Bouchard, *Le mammole*, Trad. de F. Moccagatta « Sipario », n° 534, 1993, pp. 34-51 ; M.-M. Bouchard, *Il viaggio dell'incoronazione*, Trad. de F. Moccagatta, « Intercity Plays », n° 1, 1995, pp. 85-100 ; M.-M. Bouchard, *Il cammino dei passi pericolosi*, Trad. de F. Moccagatta, « Intercity Plays », n° 4, 2000, pp. 259-270.

*Révisions, retraductions ? Les mauvaises traductions du...*

Par une analyse des textes qui s'inspire des études descriptives de la traduction,<sup>10</sup> nous verrons si notre corpus permet de confirmer l'hypothèse de la retraduction (sous sa forme première ou bien sous celle de Chevalier et Delport) ou si au théâtre, comme le suggère par exemple Sirkku Aaltonen, d'autres impératifs l'emportent :

The more closely a text can be targeted at a particular reception, the further away the translation strategy moves from that of literary translation. The opposite is also true : the more independence a retranslation has as a written text, the more likely it is to follow the praxis in literary translation.<sup>11</sup>

Pour ce faire, nous analyserons séparément les retraductions et les révisions, en commençant par les premières. Un bilan sera fourni en fin d'article.

---

<sup>10</sup> Notre posture se veut donc *descriptive*, ce qui permet du même coup de trancher toute question définitoire concernant le statut des textes étudiés (traduction, version, adaptation, réécriture...). Ici, *nous considérerons comme une traduction tout texte marqué comme tel dans la culture cible* (G. Toury 1995a, 1995b). Ce faisant, nous prêtons évidemment le flanc à des critiques : on pourra considérer notamment que les phénomènes que nous allons décrire ne disent rien de nouveau par rapport à ce qu'on sait déjà de l'adaptation des textes pour la scène. Le fait que ces textes se donnent (paratextuellement) comme de nouvelles traductions nous oblige toutefois à les prendre en considération dans notre analyse.

<sup>11</sup> S. Aaltonen, *Retranslation in the Finnish theatre*, « Cadernos de tradução », n° 1/11, 2003, p. 143. « Plus un texte peut être ciblé sur un public spécifique, plus les stratégies traductives adoptées seront éloignées de celles dont on se sert pour la traduction littéraire. Le contraire est tout aussi vrai : plus une retraduction est indépendante en tant que texte écrit, plus il y aura de probabilités qu'elle suive la pratique de la traduction littéraire ». Nous traduisons.

## 1. *Les Belles-Sœurs* et leur descendance italienne

Michel Tremblay écrit le texte fondateur de la dramaturgie québécoise, *Les Belles-Sœurs*, en 1965. La pièce arrive assez tard en Italie ; alors que les traductions anglaise, allemande et espagnole remontent aux années 1973 (anglais) et 1987 (allemand et espagnol), il faudra attendre 1992 pour que Francesca Moccagatta et Jean-René Lemoine produisent la première traduction italienne, et deux ans encore pour que la pièce soit publiée. *Le cognate* paraît, avec trois autres pièces, dans la première anthologie consacrée au théâtre québécois en Italie, *Teatro del Québec*.<sup>12</sup>

Les mises en scène italiennes des *Belles-Sœurs* ont été assez nombreuses ; pendant les dix dernières années, notamment, le texte semble avoir beaucoup circulé dans le théâtre amateur. Apparemment, toutefois, il ne l'a pas toujours fait sous la forme que Moccagatta et Lemoine lui avaient donnée en 1994. Au moins cinq mises en scène ont été effectuées entre 2008 et 2012, avec des traducteurs et des titres à chaque fois différents :<sup>13</sup>

2008 : Giovanni Salvi, *Le casalingue*.

2009 : Giorgio Incerti, *Un milione di punti*.

2009 : Benilde Marini, *Party per i punti*.

2011 : Manfredi Rutelli, *La raccolta dei desideri*.

2012 : Graziella Araceli, *Mi prendo tutto*.

Autant de retraductions, à une distance chronologique moindre (deux textes sont même produits au cours d'une seule année !) obligent évidemment le chercheur à se poser des

---

<sup>12</sup> M.-M. Bouchard *et al.*, *Teatro del Québec*, Ubulibri, Milano, 1994.

<sup>13</sup> C'est grâce au CV de Michel Tremblay, publié en ligne par l'Agence Goodwin, que nous avons pu dénicher ces traductions. [En ligne] : <http://www.agencegoodwin.com/>. Consulté le 12 juillet 2019.

questions à ce sujet ; en effet, il ne peut pas s'agir, ici, de simple « vieillissement » de la première traduction. Il est tout à fait possible, évidemment, que celle-ci ait été considérée comme insatisfaisante sur le plan textuel. Une analyse ponctuelle récente, entièrement consacrée à la traduction italienne de 1994, semble aller dans cette direction ; l'auteure y remarque notamment une déperdition systématique de la complexité linguistique du texte, ce qui pourrait être considéré comme un cas typique de « mauvaise traduction » :

Le changement le plus évident qui se produit dans la traduction est lié, en particulier, à l'universel de conventionalisation [sic] ou de normalisation, c'est-à-dire une standardisation croissante qui modifie les liens textuels. Les formes qui dans le texte source appartiennent à des variétés de langue [notamment le joul,<sup>14</sup> FR] deviennent très fréquemment non marquées dans la traduction.<sup>15</sup>

Nous tendrions, pour notre part, à modérer ce constat : l'absence d'une variété comparable au joul en italien, tant au niveau linguistique qu'au niveau sociologique, empêchait un travail plus poussé sur la langue utilisée par les personnages. De plus, le texte n'est, au théâtre, qu'un des systèmes sémiotiques en jeu, et Francesca Moccagatta, qui à l'époque avait également collaboré à la création italienne de *Le cognate*, a beaucoup insisté sur le moment de la mise en scène : le travail des actrices au niveau prosodique et accentuel visait à récupérer, du moins

---

<sup>14</sup> Il s'agit d'un sociolecte du français québécois issu de la culture populaire urbaine de la région de Montréal. Au cours du temps, et grâce notamment aux *Belles-Sœurs*, le terme a pris une valeur identitaire et tend désormais à désigner plus largement le français populaire du Québec, et même le français québécois en général [définition adaptée de Wikipédia : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Joul>]. Consulté le 12 juillet 2019.

<sup>15</sup> C. Brandolini, *Francophonie et traduction : le cas de figure des Belles-Sœurs de Michel Tremblay*, « Publifarum », n° 16, 2011.

en partie, ce qui avait été perdu sur le plan segmental.<sup>16</sup> Il reste que le texte italien *pourrait*, à lui seul, être considéré comme un cas de « mauvaise traduction » ; une version qui chercherait à reproduire la complexité linguistique du texte source lui rendrait peut-être une meilleure justice, tout en appuyant l'hypothèse de la retraduction.

Est-ce bien ce qui s'est passé dans notre cas ? Les traces laissées sur la Toile par les cinq mises en scène italiennes récentes des *Belles-Sœurs* sont très rares, et ne permettent pas d'accéder aux nouvelles traductions ; c'est la raison pour laquelle nous avons décidé de contacter directement les traducteurs.

Bien que quelques-uns seulement nous aient recontacté, en nous envoyant leurs textes ou en répondant à des questions sur leur pratique traductive,<sup>17</sup> la situation qui se dessine semble être bien différente par rapport aux données paratextuelles. Aucune nouvelle traduction, en effet, mais autant de révisions/adaptations du texte de Moccagatta et Lemoine, au moins pour les trois traducteurs que nous avons pu joindre.

Pour son *Un milione di punti*,<sup>18</sup> Giorgio Incerti réduit de 50% environ la longueur de la pièce, tant en éliminant des scènes entières qu'en coupant en partie certaines répliques. Les interventions personnelles qu'il apporte visent principalement à relier les parties de texte qui restent, et à adapter la pièce aux acteurs dont il dispose (onze acteurs, dont un homme).

---

<sup>16</sup> Communication personnelle de la traductrice lors d'un entretien informel à Rome, au cours du Festival « QuéTeatro », avril 2014.

<sup>17</sup> Giorgio Incerti e Graziella Araceli nous ont envoyé leurs textes ; Benilde Marini, n'ayant pas pu retrouver une copie de sa version, a répondu à des questions sur sa pratique traductive. Nous tenons ici à les remercier.

<sup>18</sup> M. Tremblay, *Un milione di punti*, Trad. de G. Incerti, version polycopiée non publiée, 2009.

*Mi prendo tutto*,<sup>19</sup> par Graziella Araceli, montre une attitude semblable : réduction de la longueur globale de la pièce (de 25% environ, cette fois), re-montage de certaines scènes dans un ordre différent.

Le travail de Benilde Marini (qui malheureusement n'a pas pu retrouver une copie du texte utilisé pour sa mise en scène) semble aller dans la même direction : elle confirme avoir utilisé à son tour le texte publié, en effectuant des coupures et des déplacements de scènes à partir de cette version.<sup>20</sup>

Certes, au niveau paratextuel, nous nous trouvons ici face à des retraductions ; d'un point de vue normatif il faudrait toutefois les considérer comme des *révisions / adaptations* plus ou moins importantes. Parmi les soi-disant retraducteurs, aucun en effet ne revient au texte source pour son travail : tous font « comme si » la source était la pièce publiée par Ubulibri en 1994, et l'adaptent aux nécessités de leurs productions.

Une comparaison des textes a montré des analogies intéressantes, mais également quelques différences.

Un point commun : l'adaptation, plus ou moins nette, des valeurs culturelles. Dans les deux « retraductions », par exemple, les noms des personnages sont italianisés. Dans la version d'Incerti, la protagoniste Germaine Lauzon devient Fortunata (*nomen omen*), alors qu'Araceli se contente d'une adaptation « phonétique » (Germaine devient Germana, Lisette de Courval s'appelle Lisetta, et ainsi de suite).

Au-delà de cet aspect – par ailleurs assez courant au théâtre, ne serait-ce que pour des raisons de prononciation – Araceli semble beaucoup plus systématique dans son travail : l'action est franchement déplacée en Italie, avec des conséquences en

---

<sup>19</sup> M. Tremblay, *Mi prendo tutto*, Trad. de G. Araceli, version polycopiée non publiée, 2012.

<sup>20</sup> Communication téléphonique, janvier 2014.

cascade sur plusieurs références à la réalité. La croisière en *Urope* de Lisette de Courval (« in *Urope* » dans la version italienne publiée, 32 sqq.) est déplacée en Espagne ; la voisine « italienne » qui sent mauvais de Des-Neiges Verrette (« italiana », 33 sqq.) devient une « portughese », les dollars deviennent des euros, les références à la réalité montréalaise ou à la France sont oblitérées ; les nombreux renvois à la religion sont souvent tus. Le travail d'adaptation se perd parfois (sont ainsi gardées les références à des souvenirs rapportés par un commis-voyageur des chutes Niagara, ou à une tempête de neige, chose assez remarquable en Italie), mais en général le déplacement fonctionne. Sur le plan linguistique, par rapport à la version assez châtiée de Moccagatta et Lemoine, Araceli se plaît aussi à varier les niveaux de langue, avec parfois plus de vulgarité...

Tremblay : C'est rien que ma tante Rose, j'sais pas pourquoi j's'rais polie avec elle (p. 56).

Moccagatta et Lemoine : È solo zia Rose, non vedo perch  fare tante cerimonie con lei (p. 48).

Araceli : È solo zia Rose, me ne fotto !

...et, de temps en temps, des répliques appartenant aux registres populaires ou régionaux, comme le montrent les quelques exemples que voici :

Ça me coûte quasiment deux piasses de timbres par semaine... (p. 44).

Spendo quasi due dollari di francobolli a settimana... (p. 42).

Spendo quasi sette *euri* di francobolli a settimana...

D'ailleurs, est rousse (p. 99).

Del resto, è *rossa* (p. 69).

Del resto è *roscia*.

[...] pis un écœurant de mari qui veut rien comprendre... (p. 102).

[...] e un porco di marito che non vuol *capire niente*... (p. 70).

[...] e un porco di marito che non vuole *capì un cazzo*...

Il serait pour le moins étonnant que ce choix corresponde à une volonté « sourcière » de reproduire la « différence envers le standard » du joul utilisé par Michel Tremblay : plutôt, on se trouverait confronté ici à la volonté de produire un parler populaire plausible, sans qu'aucune revendication linguistique soit présente (les traits utilisés dans ces exemples sont par ailleurs assez assimilateurs, dans la mesure où ils appartiennent, historiquement et de façon stéréotypée, à une variété régionale – celle de l'Italie centrale – qui est considérée comme « sympathique », et qui compte parmi les plus utilisées par les comédiens italiens). Dans le texte source et dans cette adaptation d'une traduction allographe, des stratégies dues à des raisons tout à fait différentes (et, il faut le rappeler, avec une importance quantitative qui est totalement incomparable dans les deux cas) convergent ainsi vers des effets parfois semblables.

La version d'Incerti paraît moins cohérente : la référence à l'*Uropa* est gardée malgré les noms italiens des protagonistes ; on retrouve, lors de la description d'une fête, toute une série de noms aux assonances françaises, dont les premiers (Oscar David, Marie-Ange David) sont présents dans le texte source, alors que les suivants jouent sur des sonorités et des stéréotypes français ou pseudo-français (on retrouve alors des M. Baguette ou Cacharel, mais aussi des M. Ferrero Rochè [*sic*]...).

Un bilan de ces données montre une situation assez banale, entièrement liée à la pratique de l'adaptation (intralinguistique)



des textes pour la scène. Comme nous l'avons vu, en effet, les deux versions que nous avons pu analyser ne reviennent aucunement vers le texte source (sinon par hasard, comme c'est le cas pour Araceli), en se limitant à adapter pour leurs propres fins la traduction italienne. Ces différentes versions des *Belles-Sœurs* devaient néanmoins être prises en considération, puisqu'elles étaient définies – et se définissaient – non pas comme des adaptations de la version italienne existante, mais comme des traductions du texte de Tremblay. Quant à l'axe bon/mauvais qui nous intéresse ici, le point principal (ce qui n'est pas très étonnant non plus) semble être le suivant : lorsqu'il est repris pour une nouvelle mise en scène, un texte de théâtre *est mauvais par défaut*, puisqu'il n'est pas nécessairement adapté aux nécessités d'une nouvelle production.

## **2. Trois textes de Michel-Marc Bouchard et leur double publication**

En 2003, Michel-Marc Bouchard est le deuxième dramaturge québécois à jouir de la publication d'un recueil de pièces en italien.<sup>21</sup> Certains des textes parus à cette occasion avaient déjà été publiés, entre 1993 et 2000, dans des revues : c'est le cas des pièces *Les Feluettes*, *Le Voyage du couronnement*, *Le Chemin des passes dangereuses*,<sup>22</sup> toutes traduites par Francesca Moccagatta, qui profitera de la publication de 2003 pour corriger les textes.

L'espace qui se dessine entre les premières et les deuxièmes versions de ces pièces est bien celui du « mauvais ». En effet, à moins qu'on ne veuille penser que la traductrice ait voulu

---

<sup>21</sup> Précédé par Daniel Danis (1999), il sera suivi par Marco Miconé en 2005 et, dernièrement, Evelyne de la Chenelière en 2016.

<sup>22</sup> Dorénavant, *LF*, *VDC*, *CPD*.

défigurer exprès les textes qu'elle avait produits, toute variation ne peut être lue ici que comme une tentative d'amélioration.

L'analyse des extraits suivra l'ordre chronologique. *LF* sera ainsi suivi de *VDC* et enfin de *CPD*.

Pour deux pièces sur trois (*LF* et *VDC*), l'analyse comparée montre le recours à des textes source différents. Cela n'est pas étonnant pour *VDC* : en effet, ce texte est paru chez Leméac une première fois en 1995, mais une nouvelle édition a été publiée par le même éditeur en 2000. La nouvelle édition en français se situe donc entre la première (1995) et la deuxième traduction italienne (2003), obligeant en quelque sorte la traductrice à en tenir compte. Quant à *LF*, aucune source (même pas le site de Michel-Marc Bouchard) ne mentionne la révision du texte source ; celle-ci a toutefois eu lieu, puisque Bouchard a envoyé à la traductrice, en janvier 2003 (quelques mois avant la deuxième publication italienne, donc), une version du texte qu'il avait revue à l'automne et qu'il considérait comme définitive.<sup>23</sup> Les différences macroscopiques entre, d'un côté, le texte en français publié par Leméac et la première traduction italienne, et, de l'autre, la deuxième traduction italienne, ne pouvaient d'ailleurs s'expliquer autrement : plusieurs répliques sont effacées, ajoutées ou déplacées, comme le montre cet extrait tiré des toutes premières pages de l'ouvrage. Tout commentaire est inutile, la longueur paraissant suffisante à montrer à quel point les deux versions diffèrent :

***Les Feluettes (1987, p. 19) :*** Monseigneur Bilodeau – J'ai apporté avec moi des informations sur les différents services que l'Église offre aux anciens détenus afin qu'ils réintègrent la société. J'ai cru que ces informations vous seraient utiles. (*Silence*). Je n'ai pas

---

<sup>23</sup> Communication personnelle de la traductrice, août 2018. Une preuve ultérieure, s'il en fallait d'autres, de la variabilité et de l'instabilité des textes de théâtre.

beaucoup de temps à ma disposition. J'aimerais connaître le motif de cette rencontre, monsieur Doucet ?

**Le mammole (1993, p. 37) :** Monsignor Bilodeau – Ho portato con me delle informazioni sui diversi servizi che la Chiesa offre agli ex detenuti affinché si reintegrino nella società. Ho pensato che queste informazioni le sarebbero state utili. (*Silenzio*). Non ho molto tempo a disposizione. Potrei conoscere il motivo di questo incontro, signor Doucet ?

**Le mammole (2003, p. 17) :** Monsignor Bilodeau – Ho saputo che stava per essere liberato. Mi è sembrato opportuno portare con me delle informazioni sui diversi servizi che la chiesa offre agli ex detenuti affinché si reintegrino nella società. Può esserle utile. È l'unica cosa che posso fare per aiutarla. Mi hanno fatto venire per questo, vero ? (*Silenzio*). Non ho molto tempo a disposizione. Non sono abituato a frequentare posti come questo. Ho fatto in modo che nessuno fosse al corrente di questa mia visita. Non sarebbe ben vista. Mi dica il vero motivo di questo incontro, signor Doucet.

Cette variabilité des textes source n'est pas un obstacle insurmontable pour nos propos : en effet, si le niveau macro (répliques ou scènes entières ajoutées ou supprimées) dépend du texte source de référence et ne peut pas être pris en compte pour étudier la dialectique « bonne traduction/mauvaise traduction », le niveau micro – à savoir les nombreuses retouches, parfois minuscules, à la voix des personnages – dépend encore des choix améliorateurs de la traductrice.

Pour montrer ce dernier type de travail à partir de *LF*, nous allons fournir un échantillon de toutes les révisions que nous avons repérées sur quatre pages (pp. 29-32) du texte source (avec les passages ou les mots modifiés en **caractères gras**) :

**Les Feluettes (1987, p. 29-32) :**

- [1] C'est cela. Mais je n'ai pas encore réglé de quelle manière nous allons nous y prendre pour les flèches. C'est un détail. **Reprenez !**
- [2] Vous avez dit la même chose l'an dernier [...] et le pauvre martyr s'est retrouvé chez le docteur Claveau lorsque les portes du paradis **ne se sont pas ouvertes.**
- [3] **J'étais un cheval. Ça n'a aucun rapport.**
- [4] **Ben justement,** même si t'étais rien qu'un cheval...
- [5] **Retournez** dans les coulisses.
- [6] **Enfin !** Alors, messieurs, **répétez** la fin du *Martyre de saint Sébastien*...
- [7] Ainsi, je m'avance **vers toi** avec passion et, comme emporté par une fougue **qui jusqu'alors m'était inconnue, j'étreins ton corps.**
- [8] Tu ressembles à une fille quand tu fais ça. **J'haïs ça !**

**Le mammole (1993, p. 38) :**

- [1] Sì, è qui. Ma non ho ancora deciso come funziona questa storia delle frecce. È un dettaglio. **Riprendete.**
- [2] Ha detto la stessa cosa l'anno scorso [...] e il povero martire si è risvegliato dal dottor Claveau perché le porte del paradiso **non si sono aperte.**
- [3] **Ero un cavallo. Non c'entra nulla.**
- [4] **Appunto,** anche se eri solo un cavallo...
- [5] Dietro le quinte !
- [6] **Finalmente !** Allora, signori, **si ripete** la fine del Martirio di San Sebastiano...
- [7] Così io mi avvicino **a te** con passione e, come trascinato da una foga **che fino ad allora mi era sconosciuta, ti stringo.**
- [8] Sembri una ragazza quando fai così. **Non lo sopporto.**

**Le mammole (2003, p. 20-21) :**

- [1] Sì, è qui. Ma non ho ancora deciso come funziona questa storia delle frecce. È un dettaglio. **Continuate!**
- [2] Ha detto la stessa cosa l'anno scorso [...] e il povero martire si è risvegliato dal dottor Claveau perché le porte del paradiso **non si erano aperte.**

- [3] **Non c'entra nulla. Ero un cavallo.**  
[4] Anche se eri solo un cavallo...  
[5] **Torni** dietro le quinte !  
[6] Allora, signori, **provate ancora** la fine del Martirio di San Sebastiano...  
[7] Così io mi avvicino con passione e, come trascinato da una foga **sconosciuta, ti stringo a me.**  
[8] Sembri una ragazza quando fai così. **Non mi piace.**

Avant d'analyser ces données, revenons également sur les paratextes. *LF* s'ouvre sur un court texte autobiographique signé par le même Bouchard (« Réflexion sur les bords d'une mer intérieure »), dont une traduction est présentée dans les deux versions italiennes. La deuxième version semble corriger quelques fautes « réelles », mais elle semble en même temps rendre le texte plus idiomatique (comme pour le tableau précédent, seuls les changements sont reproduits ici) :

***Les Feluettes (1987, p. 9-10) :***

- [9] **Réflexion** sur les bords d'une mer **intérieure**  
[10] J'ai vécu à Roberval en 1912... **il y a trois ans de cela.**  
[11] **J'étais là où se trouvait la grande terrasse** de l'hôtel Roberval... De là, **j'ai vu le tableau, encore présent, de ce qu'on pouvait voir à cette époque...**  
[12] J'avais confondu son ballon avec ce **parfait cercle rouge** que nous livrent, l'été, les couchers de soleil sur le lac [...].  
[13] De mes hallucinations, il ne m'est resté que des témoins **intemporels. C'est à partir d'eux** [...] que j'ai construit mon histoire.  
[14] J'ai tenté [...] de mourir dans les eaux de cette mer **intérieure** [...].

***Le mammole (1993, p. 36) :***

- [9] **Riflessioni** sulla riva di un mare **interno**  
[10] Ho vissuto a Roberval nel 1912... **fanno tre anni.**

- [11] **Stavo là, dov'era la gran terrazza** dell'Hotel Roberval... Da là, **ho visto il quadro, ancora presente, di quel che si poteva vedere a quel tempo...**
- [12] Avevo scambiato il suo pallone con quel **perfetto cerchio rosso** che i tramonti sul lago ci regalano d'estate [...].
- [13] Delle mie allucinazioni, non mi restano che testimoni **atemporalì. È stato partendo da loro** [...] che ho costruito la mia storia.
- [14] Ho cercato [...] di morire nelle acque di questo mare **interiore** [...].

***Le mambole (2003, p. 15) :***

- [9] **Riflessione** sulla riva di un mare **interiore**
- [10] Ho vissuto a Roberval nel 1912... **tre anni fa.**
- [11] **Stavo là, proprio dove c'era la grande veranda** dell'Hotel Roberval... Da là, **ho visto lo stesso quadro di allora...**
- [12] Avevo scambiato il suo pallone con quel **cerchio rosso e perfetto** che i tramonti sul lago ci regalano d'estate [...].
- [13] Delle mie allucinazioni, non mi restano che testimoni **senza tempo. È a partire da loro** [...] che ho costruito la mia storia.
- [14] Ho cercato [...] di morire nelle acque di questo mare **interiore** [...].

Le premier type d'améliorations concerne la correction de fautes objectives : c'est le cas du rapport entre les échantillons 9 et 14, où la cohérence qui se dégage du texte source (intérieure-intérieure) est perdue dans la première traduction (interno-interiore) et récupérée dans la deuxième version (interiore-interiore) ; de même, et encore pour l'échantillon 9, on revient au singulier du texte source (Réflexion) dans la deuxième version (Riflessione), alors que la première donnait un pluriel (Riflessioni).

Il y a ensuite – mais elle semble largement minoritaire – la tendance à revenir vers la lettre du texte source : c'est ce qui arrive dans les échantillons 5, 7 (en partie) et 13 (en partie).

Dans tous les autres cas, les variations semblent éloigner le deuxième texte cible de la lettre du texte source, avec une tendance qui va du sourcier au cibliste. Cela est vrai au niveau lexical, avec l'usage de mots qui paraissent « plus justes » (plus orthonymiques, donc) dans les échantillons 1, 6, 10, 11, 13 (en partie) ; au niveau syntaxique, avec l'inversion thème/rhème de l'échantillon 3, la *consecutio* plus idiomatique de l'échantillon 2 et également la simplification syntaxique des échantillons 7 (en partie), 11 et 12.

D'un autre côté, le texte de 2003 semble montrer une conscience métalinguistique accrue. Une note de la traductrice, absente de la première version, fait état de la difficulté de reproduction de la variation « français hexagonal-français québécois » qui caractérise certains personnages :

Non volendo ricorrere all'uso di un qualche dialetto regionale, mi è stato pressoché impossibile rendere in italiano le differenze di linguaggio (e fonetiche) tra i personaggi canadesi, anzi del Québec, e i personaggi di origine francese. Ho cercato di ovviare almeno in parte al conseguente appiattimento linguistico, usando maggiormente, per i primi, le forme contracte e sottolineando il tono formale di parte dei secondi (contessa, barone e baronessa di Hüe) con l'uso del “voi” anziché del “lei”.<sup>24</sup>

Il ne faudrait pas, toutefois, donner trop d'importance à cet élément. En effet, (1) cette conscience accrue n'a pas eu d'effet au niveau textuel et (2) il semble tout à fait possible que la

---

<sup>24</sup> M.-M. Bouchard, *Le mammole*, p. 14 : « Comme je ne voulais pas utiliser un dialecte régional, il m'a été presque impossible de reproduire en italien les différences linguistiques (et phonétiques) entre les personnages canadiens, ou plus exactement québécois, et les personnages d'origine française. J'ai cherché à remédier au nivellement linguistique qui s'en est suivi en utilisant davantage, pour les premiers, les formes contractées, et en soulignant le ton formel des seconds (comtesse, baron et baronne de Hüe) en utilisant le “voi” au lieu du “lei” » [il s'agit de deux formes de politesse, le « voi » étant plus formel et plus désuet que le « lei ». Nous traduisons].

présence de la note dépende uniquement d'une convention éditoriale.

Abstraction faite des changements au niveau macro que nous avons déjà évoqués, le passage du sourcier au cibliste qui a été remarqué pour *LF* semble caractériser également *VDC*. Ici aussi, nous reproduirons l'ensemble des modifications présentes sur une courte portion de la pièce. Le texte français est celui de 1995, qui correspond ici à la première traduction :

***Le Voyage du couronnement (1995, pp. 17-20) :***

- [15] ...le majestueux transatlantique Royal Mail **Steamship** Empress of France...
- [16] Vers midi le signal **du** départ **se fit entendre une** première fois.
- [17] Les passagers avaient envahi **tous** les ponts du bateau. **Seul celui** des premières classes était presque désert. D'un côté, un élégant transportant une cage qui contenait deux **oiseaux** marchait d'un pas pressé.
- [18] - Quel étourdi !  
- Je suis vraiment étourdi.
- [19] - **C'est à vous les oiseaux ?**  
- Ce sont **des** alouettes cornues.
- [20] - Je **peux** savoir où vous fonciez **comme ça ?**
- [21] - Vous m'êtes familier !
- [22] - Elle a dix-sept ans. Moi, j'en aurai quatorze dans un mois. Au moment où je vous parle, elle me pleure d'amour. Je lui ai dit je pars et elle m'a écouté comme on écoute un homme : sans poser de question.

***Il viaggio dell'incoronazione (1995, p. 87) :***

- [15] ...il maestoso transatlantico Royal Mail **Steamship** Empress of France
- [16] Verso mezzogiorno si **udì una** prima volta il segnale **della** partenza.
- [17] I passeggeri avevano invaso **tutti** i ponti della nave. **Solo quello** delle prime classi era quasi deserto. Da un lato, un



signore elegante che portava con sé una gabbia contenente due **uccelli** camminava a passo veloce.

[18] - Che stordito !

- Sono proprio stordito.

[19] - **Gli uccelli sono suoi ?**

- Sono allodole cornute.

[20] - **Posso** sapere dove si stava fiondando **in quel modo ?**

[21] - **Lei mi è familiare !**

[22] - [...] Ha diciassette anni. Io ne **avrò** quattordici tra un mese. Mentre le sto parlando, lei piange d'amore per me. Le ho detto **io parto** e lei **mi ha ascoltato** come si ascolta un uomo : senza fare domande.

*Il viaggio dell'incoronazione (2003, pp. 57-58) :*

[15] ...il maestoso transatlantico Royal Mail **Steamship** Empress of France...

[16] Verso mezzogiorno si **sentì per la** prima volta il segnale **di** partenza.

[17] I passeggeri avevano invaso i ponti della nave. **Soltanto quelli** delle prime classi erano quasi deserti. Da un lato, un signore elegante che portava con sé una gabbia contenente due **uccellini** camminava a passo veloce.

[18] - Che stordito !

- **Sì**, sono proprio stordito.

[19] - **Sono suoi gli uccelli ?**

- Sono **delle** allodole cornute.

[20] - **Potrei** sapere dove si stava fiondando **a quella velocità ?**

[21] - **Lei mi ricorda qualcuno !**

[22] - [...] Ha diciassette anni. Io ne **compio** quattordici tra un mese. Mentre le sto parlando, lei piange d'amore per me. Le ho detto **“Io parto”** e lei **mi ascoltava** come si ascolta un uomo : senza fare domande.

Le même genre de tendance semble à l'œuvre ici aussi. Seuls de rares exemples ne tendent pas vers le pôle cibliste : la correction ponctuelle d'une faute objective (exemple 15) et le traitement plus sourcier de l'échantillon 19. Ce dernier, par ailleurs, avec la topicalisation de l'objet par sa dislocation à

droite, semble se conformer *en même temps* à la lettre du texte source et à l'orthonymie telle qu'elle est définie par Chevalier et Delpont. Il est donc en même temps, grâce à la proximité de structure des deux langues, plus sourcier et plus cibliste. Pour ce qui est de *tous* les autres exemples, la version italienne de 2003 vient visiblement en aide au lecteur, par l'usage de termes ou de constructions plus idiomatiques (échantillons 16, 17, 18, 20, 21, 22), ou par la résolution d'éventuelles ambiguïtés (22, où le discours direct est signalé explicitement). Dans un cas, l'orthonymie va jusqu'à jouer un mauvais tour à la traductrice : les « premières classes » étant au pluriel, la tentation de leur donner accès à plus d'un pont a été plus forte de la lettre du texte source (et de la traduction correcte de 1995) : échantillon 17.

Il reste *CPD* : le texte, ici, n'a été modifié nulle part. Au niveau paratextuel, il est toutefois intéressant de remarquer un changement de titre, « *Il cammino dei passi pericolosi* » devenant « *Il sentiero dei passi pericolosi* ». Là encore, l'éloignement de la forme du texte source est évident.<sup>25</sup>

### **3. Qu'est-ce qu'une mauvaise traduction au théâtre, donc ?**

À partir de ces données, il est possible de dresser un premier bilan, certes provisoire,<sup>26</sup> sur la « mauvaise traduction » au

---

<sup>25</sup> Cet éloignement semble porté ici par la volonté de ne pas succomber à un faux-ami : le résultat n'est toutefois pas très réussi, puisqu'un « sentiero » ne prévoit le passage que d'hommes ou d'animaux à pied ; or, dans la pièce il est question d'un accident de camion.

<sup>26</sup> Notre corpus, en effet, est bien trop réduit pour qu'on puisse en tirer de véritables généralisations. Cette caractéristique était par ailleurs, en même temps, la raison de son attrait (malgré ses petites dimensions, il est en effet « complet » : *toutes* les réécritures italiennes du théâtre québécois ont pu être

théâtre ; et ce bilan montre – nous semble-t-il – plusieurs points intéressants (et peut-être, si on lit la traduction théâtrale à la lumière des théories littéraires, inattendus).

Un premier point : l'hypothèse de la retraduction semble tenir au niveau des « normes préliminaires », <sup>27</sup> c'est-à-dire pour ce qui concerne le choix du texte source. La norme pourrait alors être énoncée comme suit : *c'est la dernière version en date d'un texte donné qu'il faut reproduire*, les autres perdant immédiatement toute leur importance. La présence de cette norme est montrée dans les cas de révision des textes de Michel-Marc Bouchard.

L'essentiel, toutefois, demeure ailleurs : en effet, comme il fallait s'y attendre, la donnée la plus saillante semble être l'inadéquation des théories existantes de la retraduction et de la révision pour l'étude de ces mêmes phénomènes au théâtre. Nous l'avons vu : on s'attendrait *en théorie* à un rapprochement progressif de la forme du texte source, avec un passage du pôle cibliste au pôle sourcier des stratégies adoptées. Or, les textes analysés montrent une dynamique presque toujours opposée. Les « retraductions » (si tant est qu'on puisse les appeler ainsi) des *Belles-Sœurs* montrent une adaptation profonde, à tous les niveaux, du texte source ; *textuellement*, elles ne peuvent même pas être considérées comme des retraductions ; il s'agit bel et bien d'adaptations intralinguistiques de la première (et seule véritable) traduction italienne. Quant aux révisions des textes de Michel-Marc Bouchard, elles semblent être orientées, elles aussi, vers le pôle cibliste.

---

prises en compte) et sa faiblesse. D'autres analyses, sur des corpus plus vastes, demeurent nécessaires.

<sup>27</sup> G. Toury, *The notion of 'assumed translation': an invitation to a new discussion*, in H. Bloemen, E. Hertog et W. Segers (dir.), *Letterlijkheid/Woordelijkheid – Literality/Verbality*, Fantom, Antwerpen-Harmelen, 1995, pp. 135-147.

Il n'y a rien de vraiment étonnant dans ces données : au théâtre, le recours à des stratégies traductives *autres* et en quelque sorte plus extrêmes, par rapport à la littérature, est un fait reconnu. Sirkku Aaltonen considère par exemple la traduction au sens strict, celle qui traduit « le texte dans sa totalité » (une règle qui peut difficilement être ignorée face à un texte littéraire !), comme *la stratégie de traduction la plus fidèle*, parmi bien d'autres, indépendamment de son résultat : « [Theatre] translation strategies [...] fall roughly into three categories : texts may be translated in their entirety; or only partially with various types of alteration; or they may be based on some idea or theme from the source text ». <sup>28</sup>

Pour ce qui est de la retraduction, cette idée peut être mise en relation avec l'hypothèse, avancée par la même chercheuse, que nous avons citée en début d'article. Dans notre corpus, les modifications les plus importantes concernent en effet les « retraductions » des textes de Tremblay, pensées pour des représentations spécifiques ; alors que, quand les textes sont produits pour une publication papier, sans qu'une mise en scène immédiate soit prévue (c'est le cas des trois textes de Bouchard), la tendance est plutôt à la « simple » petite retouche stylistique. Il n'en reste pas moins que dans toutes les situations analysées dans ces pages, l'acceptabilité pour le système cible semble primer sur l'adéquation au texte source. Il est licite de penser, alors, qu'au théâtre au moins, la mauvaise traduction est souvent la traduction sourcière.

---

<sup>28</sup> S. Aaltonen, *Retranslation in the Finnish theatre*, Multilingual Matters, Clevedon, 2002, p. 8 : « Les stratégies de traduction théâtrale [...] peuvent être approximativement classées en trois catégories : les textes peuvent être traduits intégralement ; ou bien seulement en partie, avec des altérations variées ; ils peuvent enfin être basés sur une idée ou un thème du texte source ». Nous traduisons.

**Bibliographie :**

- AALTONEN, Sirkku, *Time-Sharing on Stage. Drama Translation in Theatre and Society*, Multilingual Matters, Clevedon, 2002.
- AALTONEN, Sirkku, *Retranslation in the Finnish theatre*, « Cadernos de tradução », n° 1/11, 2003, pp. 141-159.
- BENSIMON, Paul, *Présentation*, « Palimpsestes », n° 4, 1990, pp. IX-XIII.
- BERMAN, Antoine, *La retraduction comme espace de la traduction*, « Palimpsestes », n° 4, 1990, pp. 1-8.
- BOUCHARD, Michel-Marc *et al.*, *Teatro del Québec*, Ubulibri, Milano, 1994.
- BOUCHARD, Michel-Marc, *Les Feluettes*, Leméac, Montréal, 1987.
- BOUCHARD, Michel-Marc, *Le mammole*, Trad. de F. Moccagatta « Sipario », n° 534, 1993, pp. 34-51.
- BOUCHARD, Michel-Marc, *Le mammole*, Trad. de F. Moccagatta, in Michel-Marc Bouchard, *Teatro*, Ubulibri, Milano, 2003.
- BOUCHARD, Michel-Marc, *Le Voyage du couronnement*, Leméac, Montréal, 1995.
- BOUCHARD, Michel-Marc, *Il viaggio dell'incoronazione*, Trad. de F. Moccagatta, « Intercity Plays », n° 1, 1995, pp. 85-100.
- BOUCHARD, Michel-Marc, *Le Voyage du couronnement (NE)*, Leméac, Montréal, 2000.
- BOUCHARD, Michel-Marc, *Il viaggio dell'incoronazione*, Trad. de F. Moccagatta, in Michel-Marc Bouchard, *Teatro*, Ubulibri, Milano, 2003.
- BOUCHARD, Michel-Marc, *Le Chemin des passes dangereuses*, Éditions Théâtrales, Montreuil, 1998.
- BOUCHARD, Michel-Marc, *Il cammino dei passi pericolosi*, Trad. de F. Moccagatta, « Intercity Plays », n° 4, 2000, pp. 259-270.
- BOUCHARD, Michel-Marc, *Il sentiero dei passi pericolosi*, Trad. de F. Moccagatta, in Michel-Marc Bouchard, *Teatro*, Ubulibri, Milano, 2003.
- BRANDOLINI, Chiara, *Francophonie et traduction : le cas de figure des Belles-Sœurs de Michel Tremblay*, « Publifarum », n° 16, 2011.
- CHEVALIER, Jean-Claude et Marie-France DELPORT, *L'horlogerie de Saint-Jérôme. Problèmes linguistiques de la traduction*, L'Harmattan, Paris, 1995.

- CHEVALIER, Jean-Claude et Marie-France DELPORT, *Jérômiades. Problèmes linguistiques de la traduction II*, L'Harmattan, Paris, 2010.
- COLLOMBAT, Isabelle, *Le XXI<sup>e</sup> siècle : l'âge de la retraduction*, « Translation Studies in the New Millennium », n° 2, 2004, pp. 1-15.
- DANIS, Daniel, *Teatro*, Oedipus Editore, Salerno, 1999.
- DE VAUCHER, Anne et Cristina MINELLE, *Traduzioni italiane di opere canadesi francofone*, 2003-2016. [En ligne] : [http://www.lilec.it/cisq/wp/wp-content/uploads/2012/04/Traduzioni-italiane-opere-quebecchesi\\_Aggiornemanto-ottobre-2016.pdf](http://www.lilec.it/cisq/wp/wp-content/uploads/2012/04/Traduzioni-italiane-opere-quebecchesi_Aggiornemanto-ottobre-2016.pdf). Consulté le 19 juillet 2019.
- DE LA CHENELIÈRE, Evelyne, *Teatro*, Editoria & Spettacolo, Spoleto, 2016.
- GAMBIER, Yves, *La retraduction : retour et détour*, « Meta », n° 39/3, 1994, pp. 413-417.
- KOSKINEN, Kaisa et Outi PALOPOSKI, *Retranslation*, in Y. Gambier, et L. van Doorslaer (dir.), *Handbook of Translation Studies 1*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia, 2010.
- MICONE, Marco, *Il fico magico*, Trad. de Marco Micone, Cosmo Iannone, Isernia, 2005.
- MONTI, Enrico, *La retraduction, un état des lieux*, in E. Monti, Enrico et P. Schnyder (dir.), *Autour de la retraduction : perspectives littéraires européennes*, Orizons, Paris, 2011, pp. 9-25.
- PARÉ, Catherine, *La traduction du théâtre québécois en Italie*, « Francofonia », n° 57, 2009, pp. 51-68.
- PYM, Anthony, *Method in Translation History*, Saint Jerome Publishing, Manchester, 1998.
- REGATTIN, Fabio, *Traductions italiennes du théâtre québécois : les traducteurs*, « Plaisance », n° 32, 2014, pp. 45-60.
- TOURY, Gideon (a), *Descriptive Translation Studies – and Beyond*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia, 1995.
- TOURY, Gideon (b), *The notion of 'assumed translation' : an invitation to a new discussion*, in H. Bloemen, E. Hertog, et W. Segers (dir.), *Letterlijkheid/Woordelijkheid – Literality/Verbality*, Fantom, 1995, Antwerpen-Harmelen, pp. 135-147.
- TREMBLAY, Michel, *Les Belles-Sœurs*, Leméac, Montréal, 1968.
- TREMBLAY, Michel, *Le cognate*, Trad. de F. Moccagatta et J.-R. Lemoine, in *Teatro del Québec*, Ubulibri, Milano, 1994.

*Fabio Regattin*

TREMBLAY, Michel, *Un milione di punti*, Trad. de G. Incerti, version  
polycopiée non publiée, 2009.

TREMBLAY, Michel, *Mi prendo tutto*, Trad. de G. Araceli, version  
polycopiée non publiée, 2012.

# **Les interventions du traducteur dans le texte, ou comment rendre une traduction... *mauvaise***

**Gerardo ACERENZA**

Università degli Studi di Trento  
(Italie)

## **Introduction**

Publié en 1954 chez les Edizioni Paoline à Vicence, *Lui non tornò più* (Hèmon [*sic*]) est le titre de l'une des cinq traductions italiennes du célèbre roman de la littérature canadienne-française intitulé *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon. Encore aujourd'hui, nous ne possédons aucune information sur l'auteur de cette traduction qui est désigné sur la page de grand titre avec le seul nom de Melitta. S'agit-il d'un homme ou d'une femme ? Melitta est-il un nom de famille ou un prénom féminin ? A-t-il/elle traduit d'autres textes de la littérature canadienne-française ? Connaît-il/elle le Canada français ?

Le nom de la maison d'édition qui a publié la traduction et la nature de certaines interventions que la traductrice fait dans le texte nous invitent à supposer qu'il s'agit d'une religieuse. Nous pouvons également supposer que cette religieuse a séjourné au Canada français pendant une courte période, peut-être comme missionnaire, mais qu'elle ne connaît pas à fond la société canadienne-française et les particularités linguistiques du Canada français. Nous craignons également que Melitta n'ait pas eu l'occasion de consulter les deux traductions en italien déjà existantes, celle de Lorenzo Gigli publiée à Turin chez Paravia en 1924 et celle anonyme publiée en 1945 chez Gentile Editore



à Milan. En effet, une étude comparative déjà menée<sup>1</sup> avec ces traductions citées a montré que Melitta n'a pas vraiment utilisé de stratégies pour ce qui est de la traduction des nombreux canadianismes qui se trouvent dans le texte.

Au cours de cette étude, nous chercherons à montrer en quoi la version de Melitta est une *mauvaise traduction* et pourquoi on peut considérer que cette version fait partie de la tradition des « laides infidèles ». Nous analyserons tout d'abord comment la traductrice a traduit les noms propres des personnages et les toponymes québécois. Puis nous montrerons comment elle a rendu en italien quelques particularités linguistiques du français québécois. Enfin, nous commenterons la nature de ses interventions dans le texte, notamment les ajouts de phrases entre parenthèses.

## **1. La tradaptation de Melitta**

Toute tradaptation,<sup>2</sup> qu'elle soit globale ou ponctuelle, apparaît très souvent comme une *mauvaise traduction*. La version de Melitta confirme cela dès la couverture. Elle italianise le prénom de l'auteur de « Louis » à « Luigi » et le nom de famille de l'écrivain, « Hémon » [*sic*], présente également un problème d'accent. De plus, le titre *Lui non tornò più* proposé

---

<sup>1</sup> G. Acerenza, *Les canadianismes, ces inconnus : les traductions italiennes de Maria Chapdelaine de Louis Hémon*, « Études de Linguistique Appliquée », n° 4/164, 2011, pp. 405-420.

<sup>2</sup> « Le terme “tradaptation” a été proposé par Jean Delisle en 1986 pour rendre compte d'une évolution indéniable du métier [du traducteur]. Il désigne des formes nouvelles du métier [du traducteur] qui se distinguent par une imbrication de la traduction et de l'adaptation, devenues à notre époque deux faces d'une même monnaie. Dans cette perspective, le traducteur se mue en tradaptateur, c'est-à-dire qu'il est chargé de l'adaptation des messages et autres produits de traduction (publicités, sites, Web, etc.) » Voir M. Guidère, *La communication multilingue*, Bruxelles, De Boeck, 2008, p. 20.

par la traductrice (ou par la maison d'édition) efface aussi bien le nom du personnage principal, Maria Chapdelaine, que le sous-titre « Récit du Canada français ». <sup>3</sup> Si la traductrice avait mené une petite enquête sur l'histoire de ce roman et de son auteur, elle aurait très vite compris l'importance du titre et également du sous-titre.

Le roman est publié à titre posthume, et en épisodes, du 27 janvier au 16 février 1914, d'abord en France dans les pages du journal parisien *Le Temps* auquel Louis Hémon avait adressé deux copies de son roman avant sa mort. Au Canada, le roman sera publié en 1916 sous forme de livre par l'éditeur Lefebvre de Montréal.

Toutefois, c'est l'édition publiée en France en 1921 par Bernard Grasset qui fera connaître ce chef-d'œuvre dans le monde entier. Raymonde Héroix attribue le succès du roman aux efforts de promotion de l'éditeur Bernard Grasset lequel, pour augmenter les ventes du roman, avait envoyé des milliers de lettres circulaires aux critiques de journaux, aux inspecteurs d'Académie, aux professeurs de lycée, aux mères de famille et même aux abbés de la France entière. De plus, il offrait gratuitement plusieurs exemplaires aux libraires qui passaient des commandes du livre. <sup>4</sup>

Néanmoins, à côté des stratégies éditoriales de Bernard Grasset, *Maria Chapdelaine* est devenu un mythe également grâce à des faits qui ne sont pas vraiment en relation avec le milieu des libraires. Toujours selon Raymonde Héroix, le titre du roman inspira le nom d'un tissu particulier appelé

---

<sup>3</sup> L. Hémon, *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français*, Bibliothèque québécoise, Montréal, 1990, [1921].

<sup>4</sup> N. Deschamps, R. Héroix et N. Villeneuve, *Le mythe de Maria Chapdelaine*, Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 1980, p. 116.

« Chappedelaine » et, en outre, un chocolatier utilisa le titre du roman pour créer sa propre marque de chocolat.<sup>5</sup>

Pourtant, au-delà de ces anecdotes, ce que les lecteurs français aimaient de ce texte, surtout en 1921, à la fin de la Première Guerre mondiale, c'était le côté exotique et le sentiment d'évasion que le roman suscitait : il évoquait le passé glorieux de la France coloniale, le grand mythe de l'Amérique française avec ses grands espaces et ses « arpents de neige ». D'où l'importance du sous-titre « Récit du Canada français ». Tandis que le titre *Lui non tornò più*<sup>6</sup> choisi par Melitta, ou par les Éditions Paoline, n'évoque pas cet ailleurs mythique et banalise le texte, qui est ainsi réduit à une histoire d'amour qui ne se réalisera pas entre le personnage principal du roman Maria Chapdelaine et l'un de ses prétendants, François Paradis, qui va mourir lors d'une tempête de neige et ne reviendra plus chez lui.

La version de Melitta que nous analysons ici est présentée sur la page de titre comme une « Traduction et adaptation du français ». Pour ce qui est des parties du texte source traduites intégralement, nous pouvons d'ores et déjà affirmer que, très souvent, elles ne restituent pas fidèlement le contenu sémantique et le style de l'original. Tandis que pour ce qui est des parties adaptées, nous constatons qu'il ne s'agit pas d'une adaptation globale (ou d'une transculturation) dans le but de naturaliser, pour les lecteurs de la langue et de la culture cibles, le contexte socioculturel évoqué dans le texte source. Bref, la version de Melitta n'est pas du tout accommodée pour garantir une équivalence d'effet sur les lecteurs italiens. Lors de certains passages toutefois, elle cherche à « acclimater », sans succès, certaines particularité linguistiques du français québécois, mais

---

<sup>5</sup> *Ibidem.*

<sup>6</sup> L. Hèmon [sic], *Lui non tornò più*, Trad. de Melitta, Edizioni Paoline, Vicenza, 1954.

comme nous le verrons plus loin, le résultat n'est pas du tout idiomatique dans la langue cible. Il s'agit très souvent d'adaptations ponctuelles plus ou moins importantes selon le cas, qui consistent à éliminer des passages descriptifs que la traductrice juge inintéressants pour les lecteurs italiens. Cet « appauvrissement quantitatif »<sup>7</sup> pourrait également être la conséquence d'une « déficience subjective »,<sup>8</sup> c'est-à-dire que la traductrice n'a pas été en mesure de traduire le lexique relatif à la flore canadienne, certaines structures syntaxiques ou des métaphores particulières du texte source comme nous pouvons bien le constater dans ce premier exemple :

Puis, une fois de plus, le sommeil fut le plus fort, la voix retomba, et Maria ramassa les guides que la main de son père avait laissé échapper.

Le chemin glacé longeait la rivière glacée. Sur l'autre rive, les maisons s'espaçaient, pathétiquement éloignées les unes des autres, chacune entourée d'une étendue de terrain défriché. Derrière ce terrain, et des deux côtés c'était le bois qui venait jusqu'à la berge : fond vert sombre et de cyprès sur lequel quelques troncs de bouleaux se détachaient çà et là, blancs et nus comme les colonnes d'un temple en ruine.

De l'autre côté du chemin, la bande de terre défrichée était plus large et continue ; les maisons plus rapprochées semblaient prolonger le village en avant-garde ; mais toujours derrière les champs nus la lisière des bois apparaissait et suivait comme une ombre, interminable bande sombre entre la blancheur froide du sol et le ciel gris.

– Charles-Eugène, marche un peu !

---

<sup>7</sup> A. Berman, *La traduction et la Lettre ou l'Auberge du lointain*, Seuil, Paris, 1999, p. 53.

<sup>8</sup> G. Lungu-Badea, *Le Rôle du traducteur dans l'esthétique de la réception. Sauvetage de l'étrangeté et/ou consentement à la perte*, in G. Lungu-Badea, A. Pelea et M. Pop (dir.), *(En)Jeux esthétiques de la traduction. Éthique(s) et pratiques traductionnelles*, Centre de recherches ISTTRAROM-Translationes, Timișoara, 2010, p. 25.

*Les interventions du traducteur dans le texte...*

Le père Chapdelaine s'était réveillé et étendait la main vers le fouet dans son geste habituel de menace débonnaire ; mais quand le cheval ralentit de nouveau après quelques foulées plus vives, *il s'était déjà rendormi, les mains ouvertes* sur ses genoux et montrant les paumes luisantes de ses mitaines en cuir de cheval, *le menton appuyé sur le poil épais* de son manteau.<sup>9</sup>

Ma dopo un'ora, rieccolo addormentato. Maria prese in mano le redini; guardava con tenerezza suo padre *che dormiva solo, con le mani aperte* sulle ginocchia mostrando le palme lucide dei suoi guanti in pelle di cavallo, *col mento appoggiato pesantemente sul fitto pelo* del suo cappotto.<sup>10</sup>

D'emblée, nous remarquons que la traductrice force les frontières qui délimitent le champ de la traduction. Elle élimine un long paragraphe et ajoute des mots qui ne se trouvent pas dans le texte source, comme l'ajout injustifié de l'adverbe « pesamment » à la fin du paragraphe.

De la même manière, dans plusieurs endroits du texte, elle insère de longs passages en interprétant la psychologie des personnages et en commentant leurs répliques. Très souvent, elle en ajoute carrément à la narration comme le montre l'exemple suivant :

Il poursuivait :

– Il y a icitte deux hommes qui ont de l'argent pour acheter les pelleteries. Si vous avez des peaux d'ours, ou de vison, ou de rat musqué, ou de renard, allez voir ces hommes-là au magasin avant mercredi ou bien adressez-vous à François Paradis, de Mistassini, qui est avec eux. Ils ont de l'argent en masse et ils payeront cash pour toutes les peaux de première classe.

---

<sup>9</sup> L. Hémon, *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français*, p. 31. Nous soulignons.

<sup>10</sup> L. Hèmon [*sic*], *Lui non tornò più*, p. 28. Nous soulignons.

*Il avait fini les nouvelles et descendit les marches du perron. Un petit homme à figure chafouine le remplaça.*<sup>11</sup>

Napoleone continuava :

« Sono arrivati due uomini che hanno molto danaro per acquistare pellicce; se avete pellicce d'orso o di visone o di topo muschiato, portatele a quegli uomini; li troverete nella bottega prima di mercoledì; oppure rivolgetevi a Francesco Paradiso di Mistassini che sta con loro. Hanno danaro moneta-oro e pagheranno subito e bene ogni pelliccia di prima classe ». *Invece questo bando fece furore. Tutti avevano cacciato qualche animale da pelliccia ed ora erano felici di incassare monete d'oro; costava così poco quel danaro in confronto alla dura fatica del disboscamento ! Per lo più le povere bestie, colpevoli di avere un pelo bellissimo, venivano catturate con trappole !*

*Il banditore scese dal suo pulpito e si offrì a dare maggiori chiarimenti.*<sup>12</sup>

La version italienne ici analysée se présente alors comme un roman hybride écrit à quatre mains par Louis Hémon et par la traductrice qui est hypervisible dans le texte traduit. L'œuvre traduite et adaptée est loin de reproduire fidèlement le texte source et se présente comme une nouvelle création qui n'aura pas la même réception chez les lecteurs italiens. La traductrice intervient très souvent dans le texte et donne à lire une version bien à elle de ce classique de la littérature canadienne-française. Le roman de Louis Hémon est complètement défiguré par des omissions et le style est complètement contaminé par les ajouts injustifiés de la traductrice Melitta, qui se projette sans cesse dans le texte.

Or, à propos de l'invisibilité ou de la visibilité du traducteur dans le texte, Lawrence Venuti remarque au tout début de son ouvrage que « Plus la traduction se lit facilement, plus invisible

---

<sup>11</sup> L. Hémon, *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français*, p. 22. Nous soulignons.

<sup>12</sup> L. Hèmon [*sic*], *Lui non tornò più*, pp. 11-12. Nous soulignons.

est le traducteur, et, imagine-t-on, plus visible devient l'auteur ou le sens du texte étranger ».<sup>13</sup> Par contre, telle qu'elle se présente aux yeux de l'analyste, la version de Melitta ne se lit pas « facilement » et la visibilité de l'auteur est constamment menacée à cause de l'hypervisibilité de la traductrice.

Selon Jean Darbelnet, « pour être à l'abri de tout reproche », une traduction devrait : « 1) transmettre exactement le message de l'original ; 2) observer les normes grammaticales de son temps ; 3) être idiomatique ; 4) être dans le même ton que l'original (équivalence stylistique) ; 5) être pleinement intelligible pour le lecteur qui appartient à une autre culture (adaptation culturelle) ».<sup>14</sup>

Toutefois, la tradaptation de Melitta que nous analysons ici ne répond à aucune de ces prescriptions. Le comparatiste est d'emblée frappé par la « stratégie » utilisée consistant à traduire littéralement presque tous les prénoms, comme on l'a déjà vu pour le prénom de l'auteur, et très souvent aussi les patronymes des personnages. De plus, la traductrice a traduit également tous les toponymes québécois.

## **2. La traduction des noms propres et des toponymes**

Les noms propres, comme les toponymes, constituent dans les textes littéraires traduits des éléments qui témoignent de la présence de l'autre et ils évoquent l'ailleurs, ils invitent à rêver. Par leur étrangeté, ils peuvent toujours créer un effet de surprise

---

<sup>13</sup> L. Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translators*, Routledge, London and New York, 1995, pp. 1-2 : « The more fluent the translation, the more invisible the translator, and, presumably, the more visible the writer or meaning of the foreign text ». Nous traduisons.

<sup>14</sup> J. Darbelnet, *Traduction littérale ou traduction libre ?*, « Meta », n° 15, 1970, p. 89.

et cristalliser des « pensées [des] émotions et [des] souvenirs »<sup>15</sup> particuliers. Michel Ballard précise que « pour ce qui est des personnages de fiction, on retrouve presque la même forte proportion de non-traduction, avec cependant des différences, selon le registre de fiction ».<sup>16</sup> Umberto Eco, quant à lui, en soulignant que les traducteurs italiens « sont toujours d'accord pour domestiquer »<sup>17</sup> les noms propres dans les textes traduits, remarque qu'en réalité il faut toujours négocier et utiliser une stratégie différente selon qu'il s'agit de noms de personnages historiques ou des noms fictifs.

Pour ce qui est des toponymes en particulier, Thierry Grass remarque qu'ils « subissent une influence que l'on peut qualifier de “poids de l'histoire” [car un toponyme reflète] une époque et une façon de penser et de se représenter le lieu et ses habitants et parfois même un événement : *la Bérézina*, cet affluent du *Dniepr*, est devenue synonyme d'échec catastrophique en français [...] ».<sup>18</sup> En effet, en choisissant le procédé de traduction d'un toponyme (emprunt, calque, transcription, adaptation, etc.), le traducteur décide également de véhiculer ou non le contenu historique d'un nom de lieu. Pour cette raison, la traduction des toponymes ne devrait pas être prise à la légère par le traducteur.

Avec sa stratégie de traduction des noms propres, Melitta crée un environnement onomastique dans lequel tous les personnages ont un prénom italien. Ainsi, elle efface l'atmosphère canadienne-française et opère une subtile forme de « violence

---

<sup>15</sup> J. Molino, *Le nom propre dans la langue*, « Langages », n° 16/66, 1982, p. 5.

<sup>16</sup> M. Ballard, *Le nom propre en traduction*, Ophrys, Paris, 2001, p. 18.

<sup>17</sup> U. Eco, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, Trad. de l'italien par M. Bouzaher, Éditions Grasset, Paris, 2006, p. 175.

<sup>18</sup> T. Grass, *La traduction comme appropriation : le cas des toponymes étrangers*, « Meta », n° 51/4, 2006, p. 666.



ethnocentrique ». À ce propos, dans son dernier ouvrage, David Bellos se demande « à quoi bon lire un roman policier anglais s'il n'a pas quelque chose d'anglais à vous offrir ? ». <sup>19</sup> De la même manière, nous pouvons nous demander, en paraphrasant Bellos, pourquoi lirait-on un texte canadien-français, s'il n'a rien de canadien-français à nous offrir ?

Or, la traductrice utilise une stratégie mixte, parfois elle choisit le procédé du calque en traduisant de manière littérale les prénoms et les patronymes des personnages. De ce fait, le personnage « François Paradis » et le cheval « Charles-Eugène », acquièrent la citoyenneté italienne et sont désignés dans le texte d'arrivée par les noms « Francesco Paradiso » (p. 17) et « Carloeugenio » (p. 27). Parfois, elle opte pour le procédé de la transcription aussi bien pour le prénom que pour le patronyme du personnage : « Pite Gaudreau » devient ainsi « Pino Godrò » (p. 15). Bien que cette stratégie permette une meilleure lisibilité, il s'agit d'une traduction forcée, car elle restitue maladroitement l'image phonique d'un nom de famille français. D'autres fois encore, elle utilise le procédé du calque seulement pour traduire les prénoms et le procédé du report pour le nom de famille. De cette manière, le nom du personnage « Cléophas Pesant » est rendu par « Cleofa Pesant » (p. 8) et celui de « Nazaire Larouche » par « Nazario Larouche » (p. 9). On pourrait se demander déjà selon quelle logique la traductrice décide de domestiquer le patronyme « Paradis » et d'utiliser le procédé du report pour celui de « Pesant ».

En outre, certains prénoms typiques des personnages québécois du roman sont adaptés, donc remplacés par des prénoms italiens. Le prénom du quatrième enfant de la famille

---

<sup>19</sup> D. Bellos, *Le Poisson et le bananier. Une histoire fabuleuse de la traduction*, Trad. de D. Loayza avec la collaboration de l'auteur, Flammarion, Paris, 2012, pp. 52-53.

« Tit' Bé », âgé de 14 ans, est rendu par « Ninetto » (p. 31). Il est vrai qu'un tel prénom n'évoque rien pour des lecteurs italiens. Cependant, au Québec, depuis la colonisation déjà, on faisait précéder un prénom, un nom ou un surnom de l'adjectif « petit » ou de la forme abrégée par aphérèse « Tit ou Ti ». Il suffit de citer par exemple le titre de la célèbre pièce de Gratien Gélinas intitulée *Ti-Coq*.<sup>20</sup> Toutefois, ce qui est grave à notre avis, c'est que Melitta décide en plus d'adapter le prénom du personnage « Da' Bé », qui est le troisième enfant des Chapdelaine, en utilisant le même prénom « Ninetto ». C'est également ici qu'elle dévoile, d'après nous, son identité de bonne sœur, avec l'ajout du segment souligné par les guillemets « “con voce d'esultazione” (come dicono i salmi) » et aussi ses origines géographiques, puisque « Nino e Ninetto » sont des prénoms très communs de la ville de Rome et de sa région :

François Paradis	Francesco Paradiso
Charles-Eugène (cheval)	Carloeugenio
Pite Gaudreau	Pino Godrò
Cléophas Pesant	Cleofa Pesant
Nazaire Larouche	Nazario Larouche

*Tit'Bé*, assis sur une chaise, *en face de sa sœur*, fumait pipe sur pipe sans détourner les yeux d'elle une seconde [...].<sup>21</sup>

*Ninetto*, seduto sulla sedia *in faccia a sua sorella* fumava una pipa dopo l'altra senza mai levarle di dosso lo sguardo [...].<sup>22</sup>

Donne donc ta chaise, *Da'Bé !* s'exclama la mère Chapdelaine.<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> G. Gélinas, *Ti-Coq*, Typo, Montréal, 1995.

<sup>21</sup> L. Hémon, *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français*, p. 35. Nous soulignons.

<sup>22</sup> L. Hémon [*sic*], *Lui non tornò più*, p. 31. Nous soulignons.

<sup>23</sup> L. Hémon, *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français*, p. 73. Nous soulignons.

« Porta una sedia *Ninnetto* » gridò mamma Chapdelaine “*con voce d’esultazione*” (*come dicono i salmi*).<sup>24</sup>

Pour ce qui est des toponymes québécois en français, la traductrice les restitue littéralement en italien et parfois le résultat n’est pas du tout idiomatique. Si le « Lago San Giovanni », traduction obtenue par calque du grand « Lac-Saint-Jean » québécois, qui se trouve dans la région du Saguenay, n’évoque rien de particulier pour les lecteurs italiens, ces derniers auront plus de mal à situer un village qui s’appelle « San Enrico di Taion » (p. 121), qui est le résultat du calque du village québécois « Saint-Henri de Taillon ». Et que dire de « La Tuque », nom d’une ville qui se trouve entre le Lac-Saint-Jean et la ville de « Trois-Rivières », qui a été rendu par « Tuca » ? N’évoque-t-il pas plutôt un lieu qui se trouverait en Espagne ou au Mexique ?

Nous soulignons également ici la traduction fautive en italien de la locution prépositionnelle « en haut de » que la traductrice a traduite par « in alto di ». Si elle l’avait traduite par « a Nord di » le résultat, quoiqu’incorrect, aurait été plus idiomatique. En réalité, en français québécois, la locution signifie « à l’ouest de » comme l’attestent plusieurs dictionnaires de canadianismes, comme le *Dictionnaire général de la langue française au Canada* de Bélisle<sup>25</sup> et *Le Dictionnaire de la langue québécoise* de Bergeron.<sup>26</sup> En effet, « la rivière Vermillon passe à une

---

<sup>24</sup> L. Hémon [*sic*], *Lui non tornò più*, p. 65. Nous soulignons.

<sup>25</sup> L.-A. Bélisle, *Dictionnaire général de la langue française au Canada*, Québec, Bélisle éditeur, 1957.

<sup>26</sup> L. Bergeron, *Dictionnaire de la langue québécoise*, Montréal, VLB éditeur, 1980.

trentaine de kilomètres à l'ouest de l'ancien poste de traite des fourrures qu'était La Tuque » :<sup>27</sup>

« lac Saint-Jean ». (p. 29).

« Lago San Giovanni ». (p. 26).

« Saint-Henri de Taillon ». (p. 126).

« San Enrico di Taion ». (p. 126).

« — Voilà comment ça s'est passé... Vous avez peut-être eu connaissance qu'il était *foreman* dans un chantier *en haut de La Tuque*, sur la rivière *Vermillon* ». <sup>28</sup>

« È stato così – seguitava Eutropio. – Certo saprete che egli era caposquadra in un cantiere, *in alto della Tuca*, presso il fiume *Vermiglio* ». <sup>29</sup>

« [...] il marcherait tout le chemin, et qu'il allait gagner *le grand lac* en suivant les rivières, *la rivière Croche* d'abord, et puis *la rivière Ouatchouan*, qui tombe près de *Roberval* ». <sup>30</sup>

« [...] per lui era cosa da niente venire al **lago S. Giovanni** seguendo i fiumi, prima il fiume *Crosce*, poi il *Uaciuhan*, poi il *Roberval*... ». <sup>31</sup>

Les noms des villes comme « La Tuque », ou le nom d'un grand lac comme le « Lac-Saint-Jean » auraient évoqué sûrement des lieux d'un pays comme le Canada peu connu à l'époque et auraient pu inviter les lecteurs à rêver d'un ailleurs

---

<sup>27</sup> A. Vigh, *L'écriture Maria Chapdelaine : le style de Louis Hémon et l'explication des québécoisismes*, Septentrion, Montréal, 2002.

<sup>28</sup> L. Hémon, *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français*, p. 115. Nous soulignons.

<sup>29</sup> L. Hémon [*sic*], *Lui non tornò più*, p. 108. Nous soulignons.

<sup>30</sup> L. Hémon, *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français*, p. 116. Nous soulignons.

<sup>31</sup> L. Hémon [*sic*], *Lui non tornò più*, p. 109. Nous soulignons.

lointain. Or, peut-on rêver si, dans un texte comme *Maria Chapdelaine*, où la nature sauvage canadienne est un vrai personnage du roman, les toponymes sont traduits littéralement ? Et que dire des toponymes à consonance amérindienne, si nombreux dans le texte ? Le nom de la rivière « Ouatchouan », nom d'origine montagnaise signifiant « eau qui tourbillonne » a été rendu par Melitta avec la transcription phonétique « Uaciuau », ce qui ne permet ni une meilleure lisibilité que celle que du toponyme original, ni une meilleure prononciation.

En plus des noms propres et des toponymes, on peut constater que la traductrice ne connaît pas la géographie du Québec. Elle ne sait pas que « Roberval » désigne une ville qui se trouve sur le Lac-Saint-Jean et non pas une rivière, comme le montre la traduction du passage en italique cité ci-dessus. Elle est convaincue que, en 1954, la capitale du Canada est la ville de Québec et non pas Ottawa, comme le montre l'ajout injustifié qu'elle propose lorsque le nom de la ville de Québec apparaît pour la première fois dans le texte :

« – Les travaux du quai vont recommencer... J'ai reçu de l'argent du gouvernement, et tous ceux qui veulent se faire engager n'ont qu'à venir me trouver avant les vêpres. *Si vous voulez que cet argent-là reste dans la paroisse au lieu de retourner à Québec, c'est de venir me parler pour vous faire engager vite* ». <sup>32</sup>

« Attenzione ! Si ricomincia il lavoro di sbarco delle merci... Ho ricevuto dal governo il danaro e tutti quelli che vogliono essere assunti, passino da me prima dei Vespri ; *se volete che quel danaro resti nelle vostre saccocce* invece di ritornare a Québec (la capitale del Canada)... ». Aspettò che il brusio suscitato dalla notizia cessasse. <sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> L. Hémon, *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français*, p. 21. Nous soulignons.

<sup>33</sup> L. Hémon [*sic*], *Lui non tornò più*, pp. 10-11. Nous soulignons.

En outre, elle traduit dans le même passage le segment phrastique « Si vous voulez que cet argent-là reste dans la paroisse » par « se volete che quel danaro resti nelle vostre saccocce » en dévoilant encore une fois ses origines romaines, puisque le régionalisme « saccoccia », dérivé de « sacco », qui signifie « tasca » (en fr. poche) est très utilisé encore aujourd’hui à Rome et dans tout le Latium.<sup>34</sup>

Par le moyen d’un ajout injustifié entre parenthèses, elle se méprend également pour ce qui est de la grandeur du village de « Saint-Prime » et de la distance qui existe entre ce village et la ville de « Péribonka » :

« Pite Gaudreau, les yeux tournés vers la porte de l’église, annonça :

– Maria Chapdelaine *est revenue de sa promenade à Saint-Prime, et voilà le père Chapdelaine qui est venu la chercher* ».<sup>35</sup>

« Pino Godrò, tenendo gli sguardi fissi alla porta della chiesa annunciò :

– Sta uscendo Maria Chapdelaine che è tornata *dal suo soggiorno presso i parenti a San Primo (un grosso centro quasi civile e distante 300 km. da Peribonka)*. I parenti son venuti a Messa qui e hanno consegnato la ragazza al padre Chapdelaine che così ha fatto solo metà strada per riprendersi la figlia ».<sup>36</sup>

Or, dans les années vingt, « Saint-Prime » n’était pas du tout un « gros centre » (aujourd’hui 2.500 habitants, beaucoup moins à l’époque !) et il se trouvait et se trouve encore de nos jours à presque 80 km de Péribonka et non pas à 300 km. Mais, puisque le Canada est un grand pays, il fallait exagérer un peu... On

---

<sup>34</sup> Treccani, *Vocabolario della lingua italiana on-line*. [En ligne] : [www.treccani.it](http://www.treccani.it). Consulté le 19 octobre 2019.

<sup>35</sup> L. Hémon, *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français*, p. 23. Nous soulignons.

<sup>36</sup> L. Hémon [*sic*], *Lui non tornò più*, p. 13. Nous soulignons.

pourrait également s'interroger sur le sens de l'épithète « quasi civile » qu'elle utilise pour caractériser le village de « San Primo ». Qu'entend-elle par « presque civil » ? A-t-elle vu, peut-être, lors de son supposé séjour au Canada des Amérindiens que l'on désignait à l'époque avec le terme « sauvages » ?

De plus, elle considère que le village de Mistassini, centre de plusieurs milliers d'habitants déjà dans les années cinquante, n'est qu'un petit bourg (« borgata »), qui se trouve sur les rives du Lac Péribonka, alors qu'il se trouve sur les rives du fleuve Mistassini qui est un confluent du Lac-Saint-Jean. Le lac Péribonka se trouve en réalité à plus de 200 km à vol d'oiseau de Mistassini.

« Le jeune homme ne répondit pas ; il regardait Maria curieusement, et avec un sourire simple, comme s'il attendait qu'elle parlât à son tour.

– Tu te rappelles bien François Paradis, de Mistassini, Maria ? *Il n'a pas changé guère* ». <sup>37</sup>

« Il giovane non rispondeva : guardava Maria con attenzione e con un sorriso schietto, come se aspettasse qualche parola da lei. Fu Samuele che invitò la figlia a ricordare :

– Eh, Maria ! Non ti rammenti di Francesco Paradiso, di Mistassini ? (*borgata, col nome ancora Pellirosse, situata su una collina in riva al lago Peribonka*). *Non ha cambiato molto da allora !* » <sup>38</sup>

Ces ajouts injustifiés au texte source, cette « parolisation/explicitation », <sup>39</sup> ne sont pas nécessaires et en plus ils faussent complètement la réalité géographique de la région

---

<sup>37</sup> L. Hémon, *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français*, p. 25. Nous soulignons.

<sup>38</sup> L. Hèmon [*sic*], *Lui non tornò più*, p. 17. Nous soulignons.

<sup>39</sup> J.-R. Ladmiral, Jean-René, *Levée de rideau théorique : quelques esquisses conceptuelles*, « Palimpsestes », n° 16, 2004, p. 25.

du Saguenay-Lac-Saint-Jean où se situe l'action du roman. Le réseau signifiant du texte source est complètement détruit.

Dans l'exemple ci-dessus, il faut également remarquer l'agrammaticalité de l'emploi de l'auxiliaire dans la traduction littérale de la phrase « Il n'a pas changé guère » qui a été rendu par « non ha cambiato molto » à la place de la forme correcte « non è cambiato molto ». On trouve dans le texte un grand nombre de structures italiennes construites selon la syntaxe française et qui ne sont pas du tout idiomatiques. Melitta « n'observe pas les normes grammaticales de son temps »<sup>40</sup> et sa traduction n'est pas à l'abri de tout reproche. Dans le passage ci-dessous, par exemple, la phrase italienne « per farvi montare le donne », bien que correcte, fait penser instantanément à la traduction littérale de la phrase française « pour y faire monter des femmes » :

« Ceux qui venaient des rangs, ces longs alignements de concessions à la lisière de la forêt, détachaient l'un après l'autre les chevaux rangés et amenaient leurs traîneaux aux bas des marches de l'église *pour y faire monter femmes et enfants* ».<sup>41</sup>

« Quelli che stavano ai « rangs », le lunghe serie di concessioni presso l'orlo della foresta, vasta come un mare, staccavano uno dopo l'altro i cavalli dallo stallaggio e guidavano le slitte fino ai piedi dell'ampia scalinata di legno *per farvi montare le donne e i bambini senza farli camminare sulla neve* ».<sup>42</sup>

Et que dire de la traduction du passage « assis sur une chaise, en face de sa sœur » qui a été traduit par « seduto sulla sedia in faccia a sua sorella » et non pas « di fronte a sua sorella » ? On

---

<sup>40</sup> J. Darbelnet, *Traduction littérale ou traduction libre ?*, p. 89.

<sup>41</sup> L. Hémon, *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français*, p. 24. Nous soulignons.

<sup>42</sup> L. Hémon [*sic*], *Lui non tornò più*, p. 15. Nous soulignons.



dirait que le lecteur italien lit une traduction faite par un traducteur débutant :

*Tit' Bé*, assis sur une chaise, *en face de sa sœur*, fumait pipe sur pipe sans détourner les yeux d'elle une seconde. [...].<sup>43</sup>

*Ninnetto*, seduto sulla sedia *in faccia a sua sorella* fumava una pipa dopo l'altra senza mai levarle di dosso lo sguardo. [...].<sup>44</sup>

### 3. La traduction des canadianismes

Qui plus est, la traductrice ne semble pas connaître les régionalismes du français du Canada et, très souvent, elle les traduit littéralement en donnant à lire des passages qui ne sont pas du tout idiomatiques en italien. On peut bien se demander ce que désigne en réalité ce « tira e molla » de la citation ici-bas utilisé pour rendre l'expression française « faire de la tire ». Il ne désigne certainement pas des « espèces de bonbons » :

Le jour de l'An n'amena aucun visiteur. Vers le soir, la mère Chapdelaine, un peu déçue, cacha sa mélancolie sous la guise d'une gaieté exagérée.

– Quand même il ne viendrait personne, dit-elle, ce n'est pas une raison pour nous laisser pâtir. *Nous allons faire de la tire*.<sup>45</sup>

Anche Capo d'anno non portò alcuna visita ai Chapdelaine. Allora la mamma per farli stare allegri dichiarò che avrebbe *fatto il "tira e molla"* una specie di *caramella* che si vede fare anche da noi nelle fiere di campagna.<sup>46</sup>

L'expression du français du Canada « faire de la tire » désigne du sirop d'érable refroidi et durci sur la neige et encore

---

<sup>43</sup> L. Hémon, *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français*, p. 35. Nous soulignons.

<sup>44</sup> L. Hèmon [*sic*], *Lui non tornò più*, p. 31. Nous soulignons.

<sup>45</sup> L. Hémon, *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français*, p. 129. Nous soulignons.

<sup>46</sup> L. Hèmon [*sic*], *Lui non tornò più*, p. 105. Nous soulignons.

aujourd'hui lorsqu'on fait des « partys de sucre » on s'amuse à préparer pour les enfants cette sorte de confiserie avec de petites spatules en bois autour desquelles le sirop d'érable chaud se fige au contact avec la neige. Que penser de la traduction proposée par Melitta ? A-t-elle bien compris à quoi renvoyait l'expression « faire de la tire » ?

Dans un autre passage, elle semble méconnaître le sens de l'expression populaire québécoise « avoir de l'argent en masse », qui signifie avoir « beaucoup d'argent, énormément »,<sup>47</sup> puisqu'elle traduit cette expression par « avere danaro moneta-oro » ! On peut bien se demander pourquoi la traductrice propose cette accumulation redondante de substantifs et ce que c'est le « danaro moneta-oro »...

Il poursuivait :

– Il y a icitte deux hommes qui ont de l'argent pour acheter les pelleteries. Si vous avez des peaux d'ours, ou de vison, ou de rat musqué, ou de renard, allez voir ces hommes-là au magasin avant mercredi ou bien adressez-vous à François Paradis, de Mistassini, qui est avec eux. *Ils ont de l'argent en masse* et ils payeront cash pour toutes les peaux de première classe.<sup>48</sup>

Napoleone continuava :

« Sono arrivati due uomini che hanno molto danaro per acquistare pellicce; se avete pellicce d'orso o di visone o di topo muschiato, portatele a quegli uomini; li troverete nella bottega prima di mercoledì; oppure rivolgetevi a Francesco Paradiso di Mistassini che sta con loro. *Hanno danaro moneta-oro* e pagheranno subito e bene ogni pelliccia di prima classe ». <sup>49</sup>

Ailleurs dans le texte, elle confond « l'original », qui désigne l'élan d'Amérique, avec le cerf :

---

<sup>47</sup> L. Menay, *Dictionnaire québécois-français*, Guérin, Montréal, 2003.

<sup>48</sup> L. Hémon, *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français*, p. 22. Nous soulignons.

<sup>49</sup> L. Hémon [*sic*], *Lui non tornò più*, pp. 11-12. Nous soulignons.

*Les interventions du traducteur dans le texte...*

*un grand homme gris aux larges épaules osseuses qui n'avait rien changé pour la messe à sa tenue de tous les jours : vêtement court de toile brune doublé de peau de mouton, culottes rapiécées et gros bas de laine gris dans des mocassins en peau d'original.*<sup>50</sup>

*un alto e grosso uomo già grigio, dalle larghe spalle tutt'ossa, che nemmeno per andare a Messa aveva mutato gli abiti da lavoro : una giubba corta di tela foderata di pelliccia di montone, grosse brache rattoppate, spesse calze di lana entro mocassini (calzatura derivata dai Pellirosse) di pelle di cervo.*<sup>51</sup>

Cependant, ce qui dérange le lecteur dans la version proposée par Melitta ce sont les interventions de la traductrice dans le texte par le moyen de parenthèses, des interventions injustifiées censées clarifier le sens d'un terme inconnu ou apporter des informations sur les lieux évoqués dans le texte. Est-il nécessaire de préciser que les « mocassins » sont des « calzature derivate dai Pellirossa » ? Le lecteur italien des années cinquante, a-t-il besoin de cette explication ?

Au cours des 23 pages qui constituent le premier chapitre par exemple, beaucoup plus court que celui du texte source, la traductrice se projette 15 fois dans le texte en ajoutant sa voix à celle de Louis Hémon. Cela se fait à l'aide de segments phrastiques de longueurs variables insérés le plus souvent entre parenthèses, mais aussi directement dans le texte, sans balises typographiques, comme dans l'exemple qui suit, où la traductrice interprète le texte en proposant une paraphrase à faire rougir quiconque compare le texte source et le texte cible. Nous supposons que Melitta n'a pas compris le sens de la locution adverbiale « de même », qui en français du Canada, signifie d'habitude « également », mais ici a plutôt le sens de « en plus ».

---

<sup>50</sup> L. Hémon, *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français*, p. 20. Nous soulignons.

<sup>51</sup> L. Hèmon [*sic*], *Lui non tornò più*, p. 9. Nous soulignons.

– François Paradis ! s'exclama le père Chapdelaine. C'est un adon de fait, car voilà longtemps que je ne t'avais vu, François. *Et voilà ton père mort, de même.* As-tu gardé la terre ?<sup>52</sup>

Oh ! Sei tu Francesco Paradiso ! (*in Canadà, tra coloni, ci si chiama sempre così, col nome e cognome*). È una fortuna davvero, perché è un bel pezzo che non ci vediamo ! *E il tuo povero brav'uomo di padre... Ma ! È andato anche lui ! E tu hai continuato a tenere la sua terra ?*<sup>53</sup>

Nous voulons encore commenter un exemple assez emblématique de cette stratégie, car il nous autorise à considérer cette traduction dans la tradition des « laides infidèles » :

[...] voilà qu'un arbre qu'il abattait pour faire le feu a faussé en tombant, *et ce sont des sauvages* qui l'ont trouvé le lendemain par aventure, assommé et à demi gelé déjà, malgré que le temps était doux. Il était sur leur territoire de chasse, et ils auraient bien pu faire semblant de ne pas le voir et le laisser mourir là ; mais ils *l'ont chargé sur leur traîne et rapporté à leur tente, et ils l'ont soigné.* Vous avez connu son père : c'était un homme rough et qui prenait un coup souvent, mais juste, et de bonne mémoire pour les services de même. Alors quand *il a quitté ces sauvages-là*, il leur a dit de venir le voir au printemps quand ils descendraient à la Pointe-Bleue avec leurs pelleteries.<sup>54</sup>

fu colpito malamente da un albero che piegò falso mentre lo abbatteva per far fuoco; rimase tramortito *e fu trovato dai Pellirosse...* mio padre era sul loro territorio di caccia... avrebbero dunque potuto far finta di non averlo visto e lasciarlo morire assiderato. Invece no ! *Lo hanno caricato sulla loro slitta, l'hanno condotto al loro accampamento; i loro stregoni, che conoscono le virtù delle erbe, lo hanno curato...* Mio padre era rude ma con cuore... un cuore grande ! E, quando, guarito, si è accomiatato da *quei leali selvaggi (che erano stati battezzati da quella santa anima del missionario, Padre Trèfle), ha donato loro tutto quello che aveva e li ha invitati ad andarlo a trovare a Mistassini* quando, in

---

<sup>52</sup> L. Hémon, *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français*, p. 25.

<sup>53</sup> L. Hèmon [sic], *Lui non tornò più*, p. 17.

<sup>54</sup> L. Hémon, *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français*, p. 50.

primavera, *secondo il loro costume*, sarebbero scesi a Punta Azzurra per vendere pelli.<sup>55</sup>

À travers ces ajouts injustifiés dans le texte que nous avons souligné par l'italique, on dirait que Melitta a voulu réécrire complètement le texte de Louis Hémon. Le terme « sauvage » qui apparaît dans un grand nombre de textes de la littérature canadienne-française et qui désigne les Indiens d'Amérique n'avait pas à l'époque une connotation péjorative comme aujourd'hui. Louis Hémon, qui était français, utilise également ce terme dans la narration, mais il prend les distances nécessaires avec cet usage en l'écrivant entre guillemets. Or, Melitta le traduit toujours par « Pellirossa » avec un « P » majuscule, comme dans la première occurrence de cet extrait, tandis que, lors de la seconde occurrence, elle le traduit par le substantif « selvaggi » en y ajoutant l'adjectif « leale » (loyal) et, tout de suite après, elle précise qu'ils avaient été baptisés par le « Père Trèfle ». Mais qui est-il ce « Père Trèfle » qui fait soudainement son apparition dans le texte de Louis Hémon ? Nos recherches menées sur la Toile et dans d'autres sources littéraires n'ont pas permis de trouver des traces de ce « Père Trèfle ». S'agit-il d'une invention de Melitta en sachant que le Trèfle est également utilisé, surtout par les Irlandais, comme symbole de la Sainte Trinité (le Père, le Fils et le Saint-Esprit) ?

Quoi qu'il en soit, ces ajouts injustifiés dénaturent considérablement le texte de Louis Hémon. Melitta est également victime des stéréotypes qui existaient à l'époque sur les « Indiens » vu qu'elle insère également dans le texte, sans aucune raison, le mot « stregone » (en fr. sorcier). Elle ajoute ainsi du mystère et un caractère plus « sorcier » aux habitudes des autochtones du Canada de l'époque.

---

<sup>55</sup> L. Hèmon [*sic*], *Lui non tornò più*, pp. 50-51.

Bref, on ne saurait dire désormais plus clairement que la version de Melitta présentée comme une « traduction et adaptation du texte français » est une *mauvaise traduction* et une mauvaise adaptation du chef-d'œuvre de Louis Hémon. Ici elle ampute le texte source, là elle ajoute des passages qui contaminent le sujet du texte de Louis Hémon et son style. Si l'original affirme une chose, la version de Melitta affirme plutôt le contraire, comme dans ce dernier extrait où une assertion positive dans le texte source devient négative dans la traduction :

Quand le bonhomme est mort j'ai tout vendu, et depuis *j'ai presque toujours travaillé dans le bois*, fait la chasse ou bien commercé avec les Sauvages du grand lac.<sup>56</sup>

dopo la morte del povero babbo, ho venduto tutto. *E da allora non ho più lavorato a disboscare* ma nel commercio del legname e a caccia di animale da pelliccia; vado ogni anno a fare scambi coi Pellirosse del Gran Lago.<sup>57</sup>

## Conclusion

Notre lecture faite à deux niveaux, celui de la fidélité sémantique et stylistique des passages traduits et celui de la nature des nombreuses adaptations/interventions faites par la traductrice, montre que la version de Melitta n'est pas du tout à l'abri de reproches. Devant les innombrables trahisons au texte source, nous pourrions nous demander si une relecture et le bon sens de l'éditeur auraient pu corriger les nombreux problèmes que cette traduction présente ou carrément en interdire la publication. Un exercice vraiment utile pour des étudiants en traduction serait de retraduire en français la version de Melitta

---

<sup>56</sup> L. Hémon, *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français*, p. 26. Nous soulignons.

<sup>57</sup> L. Hémon [*sic*], *Lui non tornò più*, p. 18. Nous soulignons.

et de la comparer au texte de départ pour voir comment les deux textes sont différents et éloignés.

Nous aimerions conclure avec cette citation de Gaspar Bachet de Méziriac qui, en qualifiant de « crimes » les ajouts et les suppressions de texte que Amyot avait opérés dans la traduction des *Vies parallèles* de Plutarque, remarquait ceci au début du XVII<sup>e</sup> siècle : « Je suppose donc comme une maxime que nul homme de bon jugement ne peut révoquer en doute, que si quelqu'un aspire à la louange que mérite une fidèle traduction, il faut qu'il observe exactement ces trois points ; qu'il n'ajoute rien à ce que dit son Auteur, qu'il n'en retranche rien, & qu'il n'y rapporte aucun changement qui puisse altérer le sens. Ceux qui faillent contre quelqu'un de ces trois préceptes méritent d'être blâmés, quoique différemment ». <sup>58</sup>

### **Bibliographie :**

- ACERENZA, Gerardo, *Les canadianismes, ces inconnus : les traductions italiennes de Maria Chapdelaine de Louis Hémon*, « Études de Linguistique Appliquée », n° 4/164, 2011, pp. 405-420.
- BACHET DE MÉZIRIAC, Gaspar, *Commentaires sur les Épîtres d'Ovide*, Tome I<sup>er</sup>, Chez Henri du Sauzet, À la Haye, 1716.
- BALLARD, Michel, *Le nom propre en traduction*, Ophrys, Paris, 2001.
- BÉLISLE, Louis-Alexandre, *Dictionnaire général de la langue française au Canada*, Bélisle éditeur, Québec, 1957.
- BELLOS, David, *Le Poisson et le bananier. Une histoire fabuleuse de la traduction*, Trad. de D. Loayza avec la collaboration de l'auteur, Flammarion, Paris, 2012.
- BERGERON, Léandre, *Dictionnaire de la langue québécoise*, VLB éditeur, Montréal, 1980.
- BERMAN, Antoine, *La traduction et la Lettre ou l'Auberge du lointain*, Seuil, Paris, 1999.

---

<sup>58</sup> G. Bachet de Méziriac, *Commentaires sur les Épîtres d'Ovide*, Tome I<sup>er</sup>, Chez Henri du Sauzet, À la Haye, 1716, p. 28.

- DARBELNET, Jean, *Traduction littérale ou traduction libre ?* « Meta », n° 15, 1970, pp. 88-94.
- DESCHAMPS, Nicole, HÉROUX, Raymonde et Normand VILLENEUVE, *Le mythe de Maria Chapdelaine*, Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 1980.
- ECO, Umberto, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, Trad. de l'italien par M. Bouzaher, Éditions Grasset, coll. « Biblio essais », Paris, 2006.
- GÉLINAS, Gratien, *Ti-Coq*, Typo, Montréal, 1995, [1948].
- GRASS, Thierry, *La traduction comme appropriation : le cas des toponymes étrangers*, « Meta », n° 51/4, 2006, pp. 660-670.
- GUIDÈRE, Mathieu, *La communication multilingue*, De Boeck, Bruxelles, 2008.
- HÉMON, Louis, *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français*, Bibliothèque québécoise, Montréal, 1990, [1921].
- HÉMON [sic], Luigi, *Lui non tornò più*, Trad. de Melitta, Edizioni Paoline, Vicenza, 1954.
- LADMIRAL, Jean-René, *Levée de rideau théorique : quelques esquisses conceptuelles*, « Palimpsestes », n° 16, 2004, pp. 15-30.
- LUNGU-BADEA, Georgiana, *Le rôle du traducteur dans l'esthétique de la réception. Sauvetage de l'étrangeté et/ou consentement à la perte*, in G. Lungu-Badea, A. Pelea et M. Pop (dir.), *(En)Jeux esthétiques de la traduction. Éthique(s) et pratiques traductionnelles*, Centre de recherches ISTTRAROM-Translations, Timișoara, 2010, pp. 23-40.
- MENAY, Lionel, *Dictionnaire québécois-français*, Montréal, Guérin, 2003.
- MOLINO, Jean, *Le nom propre dans la langue*, « Langages », n° 16/66, 1982, pp. 5-20.
- TRECCANI, *Vocabolario della lingua italiana on-line*. [En ligne] : [www.treccani.it](http://www.treccani.it). Consulté le 19 octobre 2019.
- VENUTI, Laurence, *The Translator's Invisibility. A History of Translators*, Routledge, London and New York, 1995.
- VIGH, Arpad, *L'écriture Maria Chapdelaine : le style de Louis Hémon et l'explication des québécismes*, Septentrion, Montréal, 2002.



# L'effacement de la focalisation dans la traduction en italien de la phrase clivée française

Alberto BRAMATI

Università degli Studi di Milano  
(Italie)

## Introduction

Dans le cadre syntaxique de l'Approche pronominale, développée par Claire Blanche-Benveniste et Karel Van den Eynde,<sup>1</sup> on distingue les éléments – valenciels et non valenciels – régis par le verbe des éléments associés à la construction verbale. Seuls les éléments régis jouissent, en effet, de trois propriétés syntaxiques que les associés ne possèdent pas : 1) ils sont proportionnels à une proforme (pronom ou adverbe) ; 2) ils sont dans la portée des modalités du verbe, notamment de la négation ; 3) ils entrent dans certains « dispositifs de la rection » tels que la phrase clivée *c'est... qui / que*.

Par le terme de « dispositif de la rection », les fondateurs de l'Approche pronominale indiquent « les différents arrangements possibles entre le verbe recteur et ses éléments régis ».<sup>2</sup> Plus précisément, les dispositifs peuvent être définis comme « les différentes manières dont peut être agencée une place de construction » pour lui donner « une valeur focale particulière ». En raison de cette « propriété générale de la classe des verbes

---

<sup>1</sup> Voir C. Blanche-Benveniste, *et al.*, *Pronom et syntaxe : L'approche pronominale et son application au français*, Selaf, Paris, [1984], 1987<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> C. Blanche-Benveniste *et al.*, *Le français parlé : Études grammaticales*, Éditions du C.N.R.S., Paris, 1990, p. 55.

recteurs », <sup>3</sup> il existe en français, à côté du dispositif direct qui se caractérise par l'absence de focalisation (*Paul a donné son livre à Marie*), des dispositifs à focalisation initiale ainsi que des dispositifs à focalisation finale. En voici les plus importants :

**TABLEAU 1**<sup>4</sup>

<b>DISPOSITIFS À FOCALISATION INITIALE</b>	
antéposition	<i>Son livre, Paul a donné à Marie</i>
dislocation à gauche	<i>Son livre, Paul l'a donné à Marie</i>
phrase clivée	<i>C'est son livre que Paul a donné à Marie</i>
restriction	<i>Il n'y a que son livre que Paul a donné à Marie</i>
<b>DISPOSITIFS À FOCALISATION FINALE</b>	
dislocation à droite	<i>Paul l'a donné à Marie, son livre</i>
phrase pseudo-clivée	<i>Ce que Paul a donné à Marie, c'est son livre</i>
dispositif en <i>si</i>	<i>Si je dis ça, c'est pour son bien</i>
dispositif en <i>quand</i>	<i>Quand on dit des bêtises, c'est pour se faire remarquer</i>

Ces dispositifs sont considérés par la grammaire traditionnelle comme de simples procédés stylistiques : le locuteur serait libre d'employer l'une ou l'autre de ces structures pour focaliser un élément de la phrase. En réalité, chaque dispositif est soumis à des contraintes grammaticales, i.e. il ne peut pas être employé pour réaliser n'importe quelle structure syntaxique. En présence

---

<sup>3</sup> F. Sabio et C. Benzitoun, *Sur les relations entre syntaxe et discours : dispositifs de la rection et dispositifs macrosyntaxiques*, « Studia Universitatis Babeş-Bolyai Philologia », vol. 58, n° 4, 2013, p. 2. [En ligne] : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/hal-00931611/document>. Consulté le 19 juillet 2019.

<sup>4</sup> Les exemples des dispositifs en *si* et en *quand* sont tirés de Sabio, Benzitoun 2013, p. 4.

d'un superlatif, par exemple, le « dispositif direct », que la grammaire traditionnelle considère comme la « phrase de base », s'avère agrammatical, alors que la construction est tout à fait possible avec les phrases clivée et pseudo-clivée :

*\*Paul aime le plus le chocolat.*

*C'est le chocolat que Paul aime le plus.*

*Ce que Paul aime le plus, c'est le chocolat.*

C'est pourquoi, en concluant son analyse des différents dispositifs, Blanche-Benveniste affirme qu'elle préfère « ne pas en poser un comme source des autres, mais les considérer tous, au même niveau, comme des représentations particulières de la construction verbale ».<sup>5</sup>

Cet article est consacré à l'un des dispositifs à focalisation initiale, la phrase clivée, et plus spécifiquement au problème de sa traduction en italien. Dans la première partie, nous présenterons les propriétés de la phrase clivée en français ; dans la deuxième partie, en nous basant sur un vaste corpus parallèle bilingue, nous illustrerons les différentes solutions adoptées par les traducteurs professionnels pour traduire en italien le dispositif français ; certaines solutions choisies par les traducteurs impliquant l'effacement de la focalisation présente dans le texte source, nous montrerons dans la troisième partie dans quels cas et pour quelles raisons cela se produit.

## **1. Les propriétés syntaxiques de la phrase clivée**

La phrase clivée sépare une construction verbale en deux parties : « l'une où se trouve un constituant de la construction

---

<sup>5</sup> C. Blanche-Benveniste *et al*, *Le français parlé : Études grammaticales*, p. 55.

*L'effacement de la focalisation dans la traduction...*

verbale [...] ainsi distingué entre tous et *focalisé* ; une autre partie où se trouve tout le reste de la construction ». <sup>6</sup> Le constituant focalisé est placé en tête de phrase entre les deux éléments *c'est* et *qui/que*. Du point de vue informationnel, il représente l'information nouvelle (*rhème*) ; le reste de la phrase, i.e. la construction verbale et la position syntaxique de l'élément extrait, sont en revanche présupposées (*thème*). Quand on dit à quelqu'un,

*C'est son livre que Paul a donné à Marie.*

l'interlocuteur sait déjà que Paul a donné *quelque chose* à Marie. L'information nouvelle concerne donc la nature de ce quelque chose, en l'occurrence *un livre*.

Dans la plupart des cas, <sup>7</sup> l'élément extrait s'oppose à d'autres éléments possibles, i.e. à d'autres éléments qui peuvent réaliser la même place syntaxique auprès du verbe et qui appartiennent donc au même paradigme : d'où l'effet de contraste qui caractérise généralement la phrase clivée. En disant

*C'est son livre que Paul a donné à Marie.*

on exclut qu'il ait donné autre chose (le livre de Luc, son stylo, une fleur, etc.).

Tous les éléments régis par le verbe peuvent être extraits, à quelques exceptions près :

---

<sup>6</sup> C. Blanche-Benveniste, *Macro-syntaxe et micro-syntaxe : les dispositifs de la rection verbale*, in H. Leth Andersen, H. Nølke (dir.), *Macro-syntaxe et macro-sémantique*, Peter Lang, Bern, 2002, pp. 103-104.

<sup>7</sup> Certaines clivées, dites « clivées à enchaînement », se caractérisent par l'absence d'un effet de contraste. Voir Blanche-Benveniste 2006 ; Roubaud, Sabio 2015 ; Sabio, Benzitoun 2013 ; Scappini 2006 et 2013.

1. les pronoms clitiques ;<sup>8</sup>
2. les « éléments qui, sémantiquement, échappent aux contrastes »,<sup>9</sup> tels que les indéfinis *tout, rien, personne, quelqu'un, quelque chose*, etc. ;
3. les sujets et les objets phrastiques, notamment les complétives et les interrogatives indirectes ;<sup>10</sup>
4. les modificateurs d'un nom ;<sup>11</sup>
5. les éléments d'une expression figée ;
6. les éléments associés à la construction verbale, tels que les adverbes d'énonciation (*franchement, sans doute, au fond*, etc.) et les subordonnées introduites par certaines conjonctions (*puisque, bien que, si*, etc.).

Dans ce dispositif, le verbe *être* doit s'interpréter « comme un auxiliaire, au sens de “verbe mis au service d'un autre”, ayant un assez faible degré de verbalité ». <sup>12</sup> Le verbe *être* n'est pas ici un verbe recteur : « il ne sélectionne aucun élément de rection, et il accepte tous ceux du verbe qui suit ». <sup>13</sup> Son sujet aussi est bloqué : il ne peut prendre que la forme *c'/ce* ou, plus rarement, *ça*. <sup>14</sup>

*C'est lui qui part.*

---

<sup>8</sup> Pour que l'extraction soit possible, le pronom clitique doit prendre la forme d'un pronom disjoint : \**C'est il qui est venu* → *C'est lui qui est venu*.

<sup>9</sup> C. Blanche-Benveniste *et al.*, *Le français parlé : Études grammaticales*, p. 61.

<sup>10</sup> Certaines infinitives acceptent l'extraction : *C'est voir un bon film que Pierre préférerait*. (Salkoff 1973, p. 35).

<sup>11</sup> Cependant, le groupe « *de N* » peut, dans certains cas, être extrait : *C'est bien de Castel-Benac que vous êtes l'homme de paille*. (Salkoff 1973, p. 40).

<sup>12</sup> C. Blanche-Benveniste, *Auxiliaires et degrés de “verbalité”*, « *Syntaxe & Sémantique* », n° 3, 2001, p. 93.

<sup>13</sup> C. Blanche-Benveniste *et al.*, *Le français parlé : Études grammaticales*, p. 59.

<sup>14</sup> La forme *ça* appartient à l'oral : *ça sera de lui qu'on parlera*. (Blanche-Benveniste *et al.* 1990, p. 59).

*L'effacement de la focalisation dans la traduction...*

*C'est de lui qu'on parle.*

*C'est à lui qu'on pense.*

*C'est ainsi qu'il se comporte.*<sup>15</sup>

En ce qui concerne ses formes, le verbe *être* est toujours à la 3<sup>e</sup> personne : il peut s'accorder en nombre avec un sujet ou un objet direct nominal au pluriel mais, surtout à l'oral, il tend à rester invariable.<sup>16</sup> Sa conjugaison est limitée aux formes simples et il reste souvent au présent de l'indicatif lorsque le verbe principal se trouve au futur ou au passé :

*C'est Paul qui dormait sur le canapé.*

*C'était Paul qui dormait sur le canapé.*

En revanche, le verbe *être* possède des modalités propres (négative, interrogative, restrictive), qui portent sur l'élément extrait :

*Ce n'est pas à Paris qu'il faut aller.*

*Est-ce à Paris qu'il faut aller ?*

L'élément extrait a ainsi « la possibilité d'avoir des modalités, indépendamment de celles du verbe dont il dépend » :<sup>17</sup>

*Paul ne voulait plus parler à ses amis.*

→ *\*Paul ne voulait plus parler pas à ses amis.*

→ *Ce n'est pas à ses amis que Paul ne voulait plus parler.*

---

<sup>15</sup> Exemples tirés de C. Blanche-Benveniste *et al.* 1990, p. 59.

<sup>16</sup> Scappini 2006, p. 121. L'accord du verbe *essere* avec un sujet ou un objet direct nominal au pluriel est, au contraire, obligatoire en italien : voir Frison 2001, pp. 211-212.

<sup>17</sup> C. Blanche-Benveniste, *Macro-syntaxe et micro-syntaxe...*, 2002, p. 106.

Le verbe *être*, enfin, accepte des verbes modaux :

*Ce doit être à Paris qu'il nous faut aller.*

Dans une phrase clivée, l'élément extrait est suivi de *qui* ou de *que*. La plupart des grammaires<sup>18</sup> interprètent ces éléments comme un pronom relatif, si l'élément extrait est un sujet (*qui*) ou un objet direct (*que*), et comme une conjonction dans tous les autres cas (*que*). Une interprétation plus convaincante est proposée par Wagner et Pinchon dans leur *Grammaire du français classique et moderne* : pour eux, *qui* et *que* seraient « de simples particules »<sup>19</sup> non analysables. À cet avis se range Claire Blanche-Benveniste, qui propose, en conclusion, la définition suivante de la phrase clivée :

L'analyse par dispositif traite *c'est* comme un verbe qui est seulement le support matériel de l'élément clivé, et qui lui fournit une place pour des modalités négatives, interrogatives et restrictives spécifiques, distinctes de celles du verbe constructeur [...]. L'élément *qu-*, deuxième partie du dispositif, peut être traité comme une particule assurant la délimitation du constituant. Les deux éléments, *c'est* et *qu-*, ont perdu une partie des caractéristiques de la catégorie verbale et pronominale, et ils sont devenus des outils grammaticaux.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Voir, entre autres, Chevalier *et al.* 2002, p. 104 ; Grevisse 1993, p. 635 ; Riegel, Pellat, Rioul 2004, pp. 430-432. On retrouve la même hésitation chez les linguistes italiens : voir, p. ex., Panunzi 2011, p. 1285.

<sup>19</sup> R. L. Wagner et J. Pinchon, *Grammaire du français classique et moderne*, Hachette, Paris, 1991, p. 545.

<sup>20</sup> C. Blanche-Benveniste, *Macro-syntaxe et micro-syntaxe : les dispositifs de la rection verbale*, p. 110.

## **2. La traduction en italien de la phrase clivée**

Pour comprendre comment la phrase clivée est traduite en italien par les traducteurs professionnels, nous avons dépouillé 16 textes littéraires contemporains en prose (10 textes narratifs et 6 pièces de théâtre).<sup>21</sup> Nous avons ainsi construit un corpus parallèle bilingue contenant 507 phrases clivées, dont les éléments extraits correspondent aux fonctions syntaxiques suivantes :

1. Sujet nominal	216
2. Objet direct	52
3. Quasi-sujet <sup>22</sup>	2
4. Objet prépositionnel	56
5. Infinitive sujet	3
6. Infinitive objet	2

---

<sup>21</sup> Voici les données bibliographiques essentielles des 16 textes dépouillés (Auteur, Titre, Date de l'édition consultée, Traducteur italien, Nombre de phrases clivées relevées) : M. Bourdouxhe, *La Femme de Gilles* (1937), Trad. Cillario (10) ; D. Fabre, *La Serveuse était nouvelle* (2005), Trad. Melaouah (12) ; L. Gaudé, *La Mort du roi Tsongor* (2002), Trad. Frausin Guarino (67) ; J. Genet, *Le Balcon* (1962), Trad. Caproni (56) ; B.-M. Koltès, *La Nuit juste avant les forêts* (1988), Trad. Crico (21) ; M. Kundera, *L'Identité* (1997), Trad. Marchi (50) ; J.-L. Lagarce, *Juste la fin du monde* (1999), Trad. Quadri (26) ; L. Mauvignier, *Apprendre à finir* (2000), Trad. Bramati (42) ; P. Modiano, *Voyage de noces* (1990), Trad. Prato Caruso (28) ; J. Pommerat, *La grande et fabuleuse histoire du commerce* (2012), Trad. Gozzi (39) ; Y. Reza, *Art* (2012), Trad. Serra (11) ; Y. Reza, *Le Dieu du carnage* (2007), Trad. Frausin Guarino et Marchi (9) ; Y. Reza, *Heureux les heureux* (2013), Trad. Balmelli (29) ; G. Simenon, *Le Bourgmestre de Furnes* (1940), Trad. Turolla (97) ; Vercors, *Le Silence de la mer* (1941), Trad. Ginzburg (6) ; M. Yourcenar, *Le Coup de grâce* (1939), Trad. Spaziani (6). Nous donnerons en bibliographie les données complètes des seuls textes dont nous avons tirés des exemples pour cet article.

<sup>22</sup> Le terme de « quasi-sujet » désigne les séquences de l'impersonnel : « des accidents » dans *Il arrive des accidents*. Voir Iordanskaja et Mel'čuk 2002.



7. Ajout <sup>23</sup>	150
8. Attribut du sujet adjectival	2
9. Attribut du sujet nominal	1
10. Complément d'un élément prédicatif	3
11. Proposition subordonnée	19
12. Cas résiduels	1
<b>Total</b>	<b>507</b>

Dans notre corpus, les éléments les plus fréquemment extraits sont les sujets nominaux (42,6 %) et les ajouts (29,6 %).<sup>24</sup> Ensemble, ces deux types d'éléments correspondent à presque trois quarts des exemples repérés (72,2 %). Si à ce pourcentage on ajoute celui des trois autres fonctions les plus fréquentes – objet direct (10,2 %), objet prépositionnel (11,1 %) et proposition subordonnée (3,7 %) –, on atteint le pourcentage total de 97,2 %, ce qui montre clairement que les sept fonctions restantes sont tout à fait marginales. Dans cette étude de la traduction en italien de la clivée française, nous nous limiterons donc aux cinq fonctions les plus fréquentes : sujet, objet direct, objet prépositionnel, ajout et proposition subordonnée.

Selon les données de notre corpus, les traducteurs professionnels ont principalement recours à quatre solutions pour traduire en italien la phrase clivée française : 1) la *frase scissa* – dispositif correspondant à la phrase clivée française ; 2) la *frase pseudo-scissa* – dispositif correspondant à la phrase pseudo-clivée française ; 3) la focalisation par un adverbe ; 4) le déplacement de l'élément focalisé dans la phrase (antéposition ou postposition par rapport au verbe). Examinons plus en détail ces quatre solutions.

---

<sup>23</sup> Le terme d'*ajout* désigne ici aussi bien les ajouts au verbe que les ajouts à la phrase. Il s'agit de groupes prépositionnels et d'adverbes.

<sup>24</sup> Ces pourcentages sont confirmés par les données de Scappini 2006.

La solution de base pour traduire en italien une phrase clivée française est le dispositif correspondant, i.e. la *frase scissa*. À la différence de la phrase clivée, la *frase scissa* se construit par deux seuls éléments, le verbe *essere* positionné avant le constituant focalisé et la particule *che* positionnée après.<sup>25</sup> Dans l'exemple qui suit, l'élément extrait est un sujet pronominal (*lui/lei*) ; la traduction italienne reproduit la structure de la phrase française à deux différences près : le verbe *essere* est conjugué au passé composé (*è stato*) comme le verbe principal (*ha fatto*) et l'effet de focalisation est renforcé par l'ajout d'un adverbe paradigmatissant (*proprio*).<sup>26</sup>

### 1.1.1

D'ailleurs <i>c'est</i> lui et non pas elle <i>qui</i> a fait rire la patronne de la teinturerie <i>et qui</i> a porté la valise. <sup>27</sup>	Del resto, <i>è stato proprio</i> lui, e non lei, <i>che</i> ha fatto ridere la proprietaria della tintoria <i>e che</i> portava la borsa da viaggio. <sup>28</sup>
---	---

La même solution est employée dans l'exemple 1.1.2, où l'élément extrait est un objet prépositionnel du verbe principal (*a Sako*) : là aussi, le verbe *essere* est conjugué au même temps que celui du verbe principal, i.e. au passé simple (*rivolse* → *fu*)

### 1.1.2

Puis ses yeux tombèrent à nouveau sur Kouame. Ils glissèrent sur lui avec mépris.	Poi lo sguardo gli cadde di nuovo su Kuame, scivolò sprezzante su di lui. Ma <i>fu</i> a
---	--

---

<sup>25</sup> Pour l'accord du verbe *essere* avec l'élément extrait, voir Frison 2002, pp. 211-212.

<sup>26</sup> Ni l'une ni l'autre de ces deux solutions n'étaient obligatoires : on aurait pu très bien avoir « *Del resto, è lui, e non lei che ha fatto ridere la proprietaria...* ».

<sup>27</sup> M. Kundera, *L'Identité*, Gallimard, Paris, 1997, p. 80.

<sup>28</sup> M. Kundera, *L'identità*, Trad. di E. Marchi, Adelphi, Milano, 1997, p. 69.

Et *c'est* à Sako *qu'il* s'adressa. Sako *che* rivolve la parola. Con  
D'une voix froide.<sup>29</sup> voce fredda.<sup>30</sup>

Lorsque l'élément extrait est un sujet nominal, le traducteur italophone a à sa disposition une variante de la *frase scissa* : à la place de la particule *che* suivie du reste de la phrase, la deuxième partie de la *scissa* se réalise sous la forme « *a + Vinf* ». <sup>31</sup> Dans ce cas, puisque le verbe principal perd toute marque du temps, l'expression du temps revient obligatoirement au verbe *essere*, qui doit être conjugué au même temps que celui du verbe principal dans une *scissa* en *che*. Dans l'exemple 1.2, le verbe principal devrait être conjugué au passé composé (*as fait* → *hai fatto*). En choisissant la variante « *a + Vinf* », le traducteur est contraint de déplacer la marque du temps sur le verbe *essere* (*Sei stato*) :

## 1.2

SERGE : *C'est* toi *qui* me l'as fait découvrir. *C'est* toi-même *qui* m'as fait découvrir Paul Valéry !<sup>32</sup>  
SERGE : *Sei stato* tu *a farmelo* conoscere. *Sei stato* tu *a farmi* conoscere Paul Valéry !<sup>33</sup>

La deuxième solution à la disposition des traducteurs italophones est le dispositif symétrique de la *frase scissa*, i.e. la *frase pseudo-scissa* : alors que dans la *frase scissa* l'élément focalisé est placé en tête de phrase, dans la *frase pseudo-scissa* il est placé en fin de phrase, après le verbe *essere*. Dans notre

---

<sup>29</sup> L. Gaudé, *La Mort du roi Tsongor*, Actes Sud, Arles, 2002, p. 60.

<sup>30</sup> L. Gaudé, *La morte di re Tsongor*, Trad. di L. Frausin Guarino, Adelphi, Milano, 2004, p. 62.

<sup>31</sup> Dans la quasi-totalité des cas, il s'agit d'un infinitif présent. Frison considère comme agrammatical l'emploi de l'infinitif passé (2002, p. 215). Nous en avons toutefois repéré deux exemples dans notre corpus.

<sup>32</sup> Y. Reza, « Art », in *Théâtre*, Livre de Poche, Paris, 2012, [1998], p. 234.

<sup>33</sup> Y. Reza, *Arte*, Trad. di A. Serra, Einaudi, Torino, 2006, p. 37.

corpus, cette solution est employée exclusivement quand l'élément extrait est un sujet ou un objet direct. Dans l'exemple 2.1, où l'élément focalisé (*malheur*) est le sujet du verbe principal (*se présente*), le traducteur n'a pas traduit la phrase clivée par une *frase scissa* (*è la sventura che si presenta a te*), mais par une *frase pseudo-scissa* (*quella che si presenta a te è la sventura*) :

## 2.1

« Ne souris pas en ton âme, Sango Kerim, lui dit-elle, car *c'est le malheur qui se présente à toi* ». <sup>34</sup>      « Non rallegrarti in cuor tuo, Sango Kerim », gli disse lei « perché *quella che ti si presenta è la sventura* ». <sup>35</sup>

Comme pour la *frase scissa*, il existe en italien une variante de la *frase pseudo-scissa* qui n'existe pas en français : c'est la *frase pseudo-scissa invertita* (phrase pseudo-clivée permutée). Dans cette variante, au lieu d'être placé en fin de phrase comme dans une *frase pseudo-scissa*, l'élément focalisé est placé en tête de phrase comme dans une *frase scissa*, la deuxième partie du dispositif restant cependant identique à la première partie d'une *pseudo-scissa* (démonstratif + relatif + construction verbale). Le tableau suivant permet de comparer les trois dispositifs de la *scissa*, de la *pseudo-scissa* et de la *pseudo-scissa invertita* en italien.

**TABLEAU 2**

<i>frase scissa</i>	<i>È un libro che Paul ha dato a Marie</i>
<i>frase pseudo scissa</i>	<i>Quello che Paul ha dato a Maria è un libro</i>
<i>frase pseudo-scissa invertita</i>	<i>È un libro quello che Paul ha dato a Maria</i>

<sup>34</sup> L. Gaudé, *La Mort du roi Tsongor*, p. 95.

<sup>35</sup> L. Gaudé, *La morte di re Tsongor*, p. 96.

Comme la *frase pseudo-scissa*, la *pseudo-scissa invertita* est employée dans notre corpus exclusivement lorsque l'élément extrait est un sujet ou un objet direct, sans doute pour des raisons rythmiques.

## 2.2

Il marchait droit sur lui, excitant les siens au combat, leur parlant de la gloire qu'ils connaîtraient s'ils tuaient le roi des terres du sel. Mais <i>ce</i> n'est pas Kouame <i>que</i> Karavanath' rencontra. <sup>36</sup>	Muoveva dritto su di lui, spronando i suoi uomini alla lotta, dicendo loro che se avessero ucciso il re, si sarebbero coperti di gloria. Ma non <i>fu</i> Kuame <i>quello che</i> Karavanath' incontrò. <sup>37</sup>
---	---

La troisième solution pour traduire en italien une phrase clivée française consiste à placer un adverbe paradigmatissant devant l'élément à focaliser : au lieu de recourir à un dispositif syntaxique tel que la *frase scissa* ou *pseudo-scissa*, le traducteur peut choisir de faire précéder l'élément à focaliser d'un adverbe tel que *proprio*, *davvero*, *appunto*, etc., comme dans l'exemple 3 :

## 3

Leroy interrompt les fantaisies de Chantal : « La liberté ? En vivant votre misère, vous pouvez être malheureuse ou heureuse. <i>C'est</i> dans ce choix <i>que</i> consiste votre liberté ». <sup>38</sup>	Leroy interrompe le fantasie di Chantal : « La libertà ? Vivendo il proprio squallore, ciascuno può essere felice o infelice. La libertà consiste <i>appunto</i> in questa scelta ». <sup>39</sup>
---	---

---

<sup>36</sup> L. Gaudé, *La Mort du roi Tsongor*, p. 85.

<sup>37</sup> L. Gaudé, *La morte di re Tsongor*, p. 86.

<sup>38</sup> M. Kundera, *L'Identité*, p. 180.

<sup>39</sup> M. Kundera, *L'identità*, p. 153.

La quatrième solution consiste, enfin, à déplacer l'élément à focaliser à l'intérieur de la phrase. Deux cas de figure sont possibles : si l'élément à focaliser est le sujet, normalement positionné en italien à gauche du verbe, sa focalisation s'obtient en le déplaçant à droite du verbe (postposition) ; si, au contraire, l'élément à focaliser est un objet ou un ajout au verbe, normalement positionnés en italien à droite du verbe, leur focalisation s'obtient en les déplaçant à gauche du verbe (antéposition). Dans l'exemple 4.1, la focalisation du sujet pronominal (*io*) est obtenue en le déplaçant à droite du verbe.

#### 4.1

IRMA : *C'est moi qui ai sonné.* IRMA : Ho suonato *io*. Volevo Je voulais rester seule un stare un momento sola con te.<sup>41</sup> moment avec toi.<sup>40</sup>

Dans l'exemple 4.2, en revanche, la focalisation d'un objet prépositionnel (*a lui*) et d'un ajout au verbe (*per lui*) est obtenue en les déplaçant à gauche du verbe :

#### 4.2

[...] Londres, c'est la ville de [...] Londra è la città l'Anglais, du Britannique, de dell'inglese, di Britannico – *a* Britannicus ; *c'est* à lui *qu'elle* a *lui* Chantal ha telefonato dalla téléphoné de la gare et *c'est* stazione, *per lui* ha piantato in pour lui *qu'elle* a échappé à asso Leroy, i suoi colleghi, tutti Leroy, à ses collègues, à eux loro.<sup>43</sup> tous.<sup>42</sup>

Le tableau 3 montre, pour chaque type d'élément extrait, les solutions les plus fréquemment employées par les traducteurs italo-phones :

---

<sup>40</sup> J. Genet, *Les Bonnes*, Gallimard, Paris, 2011, [1968], p. 84.

<sup>41</sup> J. Genet, *Le serve*, Trad. di G. Caproni, Einaudi, Torino, 1972, p. 55.

<sup>42</sup> M. Kundera, *L'Identité*, p. 188.

<sup>43</sup> M. Kundera, *L'identità*, p. 160.

TABLEAU 3

ÉLÉMENTS EXTRAITS		SOLUTIONS DE TRADUCTION				
		1	2	3	4	5
1	sujet	<i>è (proprio) ... che</i>	<i>è (proprio) ... a Vinf a Vinf... è...</i>	postposition du sujet	<i>pseudo-scissa standard+invertita</i>	(avv + N0) + V
2	objet direct	<i>è (proprio) ... che</i>	<i>pseudo-scissa standard+invertita</i>	antéposition de l'objet direct	V + (avv + N1)	
3	objet prépositif	<i>è (proprio) ... che</i>	antéposition de l'objet prép	V + (avv + PN)		
4	ajout	<i>è (proprio) ... che</i>	(avv + ajout) + V V + (avv + ajout)	antéposition de l'ajout		
5	proposition subordonnée	<i>è (proprio) ... che</i>	avv + F	antéposition de la subordonnée		

### 3. L'effacement de la focalisation en italien

L'étude de notre corpus a cependant révélé une autre donnée significative : à peu près un quart des phrases clivées dont les éléments extraits correspondent aux cinq fonctions syntaxiques les plus fréquentes a été traduit en italien par une structure qui affaiblit ou efface l'effet de focalisation (125 exemples sur 493, soit 25,3 %). Comme le montre le tableau suivant, les éléments les plus concernés sont, par ordre décroissant, les ajouts (34,7 %), les objets directs (32,7 %) et les propositions subordonnées (31,6 %), pour lesquels l'effacement de la

focalisation concerne environ un tiers des occurrences. Il s'agit dans ces trois cas de pourcentages importants.

1. Ajout	52 /150	34,7 %
2. Objet direct	17 /52	32,7 %
3. Proposition subordonnée	6 /19	31,6 %
4. Objet prépositionnel	13/56	23,2 %
5. Sujet	37/216	17,1 %
<b>Total</b>	<b>125/493</b>	<b>25,3 %</b>

Dans notre corpus, la suppression de l'effet de focalisation se manifeste quand la phrase clivée française est traduite en italien par l'une des trois solutions suivantes : 1) déplacement d'un élément dans la phrase ; 2) restructuration de la phrase ; 3) normalisation de la phrase. Examinons en détail ces trois solutions.

Au paragraphe précédent, nous avons présenté le déplacement d'un élément à l'intérieur de la phrase comme une solution possible pour produire un effet de focalisation. En fait, cette solution est d'un maniement délicat : toute postposition du sujet ne produit pas un effet de focalisation, et il en va de même pour toute antéposition d'un ajout. Pour que le déplacement d'un élément entraîne une focalisation, il faut tenir compte de plusieurs facteurs.

En ce qui concerne le sujet, sa postposition engendre un effet de focalisation si le verbe n'est pas inaccusatif ou n'entre pas dans une construction inaccusative,<sup>44</sup> comme dans l'exemple 4.1

---

<sup>44</sup> En italien, on appelle *verbes inaccusatifs* les verbes intransitifs qui ont pour auxiliaire le verbe *essere* et dont le sujet peut être positionné aussi bien à gauche qu'à droite du verbe : lorsque le sujet est postposé au verbe, il présente certaines propriétés de l'objet direct des verbes transitifs et par conséquent sa position n'entraîne aucun effet de focalisation. Les propriétés des verbes inaccusatifs sont partagées par les constructions passives et par les



ci-dessus. Si, au contraire, le verbe appartient à cette classe, son sujet en position postverbale n'entraîne aucun effet de focalisation : dans l'exemple 5.1, le sujet (*la punizione*) étant postposé en italien à un verbe inaccusatif (*arrivare*), l'effet de focalisation de la phrase clivée française est effacé.

### 5.1

Je n'ai rien réussi, Katabolonga. Ho fallito, Katabolonga, non  
*C'est ma punition qui vient maintenant.*<sup>45</sup> sono riuscito a evitarla. E  
adesso arriva *la punizione.*<sup>46</sup>

De la même manière, l'antéposition d'un ajout ne produit aucune focalisation si l'ajout occupe déjà la position initiale de la phrase. C'est le cas des compléments de lieu et de temps à valeur cadrative. Dans l'exemple 5.2, le complément de temps *dans la nuit noire*, focalisé par la clivée en français, est un ajout à valeur cadrative dont la position standard, en français comme en italien, est en tête de phrase. La suppression de la *frase scissa* en italien efface donc l'effet de focalisation.

### 5.2

*C'est dans la nuit noire de* *Nella notte nera di Massaba,*  
Massaba *que* Danga et son Danga e la sua scorta di  
escorte de cinq mille hommes cinquemila uomini lasciarono la  
quittèrent la ville.<sup>47</sup> città.<sup>48</sup>

La deuxième solution problématique est la restructuration de la phrase : dans certains cas, pour des raisons toujours difficiles à déterminer avec précision, les traducteurs ne reproduisent pas

---

constructions avec le *si* passif : on parle alors de *constructions inaccusatives*. Voir Salvi 2001 ; Salvi, Vanelli 2004.

<sup>45</sup> L. Gaudé, *La Mort du roi Tsongor*, p. 99.

<sup>46</sup> L. Gaudé, *La morte di re Tsongor*, p. 100.

<sup>47</sup> L. Gaudé, *La Mort du roi Tsongor*, p. 94.

<sup>48</sup> L. Gaudé, *La morte di re Tsongor*, p. 95.

dans le texte cible la structure lexico-syntaxique du texte source.<sup>49</sup> Comme les déplacements d'éléments à l'intérieur de la phrase, les restructurations peuvent soit garder la focalisation présente dans le texte source, soit l'effacer. Dans l'exemple 6.1, au lieu de reproduire la clivée en italien (...*ed è l'albero che le fa capire...*), le traducteur, sans doute pour des raisons mélodico-rythmiques, remplace le causatif *fare*, qui aurait pour sujet le nom *albero*, par le verbe *pensare*, qui prend le même sujet que celui des verbes *immaginarsi* et *capire*, c'est-à-dire la femme nommée Chantal. La focalisation de l'élément *arbre*, en position d'objet prépositionnel du verbe *pensare*, est alors assurée par l'insertion de l'adverbe *proprio* :

### 6.1

Elle l'imagine sous son arbre, et <i>c'est</i> cet arbre <i>qui</i> lui fait comprendre, subitement, en un éclair, que l'auteur des lettres, <i>c'est</i> lui. <sup>50</sup>	Chantal se lo immagina sotto il suo albero, e <i>proprio</i> pensando all'albero capisce, per un'improvvisa folgorazione, che l'autore delle lettere è lui. <sup>51</sup>
--	---

Dans d'autres cas, la restructuration efface la focalisation présente dans le texte source : dans l'exemple 6.2, le verbe *vouloir* est remplacé par le groupe *venire a chiedere*, dont l'objet direct (*soldi*) est le même que celui du verbe français (*argent*). Mais alors qu'en français cet objet est focalisé par la clivée, en italien l'objet direct correspondant est positionné à droite du verbe, i.e. dans une position non marquée.

### 6.2

---

<sup>49</sup> Une phrase peut être restructurée pour des raisons lexicales, syntaxiques, rhétoriques ou mélodico-rythmiques. (Voir Bramati 2016).

<sup>50</sup> M. Kundera, *L'Identité*, p. 107.

<sup>51</sup> M. Kundera, *L'identità*, p. 92.

*C'est de l'argent qu'il veut pour*      *È venuto a chidere soldi per*  
*passer la frontière ?<sup>52</sup>*                      *passare la frontiera ?<sup>53</sup>*

La troisième solution qui entraîne l'effacement de la focalisation présente dans le texte source est celle que nous appelons « normalisation », i.e. la substitution d'un dispositif à focalisation, en l'occurrence une phrase clivée, par un dispositif direct. Nous allons en donner trois exemples.

Si l'élément focalisé est le sujet, la mise en place du dispositif direct consiste tout simplement à le placer en première position avant le verbe, comme dans l'exemple 7.1 :

### 7.1

Rappelez votre armée,      Richiamate il vostro esercito,  
retournez en votre royaume.      tornate al vostro regno. Non c'è  
Personne n'est offensé. *C'est la*      offesa per nessuno. *La vita si è*  
*vie qui* s'est jouée de nous.      *presa* gioco di noi. È così, non  
Rien d'autre.<sup>54</sup>                      c'è altro.<sup>55</sup>

Si l'élément focalisé est l'objet direct, la mise en place du dispositif direct consiste à le déplacer à droite du verbe, comme dans l'exemple 7.2, contenant deux clivées de ce type :

### 7.2

Et lorsqu'il referma les yeux du      E quando chiuse gli occhi del re  
roi en passant doucement la      passandovi sopra la mano con  
main dessus, *c'est* une époque      dolcezza, *chiuse un'epoca*  
entière *qu'il* referma. *C'est* sa      *intera, seppellì la sua stessa*  
vie à lui aussi *qu'il* enterrait.<sup>56</sup>      *vita.*<sup>57</sup>

---

<sup>52</sup> G. Simenon, *Le Bourgmestre de Furnes*, Gallimard, Paris, 1996, [1940], p. 267.

<sup>53</sup> G. Simenon, *Il borgomastro di Furnes*, Trad. di T. Turolla, Adelphi, Milano, 2013, [Ebook].

<sup>54</sup> L. Gaudé, *La Mort du roi Tsongor*, p. 89.

<sup>55</sup> L. Gaudé, *La morte di re Tsongor*, p. 91.

<sup>56</sup> L. Gaudé, *La Mort du roi Tsongor*, p. 49.

<sup>57</sup> L. Gaudé, *La morte di re Tsongor*, p. 51.

Si, enfin, l'élément focalisé est un ajout dont la position standard est à droite des objets du verbe, la mise en place du dispositif direct consiste à le déplacer après les objets, comme le locatif *nei giardini pensili* dans l'exemple 7.3 :

### 7.3

*C'est dans les jardins* Suba decise di costruire la  
suspendus de Saramina *que* tomba *nei giardini pensili* di  
Souba decida de construire le Saramina, il punto più alto della  
tombeau. C'était le point le plus roccaforte.<sup>59</sup>  
élevé de la citadelle.<sup>58</sup>

Mais quelles sont les raisons qui poussent un traducteur à affaiblir ou à effacer une focalisation dans le texte cible ? Si l'on exclut les traductions maladroites ou incorrectes, il existe au moins trois raisons qui expliquent ce choix : 1) une raison grammaticale ; 2) une raison pragmatique ; 3) une raison stylistique.

Commençons par les raisons grammaticales. Certaines phrases clivées n'ont pas de correspondant en italien : c'est le cas de l'extraction de l'attribut du sujet, comme dans l'exemple 8a :

### 8a

Plus les jours passaient et plus la colonne de Tsongor diminuait.  
*C'est* exsangues *qu'*ils étaient arrivés au pied de Solanos.<sup>60</sup>

Si l'on essaie de traduire la phrase clivée française par une *frase scissa* ou par une antéposition de l'attribut, on obtient des résultats très douteux, voire incorrects :

---

<sup>58</sup> L. Gaudé, *La Mort du roi Tsongor*, p. 134.

<sup>59</sup> L. Gaudé, *La morte di re Tsongor*, p. 136.

<sup>60</sup> L. Gaudé, *La Mort du roi Tsongor*, p. 152.

\*È esangui *che* erano arrivati ai piedi di Solanos.

?? *Fu* esangui *che* arrivarono ai piedi di Solanos.

? *Esangui*, erano arrivati ai piedi di Solanos.

C'est donc pour une raison grammaticale que le traducteur a renoncé ici à l'expression de la focalisation :

### 8b

A mano a mano che passavano i giorni, la colonna di Tsongor si assottigliava. Arrivarono alle porte di Solanos *sfiniti*.<sup>61</sup>

Dans d'autres cas, la traduction de la phrase clivée par une *frase scissa* serait tout à fait possible, comme dans l'exemple 9a (*c'est aujourd'hui que je pars* → *è oggi che me ne vado*) :

### 9a

Pas comme ces jours où tous les matins je me rongais de savoir s'il ne dirait pas en rentrant du travail : *c'est aujourd'hui que je pars*.<sup>62</sup>

Pourtant, la *frase scissa* se trouvant ici dans un discours direct, une pareille traduction serait inadéquate du point de vue pragmatique : aucun italoophone ne s'exprimerait comme ça. Un italoophone dirait plutôt : « *Me ne vado oggi* », qui est bien la traduction qui a été retenue pour la publication.

### 9b

Non come quei giorni, quando tutte le mattine mi rodevo dall'ansia di sapere se lui avrebbe detto, tornato dal lavoro : *me ne vado oggi*.<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> L. Gaudé, *La morte di re Tsongor*, p. 154.

<sup>62</sup> L. Mauvignier, *Apprendre à finir*, Minuit, Paris, 2000, p. 81.

<sup>63</sup> L. Mauvignier, *La camera bianca*, Trad. di A. Bramati, Zandonai, Rovereto, 2008, p. 56.

Il existe, enfin, des cas où, tout en étant possible de traduire la phrase clivée par une *frase scissa*, le traducteur choisit une autre solution pour des raisons stylistiques. C'est ce qui est arrivé avec cette clivée tirée d'un roman de Laurent Mauvignier, que nous avons traduit nous-même en italien.

### 10a

L'image de lui à cette époque où *c'était* ensemble *qu'on* vivait les regards fuyants, la pâleur, la voix qui s'étranglait quand l'autre parlait. [...].<sup>64</sup>

L'élément focalisé est un ajout au verbe sous forme adverbiale (*ensemble*). La traduction de la clivée par une *frase scissa* ne donne pas un bon résultat :

? ...*in cui era insieme che vivevamo gli sguardi...*

C'est pourquoi dans la version que nous avons remise à l'éditeur, cette phrase avait été partiellement restructurée, l'élément focalisé étant en italien le sujet du verbe (*tutti e due*), modifié par l'adverbe *insieme* :

### 10b

L'immagine di lui in quel periodo in cui *eravamo tutti e due insieme a vivere* gli sguardi fuggitivi, il pallore, la voce che si strozzava in gola quando l'altro parlava [...].<sup>65</sup>

Au cours du travail de révision, effectué avec une rédactrice de la maison d'édition, nous avons finalement opté, exclusivement pour des raisons stylistiques, pour une restructuration radicale de la phrase, qui a comporté l'effacement de la *frase scissa* :

---

<sup>64</sup> L. Mauvignier, *Apprendre à finir*, p. 20.

<sup>65</sup> L. Mauvignier, *La camera bianca*, p. 15.

10c

L'immagine di lui nel periodo in cui *la nostra vita insieme* era il pallore, gli sguardi fuggitivi, la voce che si strozzava in gola quando l'altro parlava. [...].<sup>66</sup>

### Conclusion

La phrase clivée est un dispositif de la rection qui permet de focaliser un constituant régi par le verbe, placé en tête de phrase entre les deux éléments *c'est* et *qui/que*. Les recherches menées sur des corpus monolingues ont montré que les éléments les plus fréquemment extraits sont les sujets nominaux et les ajouts au verbe ou à la phrase (groupes prépositionnels ou adverbes). Suivent, par ordre de fréquence, les objets prépositionnels, les objets directs et les propositions subordonnées qui acceptent l'extraction. Les autres types d'éléments – quasi-sujets, infinitives sujets ou objets, attributs du sujet, etc. – sont marginaux.

La solution de base pour traduire en italien une phrase clivée est la *frase scissa*, c'est-à-dire le dispositif qui focalise un constituant régi par le verbe, placé en tête de phrase entre les éléments *è* et *che*. Cependant, l'étude d'un vaste corpus parallèle bilingue nous a permis de montrer que, pour focaliser en italien un constituant régi par le verbe, les traducteurs professionnels ont souvent recours à d'autres solutions que la *frase scissa* : la *frase pseudo-scissa* (standard ou permutée), le déplacement du constituant à l'intérieur de la phrase (postposition du sujet ou antéposition des objets, des ajouts et des propositions subordonnées) ou l'insertion d'un adverbe tel que *proprio*, *davvero*, *appunto*, etc. Mais notre étude a surtout révélé que, dans à peu près un quart des cas, la focalisation réalisée en

---

<sup>66</sup> *Ibidem*.

français par une phrase clivée n'est pas reproduite en italien. Or, si, parmi les traductions qui effacent la focalisation dans le texte cible, il y en a qu'on pourrait qualifier de « mauvaises traductions », dans de nombreux cas il est facile de comprendre les raisons grammaticales, pragmatiques ou, tout simplement, stylistiques qui ont poussé les traducteurs à renoncer à l'expression de la focalisation. Il s'ensuit que l'étiquette de « mauvaise traduction » ne peut pas être appliquée de façon mécanique à toutes les traductions qui ne reproduisent pas en italien la focalisation réalisée en français par une phrase clivée.

### **Bibliographie :**

- BLANCHE-BENVENISTE, Claire *et al.*, *Pronom et syntaxe : L'approche pronominale et son application au français*, Selaf, Paris, 1987<sup>2</sup>, [1984].
- BLANCHE-BENVENISTE, Claire *et al.*, *Le français parlé : Études grammaticales*, Éditions du C.N.R.S., Paris, 1990.
- BLANCHE-BENVENISTE, Claire, *Auxiliaires et degrés de "verbalité"*, « Syntaxe & Sémantique », n° 3, 2001, pp. 75-97.
- BLANCHE-BENVENISTE, Claire, *Macro-syntaxe et micro-syntaxe : les dispositifs de la rection verbale*, in H. Leth Andersen, H. Nølke (dir.), *Macro-syntaxe et macro-sémantique*, Bern, Peter Lang, 2002, pp. 95-118.
- BLANCHE-BENVENISTE, Claire, *Les clivées françaises de type : C'est comme ça que, C'est pour ça que, C'est là que tout a commencé*, « Moderna Språk », n° 100, 2006, pp. 273-287.
- BRAMATI, Alberto, *La traduction de la lettre comme traduction d'un style : Apprendre à finir de Laurent Mauvignier en italien*, in J. Ducos et J. Gardes Tamine (dir.), *La traduction : pratiques d'hier et d'aujourd'hui*, Champion, Paris, 2016, pp. 237-252.
- CHEVALIER, Jean-Claude *et al.*, *Grammaire du français contemporain*, Larousse, Paris, 2002, [1964].
- FERRARI, Angela, *Tipi di frase e ordine delle parole*, Carocci, Roma, 2012.



- FRISON, Lorenza, *Le frasi scisse*, in L. Renzi, G. Salvi, A. Cardinaletti (dir.), *Grande grammatica italiana di consultazione*, vol. 1, il Mulino, Bologna, 2001, [1988], pp. 208-239.
- GAUDÉ, Laurent, *La Mort du roi Tsongor*, Actes Sud, Arles, 2002.
- GAUDÉ, Laurent, *La morte di re Tsongor*, Trad. di L. Frausin Guarino, Adelphi, Milano, 2004.
- GENET, Jean, *Les Bonnes*, Gallimard, Paris, 2011, [1968].
- GENET, Jean, *Le serve*, Trad. di G. Caproni, Einaudi, Torino, 1972.
- GREVISSE, Maurice, *Le Bon usage*, 13<sup>e</sup> éd. refondue par A. Goosse, Duculot, Paris/Louvain-la-Neuve, 1993.
- IORDANSKAJA, Lidija et Igor MEL'ČUK, *Towards establishing an inventory of Surface-Syntactic Relations: Valency-Controlled Surface-Syntactic Dependents of the Verb in French*, 2002. [En ligne] : <http://www.fas.umontreal.ca/ling/olst/FrEng/SSyntRels.pdf>.
- KUNDERA, Milan, *L'Identité*, Gallimard, Paris, 1997.
- KUNDERA, Milan, *L'identità*, Trad. di E. Marchi, Adelphi, Milano, 1997.
- MAUVIGNIER, Laurent, *Apprendre à finir*, Minuit, Paris, 2000.
- MAUVIGNIER, Laurent, *La camera bianca*, Trad. di A. Bramati, Zandonai, Rovereto, 2008.
- PANUNZI, Alessandro, *Scisse, frasi*, in *Enciclopedia dell'italiano*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, 2011, pp. 1284-1287.
- REZA, Yasmina, *Art*, in *Théâtre*, Livre de Poche, Paris, 2012, [1998], pp. 189-251.
- REZA, Yasmina, *Arte*, Trad. di A. Serra, Einaudi, Torino, 2006.
- RIEGEL, Martin, Jean-Christophe PELLAT et René RIOUL, *Grammaire méthodique du français*, PUF, Paris, 2004, [1994].
- ROUBAUD, Marie-Noëlle et Frédéric, SABIO, *Les clivées en c'est là que, c'est là où : structures et usages en français moderne*, « Repères », n° 6, 2015. [En ligne] : [http://dorif.it/ezone/show\\_issue.php?iss\\_id=14](http://dorif.it/ezone/show_issue.php?iss_id=14).
- SABIO, Frédéric et Christophe BENZITOUN, *Sur les relations entre syntaxe et discours : dispositifs de la rection et dispositifs macrosyntaxiques*, « Studia Universitatis Babeş-Bolyai Philologia », vol. 58, n° 4, 2013, pp. 97-110. [En ligne] : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/hal-00931611/> document. Consulté le 19 juillet 2019.
- SALKOFF, Morris, *Une grammaire en chaîne du français : Analyse distributionnelle*, Dunod, Paris/Bruxelles/Montréal, 1973.

*L'effacement de la focalisation dans la traduction...*

- SALVI, Giampaolo, *La frase semplice*, in L. Renzi, G. Salvi, A. Cardinaletti (dir.), *Grande grammatica italiana di consultazione*, vol. 1, il Mulino, Bologna, 2001, [1988], pp. 37-127.
- SALVI, Giampaolo, Laura VANELLI, *Nuova grammatica italiana*, il Mulino, Bologna, 2004.
- SCAPPINI, Sophie-Anne, *Étude du dispositif d'extraction en "c'est... Qu-": différenciation entre une relative et un dispositif d'extraction en "c'est-... qu-"*. Thèse de doctorat en Langage et Parole sous la direction de José Deulofeu, Université Aix-Marseille 1, 2006.
- SCAPPINI, Sophie-Anne, *Un sous-type de la construction clivée en c'est qu- : la structure d'enchaînement : et c'est pour ça que... et d'autres exemples*, « Studia Universitatis Babeş-Bolyai Philologia », vol. 4, n° 58 (LVIII), 2013, pp. 81-95.
- SIMENON, Georges, *Le Bourgmestre de Furnes*, Gallimard, Paris, 1996, [1940].
- SIMENON, Georges, *Il borgomastro di Furnes*, Trad. di T. Turolla, Adelphi, Milano, 2013, [Ebook].
- WAGNER, Robert Léon et Jacqueline PINCHON, *Grammaire du français classique et moderne*, Hachette, Paris, 1991.

# Quelques réflexions sur le transfert de l'écriture durassienne en albanais

Fjoralba DADO, Eglantina GISHTI  
Université de Tirana  
(Albanie)

## Introduction

Traduire un texte littéraire semble être un exercice très difficile non seulement à cause du non-isomorphisme des langues, mais aussi par la nécessité de reproduire le fameux style de l'auteur, surtout lorsque l'auteur est Marguerite Duras. *L'Amant*<sup>1</sup>, peut-être la plus connue à l'étranger, est la première œuvre offerte au public albanais et se caractérise par un manque de structure linéaire, ce que Duras appelle « le style de laisser-aller » :

Quand j'écris, il y a quelque chose en moi qui cesse de fonctionner, quelque chose qui devient silencieux. Je laisse quelque chose en moi l'emporter, quelque chose qui jaillit sans doute de mon être-femme. Mais tout le reste se tait : le mode analytique de pensée, la pensée inculquée au collège, pendant les études, par la lecture, l'expérience. Je suis absolument sûre de ça. C'est comme si je retournais dans un pays sauvage.<sup>2</sup>

Duras pratique une écriture qui s'oppose à celle classique, une écriture nouvelle qui se distingue par une langue sans normes, sans exigence aucune. En supprimant la grammaire, elle

---

<sup>1</sup> M. Duras, *L'Amant*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1984, p. 109.

<sup>2</sup> C. Bouthors-Paillart, *Duras la métisse : Métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Librairie Droz S.A., Genève, 2002, p. 139.

souhaite rendre la liberté aux mots.<sup>3</sup> L'écriture durassienne de la dernière période, c'est-à-dire à partir de *L'Amant*, est considérée comme une « écriture courante », c'est-à-dire une « écriture facile, un style qui glisse » (Apostrophes 1984). L'écrivaine a hâte de s'emparer des choses plutôt que de les dire. Duras « a peur de l'écrit parce qu'il est lié au risque de l'oubli ». <sup>4</sup> C'est cette écriture qui lui fait prendre des risques en l'opposant aux écrivains conformistes. Ainsi, le style durassien ne coïncide pas avec la belle langue et l'auteure se met à distance de la langue normée. Le texte de Duras se distingue par un style vraiment serré, sobre, télégraphique. Dans *L'Amant*, le lecteur rencontre souvent des phrases courtes (réduites à l'essentiel), elliptiques, indépendantes, nominatives, juxtaposées et souvent morcelées. Donc, il s'agit d'une langue proche de l'oral, « calquée sur le vietnamien ». <sup>5</sup> Tout cela constitue le style de l'auteur qui ne relève pas seulement de la forme, mais aussi de sa manière d'être ce qui le diffère des autres écrivains. « Le style est l'homme même » dit Bouffon. <sup>6</sup>

## **1. Le traducteur albanais Nasi Lera**

Face à une écriture si complexe, la tâche du traducteur s'avère plus difficile que d'habitude : comment parvenir à transmettre cette urgence durassienne, déterminée à la fois par la brièveté, la simplicité, l'oralité, l'implicite ? La première traduction de *L'Amant* en Albanie a été réalisée en 1994 (réédition 2005) par

---

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 86.

<sup>4</sup> M. Duras, entretien avec B. Pivot dans une émission d'« Apostrophes », septembre 1984.

<sup>5</sup> C. Bouthors-Paillart, *Duras la métisse : Métissage fantasmatique...*, pp. 163-164.

<sup>6</sup> E. Tupja, *Këshilla një përkthyesi të ri*, Onufri, Tiranë, 2000, p. 59.

Nasi Lera,<sup>7</sup> un écrivain contemporain albanais. Nasi Lera a traduit entre autres les grands auteurs de la littérature française tels qu'André Gide, Albert Camus, Raymond Radiguet, Jean-Marie Gustave Le Clézio, Françoise Sagan, Simone de Beauvoir, Guy de Maupassant, etc. L'œuvre littéraire de Nasi Lera se distingue par la richesse du contenu et la variété des formes stylistiques, par son style étoffé et ses procédés narratifs nombreux, ainsi que par les différentes formes d'organisation du sujet et de la composition. Parmi les procédés narratifs, il y a lieu de mentionner le lyrisme narratif, les développements dialogiques importants, les discours monologiques, la tendance à décrire et observer le monde qui entoure le personnage. Parmi tant d'écrivains albanais en prose apparus dans les années soixante-dix, Nasi Lera est reconnu pour l'utilisation du dialogue et l'expression poétique des sentiments. Cette parenthèse sur le traducteur et l'écrivain Nasi Lera pourrait expliquer d'une certaine façon la manifestation de cette poétique qui lui est propre dans l'acte traductif, et qui en général ne s'accorde pas avec la poétique de Duras.

Nous allons suivre l'approche méthodologique d'Antoine Berman, et notamment l'analytique négative comportant les tendances déformantes « qui dévient la traduction de sa propre visée ».<sup>8</sup> La théorie bermanienne va nous permettre de distinguer les changements apportés par la traduction albanaise et d'évaluer celle-ci positivement ou négativement, en conséquence d'affirmer s'il s'agit d'une bonne ou d'une mauvaise traduction. Cette démarche va nous aider également à comprendre si le traducteur a reproduit un texte « existant », là où l'œuvre

---

<sup>7</sup> M. Duras, *Dashnori*, Trad. de N. Lera, Biblioteka Koha Ditore, Prishtinë, 2005.

<sup>8</sup> A. Berman, *La traduction et la Lettre ou l'Auberge du lointain*, Seuil, Paris, 1999, p. 49.

originale produit un texte « nouveau ».<sup>9</sup> N'oublions pas que le texte de *L'Amant* est très segmenté en de nombreux paragraphes, induits par la fragmentation des souvenirs de l'auteur. Le traducteur a-t-il su restituer la langue durassienne ? A-t-il « respecté » cette langue ruinée, fragmentée, paradoxale, hybride ? Le texte traduit a-t-il toute sa place parmi les œuvres littéraires publiées en albanais ? Restitue-t-il l'étrangeté du texte de départ ? Si tout au long de l'analyse de la traduction nous constaterons une négation systématique de la part du traducteur de l'étrangeté durassienne sous couvert de transmissibilité,<sup>10</sup> alors oui, nous pourrions affirmer qu'il s'agit d'une « mauvaise traduction » au sens bermanien du terme.

## **2. *Dashnori* : la traduction albanaise de *L'Amant***

Voyons le passage introductif du roman qui s'ouvre sur la description du visage du locuteur :

Un jour, j'étais âgée *déjà*, dans le hall d'un lieu public, *un homme* est venu vers moi. Il s'est fait connaître et il m'a dit : « Je vous connais depuis toujours. Tout le monde dit *que vous étiez belle lorsque vous étiez jeune*, je suis venu pour vous dire que pour moi je vous trouve plus belle maintenant que lorsque vous étiez jeune, j'aimais moins votre visage de jeune femme que celui que vous avez maintenant, *dévasté* ». <sup>11</sup>

Një ditë, *tashmë* isha e moshuar, në hollin e një vendi publik, erdhi drejt meje *një burrë*. U paraqit dhe më tha : « Unë ju njoh prej kohësh. Të gjithë thonë se *kur ishit e re keni qenë e bukur*, unë erdha t'ju them se për mua jeni më e bukur tani sesa kur ishit e re, se mua më pëlqen më shumë fytyra *e rrënuar* që keni tani sesa fytyra që keni patur kur ishit vajzë ». <sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>11</sup> M. Duras, *L'Amant*, p. 9. Nous soulignons.

<sup>12</sup> M. Duras, *Dashnori*, p. 5. Nous soulignons.

Chaque paragraphe dans *L'Amant* est une histoire, une description. Dès ce premier paragraphe, on a l'impression que la traduction est « différente », car il y a quelque chose qui a changé. La première tendance appliquée ici c'est la rationalisation : les phrases sont recomposées de manière à les arranger selon une certaine idée de l'ordre d'un discours.<sup>13</sup> Le changement de l'ordre des constituants interfère dans la manière de signifier du texte et bien évidemment dans son rythme. L'adverbe « déjà » postposé en français est antéposé en albanais. Placé à la fin de la phrase, l'adverbe temporel traduit une des idées pivots du roman, à savoir le processus de vieillissement qui avait déjà commencé depuis la jeunesse de l'auteur. Il introduit l'idée de la destruction ou de la dévastation physique causée par le temps écoulé, explicitement énoncée à la fin du paragraphe par l'adjectif « dévasté ».

En plus, « un homme est venu vers moi » dans le texte original se trouve dans une position rythmique privilégiée, car il s'agit de l'apparition d'un homme qui, par la révélation qu'il apporte à Duras, renvoie celle-ci à une image d'elle-même bien avant le passage du Mékong. Il constitue le point déclencheur du récit. En albanais, l'inversion du sujet nominal « drejtë meje erdhi një burrë » (« vers moi est venu un homme » en français) efface l'intention de l'auteur à mettre en évidence l'apparition de cet homme.

La rationalisation est également présente dans la suite du passage : « que vous étiez belle lorsque vous étiez jeune » qui devient en albanais « kur ishit e re keni qenë e bukur ». Dans la dernière phrase, comme dans d'autres paragraphes du texte traduit, nous remarquons également le passage d'une proposition indépendante dans le TD à une proposition

---

<sup>13</sup> A. Berman, *La traduction et la Lettre ou l'Auberge du lointain*, p. 53.

conjonctive juxtaposée dans le TA, ce qui porte atteinte à l'arborescence syntaxique et à la longueur de la phrase durassienne,<sup>14</sup> car le seul but poursuivi par l'auteur est de réduire celle-ci à l'essentiel, de la condenser le plus possible. L'allongement est un corollaire de cette rationalisation. En outre, cette dernière phrase du passage comporte en position finale l'adjectif « dévasté » qui est mis en lumière par le détachement, une sorte de signature stylistique qui marque l'écriture courante et qui atteint son apogée dans *L'Amant*. Structure averbale de nature adjectivale détachée en position finale,<sup>15</sup> le détachement sert l'urgence de l'écriture en constituant un trait caractéristique du style de Duras. Il est particulièrement efficace pour répondre à l'importance qu'elle accorde aux mots. C'est pourquoi l'adjectif « dévasté » ne constitue pas seulement le noyau de la phrase, mais de l'œuvre tout entière. En modifiant la structure syntaxique de cette phrase tout en mêlant l'adjectif « dévasté » avec d'autres éléments phrastiques, la traduction lui fait perdre son rôle et sa valeur de systématisme. L'apposition en position finale propositionnelle (surtout adjectivale et nominale), qui est l'un des éléments de cette écriture d'urgence, est au cœur du processus créatif durassien. Ces segments permettent de répondre à cette urgence d'écrire. Duras veut dire vite, mais en utilisant peu de mots parce que selon elle pour faire progresser la narration il faut faire recours à l'économie verbale :

C'est laisser le mot venir quand il vient, l'attraper comme il vient, à sa place de départ ou ailleurs, quand il passe. Et vite, vite, écrire,

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>15</sup> E. Havu, *Équivalents finnois des prédications averbales premières et secondes*, « Discours », n° 6, 2010, p. 31. [En ligne] : <https://journals.openedition.org/discours/7718>. Consulté le 2 octobre 2019.



qu'on n'oublie pas comment c'est arrivé vers soi. J'ai appelé ça littérature d'urgence.<sup>16</sup>

En plus de l'urgence, dans la traduction de la dernière phrase, il y a destruction de l'un des systématismes durassiens, à savoir le report à la fin de la phrase du mot majeur qui, dans ce cas, est le mot « dévasté ». Selon Catherine Bouthors-Paillart, la langue vietnamienne a influencé sur le style de Duras, surtout sur la structure morphosyntaxique et rythmique des phrases. Elle parle de « métissage linguistique » du français et du vietnamien dans l'œuvre de Duras.<sup>17</sup>

Dans l'exemple suivant, nous constatons que dans la traduction en albanais, il y a une tentative de garder le détachement, mais ce n'est pas le même élément du TD qui est détaché.

Je pense souvent à cette image que je suis la seule à voir encore et dont je n'ai jamais parlé. Elle est toujours là dans le même silence, *émerveillante*.<sup>18</sup>

Mendoj shpesh për atë fytyrë të cilën vetëm unë e shoh ende dhe për të cilën nuk kam folur kurrë. Ajo ka mbetur *përherë mahnitëse*, mbështjellë nga e njëjta heshtje.<sup>19</sup>

Cela ne modifie pas seulement la manière de signifier de cette séquence, mais également le rapport entre le connu et l'inconnu. Dans le contexte antérieur immédiat, il est question d'une image souvent présente à l'esprit de l'auteur dont elle n'a jamais parlé, d'une image qui avant d'être « émerveillante » (l'inconnu) est « toujours là dans le même silence » (le connu). Le TD met

---

<sup>16</sup> M. Duras, *Entretien avec A. Armel*, « Le Magazine littéraire », n° 276, 1990, p. 20.

<sup>17</sup> C. Bouthors-Paillart, *Duras la métisse : Métissage fantasmatique...*, p. 135.

<sup>18</sup> M. Duras, *L'Amant*, p. 9. Nous soulignons.

<sup>19</sup> M. Duras, *Dashnori*, p. 5. Nous soulignons.

l'accent sur ce silence permanent qui entoure l'image et non sur son caractère émerveillant comme dans le suggère le texte traduit.

Cependant, le défaut majeur de cette traduction réside précisément dans le mot pivot « image » qui est importé en albanais avec le sens de « visage » (« fytyrë » en albanais). Nous utilisons le mot pivot parce que le thème de l'image est très présent dans toute l'œuvre de Duras. Pour *L'Amant*, elle avait d'ailleurs d'abord choisi le titre de *La Photographie absolue*, car elle a élaboré le récit de *L'Amant* à partir de commentaires sur des photos autobiographiques existantes ou imaginaires. Les épisodes dans le roman sont annoncés soit par une de ces photos soit par une image qui représente les caractéristiques d'une photo. Dans l'exemple ci-dessus, il s'agit d'une image qui est invisible au lecteur, mais visible à Duras. Il s'agit d'une image mentale qui fait le fondement du récit et lui sert également de déclencheur. *L'Amant* est fondé justement sur l'image absente, absolue, de la jeune fille à quinze ans sur le bac, lors de la traversée du Mékong, l'événement le plus important de sa vie. Cette image, même si absente au moment de l'écriture, fait exister le texte. Et pourtant, il nous est difficile de comprendre la propension du traducteur à négliger ou plutôt à ignorer la signification d'un élément si crucial dans l'œuvre de Duras. Cette négligence compromet la signification de tous les segments narratifs où la narratrice fait référence à cette fameuse image. Même la traduction du segment où Duras annonce explicitement l'inexistence de cette image qui la rend absolue,<sup>20</sup> témoigne définitivement que le traducteur n'a pas perçu la valeur textuelle et la connotation du mot « image ». La traduction souffre également par un ajout du point de vue formel ou

---

<sup>20</sup> M. Duras, *L'Amant*, p. 17.

allongement et par un ennoblissement du point de vue sémantique. Là où Duras utilise une langue simple et dépouillée « dans le même silence », dans la traduction on trouve une tournure « élégante », « plus belle » « mbështjellë nga e njëjta heshtje » (« enveloppée du même silence » en français) ce qui tranche avec l'écriture durassienne qui se distingue de loin par l'absence presque totale de l'expression exaltée des sentiments.

Entre dix-huit ans et vingt-cinq ans mon visage est parti dans *une direction imprévue*.<sup>21</sup>

Nga mosha tetëmbëdhjetë deri në moshën njëzet e pesë fytyra ime mori *një rrokullimë të paparë*.<sup>22</sup>

Voici encore un autre exemple où le langage simple laisse la place à une expression plus recherchée et très littéraire (« rrokullimë »). En effet, la simplicité de l'écriture durassienne n'est qu'une impression trompeuse. Jean-Louis Bory fait remarquer que Marguerite Duras procède par de petites phrases simples, mais avec tant d'art en faisant naître « une prose travaillée, faite de leitmotifs dissimulés, de répétitions méditées, de lacunes et de maladroites calculées dans l'enchaînement ou le non-enchaînement des répliques ».<sup>23</sup>

La traduction ne modifie pas seulement le registre de langue, mais comporte également un effort de clarification. « Une direction imprévue » marque très implicitement la ligne inattendue et déconcertée qu'allait suivre le visage de la narratrice. En albanais, tout est explicité (« déclin extraordinaire » en français) ce qui fait que le lecteur albanais

---

<sup>21</sup> *Ibidem*, pp. 9-10. Nous soulignons.

<sup>22</sup> M. Duras, *Dashnori*, p. 5. Nous soulignons.

<sup>23</sup> J.-L. Bory, *Le Jeu des regards. (Le Vice-consul par Marguerite Duras)*, « Le Nouvel Observateur », n° 66, 1966, p. 34.

*Quelques réflexions sur le transfert de l'écriture...*

découvre de façon tout à fait brutale l'ampleur de cette dévastation.

Dans les deux passages suivants, nous observons un autre trait narratif de l'écriture durassienne, l'interpellation du lecteur par l'auteur :

*Que je vous dise encore, j'ai quinze ans et demi.*<sup>24</sup>

*Duhet t'ju them se jam pesëmbëdhjetë vjeç e gjysmë.*<sup>25</sup>

*Que je vous dise aussi ce que c'était, comment c'était.*<sup>26</sup>

*Duhet t'ju them gjithashtu ç'ndodhi dhe si ndodhi.*<sup>27</sup>

Même dans ces deux passages, le traducteur rationalise en supprimant complètement l'idée de l'hésitation, l'idée de la défaite exprimée par la conjonctive qui ouvre la phrase. Alors que le lecteur français est invité à contempler l'urgence de l'histoire, le lecteur albanais se trouve face à l'impérieuse obligation de la narratrice de raconter l'histoire. Cependant, le blanc typographique marque une rupture dans la narration, chose qui n'est pas clairement rendue dans la traduction. La narratrice, tout agitée intérieurement, fouille sans cesse dans sa mémoire en passant d'un événement à l'autre, d'Hélène Lagonelle (le paragraphe précédent dans le texte original) à son frère aîné.

*Avec lui, mon petit frère, je danse.*<sup>28</sup>

*Unë kërcëva me vëllain e vogël.*<sup>29</sup>

Je ne danse jamais avec mon frère aîné, je n'ai jamais dansé avec lui. *Toujours empêchée par l'appréhension troublante d'un*

---

<sup>24</sup> M. Duras, *L'Amant*, p. 11. Nous soulignons.

<sup>25</sup> M. Duras, *Dashnori*, p. 6. Nous soulignons.

<sup>26</sup> M. Duras, *L'Amant*, p. 94. Nous soulignons.

<sup>27</sup> M. Duras, *Dashnori*, p. 59. Nous soulignons.

<sup>28</sup> M. Duras, *L'Amant*, p. 68. Nous soulignons.

<sup>29</sup> M. Duras, *Dashnori*, p. 42. Nous soulignons.

*danger*, celui de cet attrait maléfique qu'il exerce sur tous, celui du rapprochement de nos corps.<sup>30</sup>

Me vëllanë e madh nuk kërcëja kurrë, nuk kisha kërcyer kurrë me të. *Gjithmonë më kishte penguar frika turbulluese e rrezikut, e joshjes së keqe, që ushtron mbi të gjitha afrimi i trupave.*<sup>31</sup>

Dans les deux exemples ci-dessus, dans la traduction nous constatons la linéarisation de la structure phrastique (1<sup>re</sup> phrase). Les virgules sont omises, les segments détachés en position initiale passent après le verbe tout en portant atteinte non seulement à la façon de signifier le texte, mais également au rythme. Le côté affectif du passage (« Avec lui, mon petit frère ») réalisé du point de vue formel grâce au détachement des éléments, disparaît en albanais en laissant la place à un énoncé dépourvu de toute subjectivité, tout à fait rationnel. Le détachement implique l'idée du contraste entre le petit frère qui éveille chez l'auteure un sentiment fort qui dépasse l'amour fraternel et le frère aîné, le fils préféré de la mère, qui est devenu l'horreur de toute la famille, surtout du petit frère. Dans le passage qui suit (2<sup>e</sup> phrase), nous pouvons faire deux remarques : 1. En modifiant l'ordre des éléments de la première phrase qui vient en conséquence logique de la précédente, on touche également au rythme. 2. En plus, à la seconde prédication répond en albanais une structure verbale, alors qu'on aurait pu garder tout naturellement la même structure étant donné que la langue albanaise comporte de telles structures elle-même. Donc, dans la traduction, rationalisation, clarification et allongement coexistent avec destruction du rythme et du systématisme.

Même dans l'exemple ci-dessous les systématismes durassiens (emploi du présent, ordre des constituants, élément

---

<sup>30</sup> M. Duras, *L'Amant*, p. 68. Nous soulignons.

<sup>31</sup> M. Duras, *Dashnori*, p. 42. Nous soulignons.

détaché en position finale, répétition) sont effacés au bout d'un clic.

Je lui *demande* de me dire comment son père est riche, de quelle façon.<sup>32</sup>

Iu *luta* të më tregonte se si ishte bërë i pasur i ati.<sup>33</sup>

Ainsi, le choix lexical qui consiste à ennoblir la langue de la traduction, le retour à la structure linéaire et plate qui change l'ordre des constituants, l'omission de la structure averbale détachée en position finale et en même temps de la répétition, l'inversion du sujet qui porte atteinte au rythme de la phrase, la substitution du présent par le passé simple et le plus-que-parfait qui gomme la fonction actualisante du langage durassien, tous ces procédés-là ne font que défigurer encore une fois l'écriture durassienne :

Nous allons dans un de ces restaurants chinois à étages, ils occupent des immeubles entiers, ils sont grands comme des grands magasins, des casernes, ils sont ouverts sur la ville par des balcons, des terrasses.<sup>34</sup>

Ne shkuam në një nga restorantet kineze me kate, në një nga ato restorante që përfshijnë ndërtesa të tëra, që janë të mëdha si dyqanet e mëdha, si kazernat dhe që shtrihen mbi qytet me ballkonet dhe tarracat e tyre.<sup>35</sup>

Le traducteur fait un effort de garder la ponctuation de l'original. À la différence de celui-ci, il remplace les phrases autonomes juxtaposées par des subordinées relatives en procédant par la clarification et l'allongement en même temps. En effaçant la construction des phrases en parataxe,

---

<sup>32</sup> M. Duras, *L'Amant*, p. 60. Nous soulignons.

<sup>33</sup> M. Duras, *Dashnori*, p. 37. Nous soulignons.

<sup>34</sup> M. Duras, *L'Amant*, p. 60.

<sup>35</sup> M. Duras, *Dashnori*, p. 37.

l'allongement porte atteinte à la rythmique du texte et même s'il n'ajoute rien à sa signification, il l'alourdit. L'effet se réalise lorsque le rythme coïncide avec la coulée de la pensée et des sentiments exprimés par l'auteur. Le rythme dans le texte original est rapide parce que l'expression de la pensée durassienne est fulgurante et vivace. Cette hâte d'exprimer sa propre pensée s'accompagne de l'emploi de la parataxe. Toujours selon Catherine Bouthors-Paillart, l'emploi de la parataxe est dû à cette influence de la langue vietnamienne dont la caractéristique principale est l'extrême simplicité de ses structures morphologiques et syntaxiques.<sup>36</sup> Il y a aussi une préférence pour la juxtaposition plutôt que la coordination et la subordination. Même en albanais, la parataxe est considérée comme un moyen stylistique qui sert à exprimer l'urgence des événements, des sentiments, ainsi qu'à présenter des tableaux dans leur vivacité.<sup>37</sup>

Gardons le même exemple et intéressons-nous à un autre élément, à savoir le prédicat au présent qui en albanais devient un prédicat au passé simple. En effet, *L'Amant* est dominé par l'emploi du présent narratif. Notoirement majoritaire, le présent narratif marque la force de l'instant vécu. Il a une fonction actualisante propre au style durassien. En utilisant le présent, elle veut rapprocher les événements passés au moment de l'énonciation de manière subite tout en heurtant le lecteur. Le présent a une valeur narrative qui sert à rendre plus vivants un épisode, une action du récit. Comme dans un film, les événements de la vie de l'auteure sont mis en scène. Toujours dans ce cadre de langage cinématographique, Duras joue sur le

---

<sup>36</sup> C. Bouthors-Paillart, *Duras la métisse : Métissage fantasmatique et linguistique...*, p. 135.

<sup>37</sup> X. Lloshi, *Stilistika e gjuhës shqipe dhe pragmatika*, SHBLU, Tiranë, 2001, p. 81.

*Quelques réflexions sur le transfert de l'écriture...*

temps en utilisant dans le même passage le présent et le passé ou le présent et le futur, enchevêtrement du moment de l'écriture et des souvenirs. Un monde sans repère. Duras a également recours à l'hypotypose qui consiste en une description animée et frappante de la chose ou de l'événement qu'elle veut représenter comme vécu à l'instant de son expression.

Mes frères ne lui *adressent* jamais la parole.<sup>38</sup>

Vëllezërit e mi nuk i *thoshin* kurrë asnjë fjalë.<sup>39</sup>

Mes frères ne lui *adresseront* jamais la parole.<sup>40</sup>

Vëllezërit e mi nuk *do t'i flisnin* asnjë herë.<sup>41</sup>

Dans la traduction le présent est remplacé par un autre temps verbal, le passé simple effaçant ainsi presque complètement l'objectif de Duras, celui de rendre l'instant vécu plus vivant. Le glissement du présent vers le futur dans la seconde phrase pour raconter une histoire passée explique ce jeu sur le temps. En albanais, l'emploi du futur du passé obéit à une cohérence verbale qui implique l'emploi des temps verbaux passés tout au long des deux passages. Il explicite entre autres l'expression de l'hypothèse à propos de cet événement passé, de la récapitulation, du bilan. La remarque relative à l'utilisation de l'imparfait et du passé simple à la place du présent ne concerne pas seulement les passages mentionnés ci-dessus, mais la totalité du texte.

Un autre élément typique de l'écriture durassienne est la phrase elliptique toujours utilisée dans ce souci de silence et d'urgence traduit par cette économie du verbe :

---

<sup>38</sup> M. Duras, *L'Amant*, p. 64. Nous soulignons.

<sup>39</sup> M. Duras, *Dashnori*, p. 40. Nous soulignons.

<sup>40</sup> M. Duras, *L'Amant*, p. 65. Nous soulignons.

<sup>41</sup> M. Duras, *Dashnori*, p. 40. Nous soulignons.



Les fils le savaient déjà. La fille pas encore.<sup>42</sup>

Djemtë e dinin prej kohësh. Vajza nuk e dinte akoma.<sup>43</sup>

Que je n'avais jamais vu ma mère dans le cas d'être folle. Elle l'était. *De naissance. Dans le sang.*<sup>44</sup>

Unë nuk e kisha parë asnjëherë nënën në gjendje çmendurie. Ajo ishte e çmendur. *Që në lindje. E kishte pasur në gjak.*<sup>45</sup>

*Pas de vent au-dehors de l'eau.*<sup>46</sup>

*Mbi ujërat nuk fryn as edhe një puhizë e lehtë.*<sup>47</sup>

Dans les traductions de ces passages en albanais, le silence est brisé et le texte devient parlant. À l'instar de l'emploi du présent narratif, nous constatons que même si l'albanais offre les moyens de respecter et de reproduire presque avec le même effet les éléments stylistiques durassiens, dans ce cas la phrase elliptique, le traducteur n'y a pas recours. Alors où est-il ce silence si cher à Duras ? Elle dit qu'écrire ce n'est pas parler, c'est se taire. C'est hurler sans bruit.<sup>48</sup> Sa phrase elliptique sert à exprimer la discontinuité du récit en rappelant des indications scéniques d'un film.

Cependant, force est de constater également un report partiel du caractère elliptique de la syntaxe durassienne, mais nous avons l'impression qu'il s'agit de choix effectués complètement par hasard et qui sont loin d'être systématiques. Dans la plupart des cas, nous constatons une rationalisation ou bien un retour à

---

<sup>42</sup> M. Duras, *L'Amant*, p. 50.

<sup>43</sup> M. Duras, *Dashnori*, p. 37.

<sup>44</sup> M. Duras, *L'Amant*, p. 40. Nous soulignons.

<sup>45</sup> M. Duras, *Dashnori*, p. 25. Nous soulignons.

<sup>46</sup> M. Duras, *L'Amant*, p. 30. Nous soulignons.

<sup>47</sup> M. Duras, *Dashnori*, p. 18. Nous soulignons.

<sup>48</sup> M. Duras, *Écrire*, Gallimard, Paris, 1993, p. 28.

la structure linéaire complète. Lorsque nous parlons des capacités linguistiques et stylistiques de l'albanais pour répondre à ce besoin de Duras pour se taire, nous faisons sans doute référence aux fameux écrivains et orateurs albanais, Çajupi, Mjeda, Koliqi, Kadaré, etc., qui utilisent beaucoup la phrase elliptique parce que l'ellipse est considérée comme un moyen stylistique qui se met au service de cette urgence de raconter l'histoire.<sup>49</sup> Voilà une description d'E. Koliqi (*Duert e nanës*) qui ne comporte qu'un seul verbe (en italique) et semble tout aussi elliptique que celles de Duras :

Shtrati i tij. Andej musandra, këtej dritorja prej kah *shihej* mani në mjedis t'oborrit. Në fund tryeza e punës. Përbri soje libërtorja. Oda e tij. Atje.<sup>50</sup>

À la lecture de ce passage descriptif il se dégage une impression d'écriture durassienne à l'albanaise ce qui renforce notre idée de départ que la langue albanaise offre presque tous les moyens à transcrire l'écriture durassienne dans toutes ses dimensions et offrir aux lecteurs albanais la perception que leurs homologues français ont de cette auteure surtout en ce qui concerne son art d'écrire.

On pourrait ainsi multiplier les exemples qui tendent de faire du texte traduit un texte qui « nie systématiquement l'étrangeté »<sup>51</sup> de l'œuvre de Duras et n'assure pas une juste réception chez le public albanais.

---

<sup>49</sup> X. Lloshi, *Stilistika e gjuhës shqipe dhe pragmatika*, p. 83.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>51</sup> A. Berman, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1984, p. 17.

## Conclusion

La traduction de l'*Amant* en albanais doit être vue de deux côtés : d'un côté positif, comme toute traduction d'ailleurs, dans le sens qu'elle mérite une place parmi les œuvres publiées, et d'un côté négatif, parce qu'elle offre au public une œuvre qu'il ne peut pas goûter à sa juste valeur.<sup>52</sup> Pourtant, en comparant la traduction avec son texte original, nous avons constaté maintes fois que les qualités durassiennes qui existent surtout dans sa manière de jouer et expérimenter avec le langage n'ont pas été saisies dans la traduction. La traduction albanaise respecte en général le sens du texte, mais en y rétablissant l'*ordre*, en rationalisant et en clarifiant, en coordonnant ou en subordonnant les phrases, en détruisant le rythme et les systématismes, ne se souciant que de la communication et facilitant trop l'accès à l'œuvre, conduit à la défigurer et crée également l'impression que l'albanais n'offre pas les moyens de faire parler Duras avec le même silence, la même urgence et autant de dépouillement qu'en français.

Il serait vraiment utopique de prétendre reproduire le même *texte* à travers des moyens différents, mais au moins dans tous les exemples que nous avons analysés et dans bien d'autres également remarquables, nous sommes convaincus que le traducteur aurait pu profiter de la richesse stylistique et linguistique de sa langue afin de ne pas « abuser » le lecteur albanais et d'éveiller chez lui des émotions et des sentiments semblables à ceux qu'éprouve le lecteur de l'œuvre originale. Avec toutes ces modifications, *L'Amant* est présenté au public albanais à travers une langue descriptive, ordonnée, portée

---

<sup>52</sup> A. Berman, *La traduction et la Lettre ou l'Auberge du lointain*, p. 71.

### *Quelques réflexions sur le transfert de l'écriture...*

souvent à un registre poétique « en ne déployant pas la parlance »<sup>53</sup> de l'écriture durassienne.

Le respect du style durassien n'est qu'occasionnel, il est loin d'être systématique. La traduction produit un Duras albanais ; cela n'est pas à imputer à un éventuel manque de talent du traducteur, mais plutôt à un manque de connaissance du style de Duras qui a marqué son époque du Nouveau Roman, ainsi qu'à une dépendance à son propre style d'écriture traditionnelle et lyrique, à sa propre poétique d'écrivain. Dans ce cas, « une pré-analyse textuelle qui concerne le repérage des traits stylistiques [...] qui individuent l'écriture et la langue de l'original et en font un réseau de corrélations systématiques »<sup>54</sup> se veut indispensable. Cela aiderait le traducteur à trouver un équilibre entre l'exactitude du sens et la fidélité à la lettre (ce qui chez Duras est synonyme d'urgence, de simplicité et de musicalité) pour que le texte traduit ne puisse pas passer pour une *mauvaise traduction* qui nie tout systématisme caractérisant l'univers de l'Autre.

### **Bibliographie :**

- BERMAN, Antoine, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1984.
- BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », Paris, 1995.
- BERMAN, Antoine, *La traduction et la Lettre ou l'Auberge du lointain*, Seuil, Paris, 1999.
- BORY, Jean-Louis, *Le jeu des regards. (Le Vice-consul par Marguerite Duras)*, « Le Nouvel Observateur », n° 66, 1966.

---

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 78.

<sup>54</sup> A. Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », Paris, 1995, p. 67.

- BOUTHORS-PAILLART, Catherine, *Duras la métisse : Métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Librairie Droz S.A., Genève, 2002.
- DURAS, Marguerite, *L'Amant*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1984.
- DURAS, Marguerite, *Dashnori*, Trad. de N. Lera, Biblioteka Koha Ditore, Prishtinë, 2005.
- DURAS, Marguerite et Xavière GAUTHIER, *Les Parleuses*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2013.
- DURAS, Marguerite, *Écrire*, Gallimard, Paris, 1993.
- DURAS, Marguerite, *Entretien avec A. Armel*, « Le Magazine littéraire », n° 276, 1990.
- DURAS, Marguerite, *Entretien avec B. Pivot* dans une émission d'« Apostrophes », septembre 1984.
- HAVU, Eva, *Équivalents finnois des prédications averbales premières et secondes*, « Discours », n° 6, 2010. [En ligne] : <https://journals.openedition.org/discours/7718>. Consulté le 2 octobre 2019.
- LLOSHI, Xhevat, *Stilistika e gjuhës shqipe dhe pragmatika*, SHBLU, Tiranë, 2001.
- MOUNIN, Georges, *Les Belles infidèles*, Presses Universitaires Septentrion, Paris, 2016.
- TUPJA, Edmond, *Këshilla një përkthyesi të ri*, Onufri, Tiranë, 2000.

## AUTEURS

**Gerardo ACERENZA** est *professore associato* en Langue et Traduction françaises au Département des Lettres et Philosophie de l'Università degli Studi di Trento (Italie). De 2003 à 2005, il a enseigné le français et l'italien au Département d'Études françaises et italiennes de St. Jerome's University, à Waterloo (Ontario, Canada), où il a organisé un colloque international ayant pour thème la présence des dictionnaires français dans les littératures québécoise et canadienne-française (*Dictionnaires français et littératures québécoise et canadienne-française*, sous la direction de Gerardo Acerenza, Ottawa, Éditions David, coll. « Voix savantes », 2005). Il a publié plusieurs articles sur le débat linguistique au Québec, sur la traduction des canadianismes en italien et sur l'œuvre de l'écrivain québécois Jacques Ferron : *Des voix superposées : plurilinguisme, polyphonie et hybridation langagière dans l'œuvre romanesque de Jacques Ferron*, Trento, Università degli Studi di Trento – Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, coll. « Labirinti », 2010.

**Alberto BRAMATI** est *professore associato* en Langue et Traduction françaises à l'Università degli Studi de Milan. Ses recherches portent sur les problèmes linguistiques de la traduction du français vers l'italien, et notamment sur les problèmes de grammaire contrastive. Il a traduit pour différents éditeurs italiens aussi bien des essais en sciences humaines que des romans.

**Larisa CEBUC** est chargée de cours à l'Université d'État de Moldova à Chişinău. Elle s'intéresse à la traduction du français en roumain surtout dans une approche polyphonique qui se trouve au centre de sa recherche doctorale. Elle est directrice du projet moldo-algérien destiné aux étudiants en traduction qui met en valeur la spécificité de la traduction littéraire dans sa dimension multiculturelle.

**Fjoralba DADO** est, depuis 2002, enseignante-chercheuse en traduction au Département de français de la Faculté des Langues étrangères de L'Université de Tirana (Albanie). Ses recherches se concentrent principalement sur la traduction et l'interprétation, la traductologie et la méthodologie de la recherche scientifique en traduction. Elle est l'auteure de plusieurs articles et communications sur la traduction, publiés en Albanie et à l'étranger.

**Mzago DOKHTOURICHVILI** est professeure titulaire en Études françaises à l'Université d'État Ilia, Tbilissi, Géorgie et directrice du Centre de recherches « Intercompréhension romane. Dialogue intertextuel (ICRDIT) ». Ses principaux domaines de recherche sont la Linguistique textuelle, l'Analyse de discours, la Traductologie et la Littérature de langue française. Elle dirige également la revue plurilingue *Études interdisciplinaires en Sciences humaines*.

**Eglantina GISHTI** est enseignante-chercheuse depuis 2009 au Département de français de la Faculté des Langues étrangères de l'Université de Tirana (Albanie). Ses recherches portent principalement sur les outils lexicographiques et la traduction. Elle est l'auteure de plusieurs articles et communications sur la lexicographie et la traduction, publiés en Albanie et à l'étranger.

**Vinícius Gonçalves CARNEIRO** est titulaire d'un doctorat à l'Université Catholique du Rio Grande do Sul au Brésil (2015). Il est traducteur et enseignant à l'Université de Lille. Il a codirigé les ouvrages *Das luzes às soleiras : perspectivas críticas na literatura brasileira contemporânea* (2014) et *Guia de Leitura – 100 poetas que você precisa ler* (2015). Il est membre du Groupe d'études en littérature brésilienne contemporaine de l'Université de Brasília et du Centre d'études en civilisations, langues et lettres étrangères de l'Université de Lille. Il a participé à la « Fabrique des traducteurs » au Collège international des traducteurs littéraires (Arles, 2015). Il a été le chercheur invité au Centro cultural Haroldo de Campos (2016).

**Elisa HATZIDAKI** est maître de conférences au Département d'études néo-helléniques à l'Université Paul-Valéry à Montpellier 3. Elle enseigne la langue, la traduction technique et littéraire et la traductologie. Sa thèse de doctorat porte sur la créativité à travers l'auto-traduction chez Vassilis Alexakis. Traductrice indépendante et membre de l'équipe de Recherche *LLACS*, de *Hellenic Society of Translations Studies* et de *European Society of Translations Studies*, elle intervient à des séminaires et des colloques et écrit des articles sur des sujets en rapport avec l'identité, l'altérité, la diversité culturelle, les représentations mémorielles et le bilinguisme. Ses travaux de recherche sont actuellement orientés vers les cours hybrides afin d'étudier la perte des valeurs culturelles quand elles passent d'une langue à l'autre.

**Andrea NAGY** est maître de conférences habilitée au Département de français de l'Université de Debrecen (Hongrie). Ses recherches relèvent avant tout du domaine de la linguistique textuelle, mais plusieurs de ses travaux portent sur des questions interdisciplinaires en relation étroite avec les aspects textuels, notamment dans le domaine de la théorie de la traduction et de la stylistique.

**Fabio REGATTIN** est professeur de langue et traduction françaises à l'Université de Udine (Italie). Il travaille comme traducteur pour l'édition et pour le théâtre. Il s'intéresse à la traduction des jeux de mots, à la traduction pour le théâtre et aux rapports qui relient la traduction et l'évolution culturelle.

**Romain RICHARD-BATTESTI** est docteur en Langue et Littérature françaises, chargé de cours à la Faculté des Lettres, Langues, Arts, Sciences humaines et sociales à l'Université Pasquale Paoli de Corse. Le domaine de recherche a d'abord concerné la mise en évidence et les influences de la mondialisation sur la traduction à travers l'analyse d'un corpus pertinent pour une étude traductologique : le roman policier dit



ethnologique. Il a étudié les traductions françaises de deux principaux auteurs de ce genre, l'Anglo-australien Arthur William Upfield (1890-1964) et l'Américain Tony Hillerman (1925-2008),

**Serge ROLET**, slaviste de formation, est professeur de Littérature russe à l'Université de Lille (France) depuis 2002. Il a publié plusieurs ouvrages personnels (*Le Phénomène Gorki*, 2007 ; la monographie *Léonide Andreïev : l'angoisse à l'œuvre*, 2010) et il a dirigé les ouvrages suivants : *La figure de Judas Iscariote dans la culture russe*, *Revue des études slaves*, vol. LXXVII/4, 2006 ; *La Russie et les modèles étrangers* (2010). Il est aussi l'auteur de plusieurs travaux liés à la thématique de la « mauvaise traduction littéraire » : « À propos de la “traduction des cultures” » (2002) ; « Les éditions Académia et la littérature étrangère » ; « Le rapport à l'étranger dans la littérature et les arts soviétiques » (2012). Il travaille à l'édition (traduction, préface, notes, dossier) des *Bas-fonds* de Maxime Gorki pour les éditions Gallimard, dans la collection Folio-Théâtre.

**Davide VAGO** est l'auteur de *Proust en couleur* (Champion, 2012) et de plusieurs études consacrées à la représentation de la voix dans la *Recherche*. Il a traduit un texte d'Octave Mirbeau (*La mort de Balzac/La morte di Balzac*, Sedizioni, 2014) et il a édité une nouvelle édition (italien-anglais) du *Tartuffe* de Molière (ETS, 2015). Il est maître de conférences en Littérature française à l'Université Catholique de Milan.

**Thomas VUONG** est docteur de l'Université Paris 13 en Littératures comparées, il étudie la forme du sonnet au XX<sup>e</sup> siècle en Europe occidentale. Ses travaux portent sur l'usage des formes fixes et sur les théories de la traduction.

**Ludmila ZBANȚ** est professeure à l'Université d'État de Moldova à Chişinău. Elle est membre des comités scientifiques de nombreux colloques internationaux et elle fait partie des

### *Auteurs*

comités de rédaction de plusieurs publications scientifiques. Les domaines des recherches scientifiques ciblent les problèmes de la traductologie dans la dimension cognitive, communicative, pragmatique, sociale et culturelle.

## RÉSUMÉS / ABSTRACTS

*Quand y a-t-il mauvaise traduction ?* (Serge ROLET – Université de Lille, France)

**Résumé :** Si on considère non pas une traduction, mais une série de traductions, on pourra émettre l'idée que la langue source n'est pas neutre dans la qualité de la traduction. Prises globalement, les traductions actuellement disponibles en français de la littérature russe ne sont pas très satisfaisantes, souvent anciennes et vieilles, comme le montre le catalogue de la Bibliothèque de la Pléiade (éditions Gallimard). La cause de ce phénomène est à rechercher dans l'asymétrie des cultures : la relation interculturelle franco-russe peut se penser sous l'opposition centre/périphérie. Ici, c'est le côté « politique du traduire » de Meschonnic qui se fait sentir. Alors que les grands textes des littératures centrales sont retraduits régulièrement, ceux des littératures périphériques le sont à un rythme plus lent, et les traductions disponibles sont anciennes, obsolètes.

**Mots clés :** Traduction ; Antoine Berman ; Nelson Goodman ; contrat ; intégrité ; ethnocentrisme ; lettre ; vieillissement ; asymétrie ; périphérie ; Pléiade.

**Abstract:** If one considers not one particular translation, but rather a series of translations, then one can argue that the source language will always have an impact on the quality of the translation. Taken collectively, the currently available French translations of Russian literature are not very good, indeed they are often rather out-of-date, as any glance at the catalogue of the Bibliothèque de la Pléiade (Gallimard) will confirm. The reason for this lies in the asymmetry of the two cultures: the intercultural relationship between French and Russian can be thought of as an opposition between the centre and the periphery. This bears out Henri Meschonnic's point

about the “politics of translation”. Whereas the great texts of central literatures are regularly retranslated, those of peripheral literatures are retranslated much less frequently, and those translations which are available are out-of-date, not to say obsolete.

**Keywords:** Translation; Antoine Berman; Nelson Goodman; contract; integrity; ethnocentrism; letter; ageing; asymmetry; periphery; Pléiade.

*La retraduction d'une même œuvre littéraire serait-ce une solution pour améliorer la qualité de la traduction ?* (Mzago DOKHTOURICHVILI – Université d'État Ilia, Tbilissi, Géorgie)

**Résumé :** Dans le présent article, nous nous interrogeons sur des critères qui servent à qualifier de fidèles ou d'infidèles, de bonnes ou de mauvaises, différentes traductions d'une même œuvre littéraire. Le corpus est constitué de trois traductions en français de *Le Chevalier à la Peau de Tigre* de Chota Roustavéli, de trois traductions en géorgien des *Fleurs du mal* de Charles Baudelaire et de trois traductions en géorgien du *Petit Prince* de Saint-Exupéry. L'analyse comparée nous permettra de répondre à la question si la retraduction à plusieurs reprises d'une même œuvre littéraire pourrait être une solution pour transmettre, dans la langue cible, d'une façon exacte le sens et la lettre du texte source, si on peut mettre un signe d'équation entre une traduction fidèle, exacte et une bonne traduction, et entre une traduction infidèle (traître) et une mauvaise traduction.

**Mots-clés :** bonne traduction ; mauvaise traduction ; fidélité / infidélité ; traduisible / intraduisible ; trahir ; critères linguistiques ; critères discursifs.

**Abstract:** The following article deals with the criteria used to describe faithful or unfaithful, good or bad different translations of the same literary work. The corpus consists of

three French translations of Chota Rustaveli's *Knight with Tiger's (Panthera's) Skin*, three Georgian translations of Charles Baudelaire's *Fleurs du Mal (The Flowers of Evil)*, and three Georgian translations of *The Little Prince* of Saint-Exupéry. Comparative analysis will allow us to answer the question whether the repeated retranslation of the same literary work could be a solution for transmitting the content and the form of the original text in the target language, if we can equate the faithful, precise translation and the good translation, the unfaithful translation (traitor) and the bad translation.

**Keywords:** good translation; bad translation; fidelity / infidelity; translatable / untranslatable; betrayal; linguistic criteria; discursive criteria.

*Les traductions françaises des romans policiers de Tony Hillerman : de l'ethnocentrisme à la translatio exotique* (Romain RICHARD-BATTESTI – Université Pasquale Paoli de Corse, France)

**Résumé :** En 1981, la maison d'édition Gallimard proposait par l'intermédiaire de Jane Fillion la première version française d'un des dix-huit romans policiers ethnologiques « navajos » rédigés par l'américain Tony Hillerman, mais cette traduction fut rejetée par l'auteur qui la considéra comme trop francisée. La diffusion française de ces romans policiers n'a connu son essor qu'à partir de 1986 lorsque les traductions furent confiées à Danièle et Pierre Bondil pour le compte des éditions Payot & Rivages. L'étude comparative de ces traductions réalisée à partir des travaux d'Antoine Berman permet d'une part d'envisager les limites et effets déformants de l'ethnocentrisme de la première traduction de Jane Fillion ; d'autre part, d'étudier en détail les spécificités traductologiques des versions françaises de Danièle et Pierre Bondil.

**Mots-clés :** traduction ; *translatio* ; roman policier ; ethnologique ; mondialisation.

**Abstract:** In 1981, the Gallimard publishing house released a first French translation of one of the eighteen “Navajos” ethnological detective novels by the American author Tony Hillerman. Jane Fillon’s translation was rejected by the author who considered it too poor because too much French-adapted. The French distribution of these novels only boomed in 1986 after the work of translation was successfully completed by Danièle and Pierre Bondil for the Payot&Rivages publishing house. The comparative study of these translations was achieved after the study of Antoine Berman’s works. On the one hand, it allows the study of the limits and the deforming effects of the ethnocentricity of Jane Fillon’s first translation. On the other hand, it makes it possible to study the translating specificities of Danièle and Pierre Bondil’s French version.

**Keywords:** translation; *translatio*; detective novel; ethnological; globalization.

***Traduire la contrainte : interrogations pour la tradition littéraire brésilienne*** (Vinícius Gonçalves CARNEIRO – Université de Lille, France)

**Résumé :** À partir d’un débat autour de la contrainte oulipienne, notre but est de discuter la contribution des œuvres sous contrainte à l’enrichissement de la tradition littéraire brésilienne et, par conséquent, examiner le rapport entre les formes littéraires, la tradition littéraire et la traduction. Notre travail propose de mener cette discussion surtout à partir des concepts de David Bellos et d’Inês Oséki-Dépré, ainsi que de la pensée d’Antonio Candido sur la tradition littéraire brésilienne.

**Mots-clés :** contrainte ; Oulipo ; *La Disparition* ; tradition littéraire ; effet contrainte.

**Abstract:** Starting from a discussion about the oulipian constraint, our ambition is to review the contribution of constraint works to the improvement of the Brazilian literary tradition, and consequently, the relationship between literary forms, literary tradition and translation. Our paper proposes to lead this discussion mainly from the concepts of David Bellos and Inês Oséki-Dépré, as well as the thoughts of Antonio Candido on the Brazilian literary tradition.

**Keywords:** constraint; Oulipo; *La Disparition*; literary tradition; constraint effect.

*Un rythme, un souffle (in)fidèles ? La vocalité de Proust entre les langues* (Davide VAGO – Università Cattolica, Milano, Italie)

**Résumé :** Nous analysons la section de *La Prisonnière* concernant le sommeil d'Albertine afin de montrer comment l'écriture de Proust se nourrit d'un modèle vocal par une architecture textuelle originale permettant d'ancrer le souffle de la voix dans la page. Nous étudions l'infidélité des traductions de Proust (en anglais et en italien) à travers le prisme de la (non-) sensibilité des traducteurs à ce souffle original et originaire. Une traduction imprécise serait celle qui dénature le rythme vital de la page proustienne.

**Mots-clés :** Proust ; voix ; rythme ; phonostylistique ; étrangeté.

**Abstract:** We analyze the section from *La Prisonnière* describing Albertine's sleep, in order to show how Proust's prose feeds on a vocal model by an original textual architecture that manifests the breath of the voice in the written page. We study some inaccurate versions of these

pages (in English and in Italian), by focusing on the translators' negligence to this new and original breath. An imprecise translation distorts the vital rhythm of Proust's pages.

**Keywords:** Proust; voice; rhythm; phonostylistics; strangeness.

***La traduction poétique selon Yves Bonnefoy : trahir le poème au nom de la poésie ?*** (Thomas VUONG – Université Paris 13, France)

**Résumé :** Poète, poéticien et traducteur, Yves Bonnefoy développe une pensée de la traduction poétique où la fidélité qui prime est celle à sa définition de la poésie, conçue comme lutte contre la dimension conceptuelle du langage, plutôt que comme fidélité au sens ou à la forme du texte source. Valorisant la recherche de la vérité du monde, il voit la traduction de la poésie comme complémentaire de la traduction scientifique ; à l'inverse, il désigne la traduction littéraire comme un piège de l'imaginaire.

**Mots-clés :** traductologie ; traduction de la poésie ; Yves Bonnefoy ; poétique ; formalisme.

**Abstract:** As a poet, thinker of poetry and translator himself, Yves Bonnefoy proposes that faithfulness in translation should be directed towards poetry as an experience of the world and struggle against the conceptual dimension of language, rather than meaning and form of the source-text. Seeing poetry as a search for the truth of the world, he depicts scientific translation as a complementary ally of poetic translation, whereas literary translation tends to become a lure of the imaginary.

**Keywords:** translation studies; translating poetry; Yves Bonnefoy; poetics; formalism.



***La bande dessinée d'Hergé en grec : mutilations sémantiques dans les bulles*** (Elisa HATZIDAKI – Université Paul-Valéry Montpellier 3, France)

**Résumé :** Art, passe-temps ou divertissement, la bande dessinée permet aux lecteurs d'apprendre beaucoup de choses et de se cultiver. Dans le cadre de notre étude, elle est pensée comme un ensemble des stéréotypes et idées reçues invitant à une réflexion au second degré sur les représentations véhiculées et l'imaginaire collectif. Parmi les aventures de Tintin, nous avons choisi d'étudier l'album *Le Lotus bleu* dont l'histoire se déroule en Extrême-Orient. Grâce à une méthode d'analyse empirique entre le texte original et sa traduction en grec, nous souhaitons mettre en exergue les différences textuelles repérées dans les phylactères. Les adaptations ou les effacements ont-ils un impact sur le public destinataire ? D'une part, certains changements apportés sont plus significatifs que d'autres et ponctuent des perspectives qui mènent à des visions différentes du monde qui nous entourent. D'autre part, une traduction fidèle à la lettre aurait été souvent maladroite. La réflexion sur la pertinence de la traduction à travers le transfert (ou pas) des valeurs socioculturelles pourrait en effet ouvrir de nouveaux champs de recherche concernant l'influence et le rôle de certaines institutions, telles que l'école, les maisons d'édition ou les médias.

**Mots-clés :** traduction ; Tintin ; grec ; identités ; interculturalité ; représentations ; stéréotypes ; mutilations.

**Abstract:** Art, hobby or entertainment, comics allow readers to learn a lot and to cultivate themselves. Within the framework of this study, they are thought as a set of stereotypes and received ideas inviting a subtler reflection on the conveyed representations and the collective imagination. Among the adventures of Tintin we chose to study the album

*The Blue Lotus* whose story takes place in the Far East. Through a method of empirical analysis between the original text and its translation in Greek, we wish to highlight the textual differences identified in the comic balloons. Do adaptations or erasures have an impact on the target audience? On the one hand, some of the changes made are more significant than others and punctuate perspectives that lead to different visions of the world around us. On the other hand, a word-for-word translation would have been clumsy sometimes. Discussing about accuracy in translation through the transfer (or not) of socio-cultural values could indeed open up new fields of research concerning the influence and the role of certain institutions, such as schools, publishing houses or the media.

**Keywords:** translation; Tintin; Greek; identities; intercultural; representations; stereotypes; mutilations.

***Bien traduire pour séduire. Organisation textuelle et problèmes de traduction dans les Liaisons dangereuses de Choderlos de Laclos*** (Andrea NAGY – Université de Debrecen, Hongrie)

**Résumé :** S'appuyant sur les principes de la linguistique textuelle (Adam, 1999), de la textologie sémiotique (Petófi, 1995, 2004) et de la stylistique (Adam, 1997, 2002), cet article a pour objectif de mettre en évidence, à l'aide d'analyses textuelles, la relation étroite entre le rôle pragmatique et la traduction adéquate de séquences mésotextuelles particulières, notamment des figures stylistiques dans *Les liaisons dangereuses* de Laclos et dans ses traductions italienne et hongroise.

**Mots-clés :** traduction ; Laclos ; hongrois ; linguistique textuelle ; textologie sémiotique ; stylistique, pragmatique.

**Abstract:** Based on the principles of text linguistics (Adam, 1999), of semiotic textology (Petőfi, 1995, 2004), and of stylistics (Adam, 1997, 2002), this paper aims to show, with the help of textual analyses, the close relationship between the pragmatic function and the adequate translation of particular mesotextual sequences, namely of certain stylistic figures in *Les Liaisons dangereuses* (Dangerous Liaisons) de Laclos, as well as in its translations into Italian and Hungarian.

**Keywords:** translation; Laclos; Hungarian, text linguistics; semiotic textology; stylistics, pragmatics.

*La polyphonie et le paratextuel dans la traduction en roumain des romans de Frédéric Beigbeder* (Larisa CEBUC, Ludmila ZBANȚ – Université d'État de Moldova, Chişinău, République de Moldova)

**Résumé :** L'article cible le critère de réussite ou de non-réussite d'une traduction mise souvent sous la condition des habilités d'opération avec les connaissances socioculturelles, encyclopédiques et linguistiques du traducteur littéraire. Ainsi, les traductions des effets paratextuels et polyphoniques issus des écrits de Frédéric Beigbeder s'avèrent très sensibles aux choix des équivalents par le traducteur qui doit suivre de près les « virages » énonciatifs et structurels opérés par cet auteur dans ses romans.

**Mots-clés :** traduction littéraire ; paratexte ; polyphonie ; erreur de traduction ; personnalité du traducteur.

**Abstract:** The present article researches the criterion of a successful or an unsuccessful translation often influenced by the operating skills and the socio-cultural, encyclopedic and linguistic knowledge of the literary translator. Therefore, the translations of the paratextual and the polyphonic effects from Frederic Beigbeder's writings are very sensitive to the

choice of equivalents by the translator who must closely follow the enunciation and structural “turns” made by this author in his works.

**Keywords:** literary translation; paratext; polyphony; translation error; translator’s personality.

***Révisions, retraductions ? Les mauvaises traductions du théâtre québécois en Italie, en creux*** (Fabio REGATTIN – Università degli Studi di Udine, Italie)

**Résumé :** Un certain consensus veut que les retraductions et les révisions « améliorent » les versions précédentes. Les différences entre une traduction et une retraduction, entre une traduction et sa version révisée semblent donc pouvoir dessiner en creux les lieux textuels considérés comme insatisfaisants, des lieux où une traduction a été considérée comme « mauvaise ». Pour étudier la *mauvaise traduction* au théâtre, nous comparerons ici les quelques pièces québécoises dont il existe plus d’une version italienne.

**Mots-clés :** traduction théâtrale ; théâtre québécois ; traduction français-italien ; mauvaise traduction au théâtre.

**Abstract:** Retranslations and revisions are usually meant to “improve” on previous versions. Therefore, the differences between a translation and a retranslation, or between a translation and its revised version should allow us to draw down textual locations which were considered – by at least someone, at least in some respect – unsatisfactory, or “bad”. To study *bad drama translations*, we will compare the few Quebec plays which have led to more than one Italian version.

**Keywords:** drama translation; theatre translation; Quebec theatre; French to Italian translation; bad drama translation.

***Les interventions du traducteur dans le texte, ou comment rendre une traduction... mauvaise*** (Gerardo ACERENZA – Università degli Studi di Trento, Italie)

**Résumé :** *Maria Chapdelaine*, le célèbre roman de la littérature canadienne-française, bénéficie de cinq traductions en italien. L'une d'entre elles, *Lui non tornò più* (Hémon [sic]), a été publiée en 1954 chez les Éditions Paoline à Vicence. Les parties du texte source traduites intégralement ne restituent pas fidèlement le contenu sémantique et le style de l'original. Pour ce qui est des parties adaptées, nous constatons qu'il ne s'agit pas d'une adaptation globale (ou d'une transculturation) dans le but de naturaliser le contexte socioculturel évoqué dans le texte source. La version de Melitta n'est pas du tout accommodée pour garantir une équivalence d'effet pour les lecteurs italiens. Au cours de cette étude, nous chercherons à montrer en quoi la version de Melitta est une *mauvaise traduction* et pourquoi on peut considérer que cette version fait partie de la tradition des « laides infidèles ». Nous analyserons et commenterons, entre autres, la nature des interventions de la traductrice dans le texte, notamment les ajouts entre parenthèses.

**Mots-clés :** adaptation ; Maria Chapdelaine ; Italie ; visibilité traducteur ; mauvaise traduction.

**Abstract:** Any adaptation, whether global or punctual, is generally a bad translation and the Italian adaptation of Maria Chapdelaine by Louis Hémon translated by Melitta, published in 1954, confirms this from the very first pages. Parts that are fully translated from the source text do not faithfully reproduce the semantic content and style of the source text. While for the adapted parts, we find that do not constitute a global adaptation (or transculturation) meant to naturalize the socio-cultural context mentioned in the original text. The version of Melitta is not at all accommodated to guarantee an equivalence of effect for the Italian readers. In

this study, we will try to show how the version of Melitta is a bad translation. We will analyze among other things the nature of translator's interventions in the text, including the addition of sentences in parentheses.

**Keywords:** adaptation; Maria Chapdelaine; Italy; translator's visibility; bad translation.

***L'effacement de la focalisation dans la traduction en italien de la phrase clivée française*** (Alberto BRAMATI – Università degli Studi di Milano, Italie)

**Résumé :** Cet article est consacré au problème de la traduction de la phrase clivée en italien. Dans la première partie, nous présenterons les propriétés de ce dispositif à focalisation initiale ; dans la deuxième partie, en nous basant sur un corpus bilingue, nous illustrerons les solutions adoptées par les traducteurs professionnels pour traduire la clivée en italien ; dans la troisième partie, enfin, nous montrerons dans quels cas et pour quelles raisons on constate en italien l'effacement de la focalisation présente dans le texte source.

**Mots-clés :** syntaxe ; focalisation ; phrase clivée ; traduction français-italien.

**Abstract:** This article is devoted to the problem of translating the French cleft sentence into Italian. In the first part, we will present the properties of the cleft sentence in French; in the second part, based on a bilingual corpus, we will illustrate the solutions adopted by professional translators to translate the French cleft sentence into Italian; in the third part, we will finally show in which cases and for which reasons in Italian we see the deletion of the focus present in the source text.

**Keywords:** syntax; topicalization; cleft sentence; French-Italian translation.

***Quelques réflexions sur le transfert de l'écriture durassienne en albanais*** (Fjoralba DADO, Eglantina GISHTI – Université de Tirana, Albanie)

**Résumé :** La traduction littéraire s'avère particulièrement difficile à cause du défi posé par le style de l'auteur, surtout lorsque l'auteur est Marguerite Duras avec son œuvre majeure *L'Amant*. À travers une approche comparative entre le texte durassien et sa traduction en albanais, nous nous proposons de mettre en évidence quelques tendances déformantes qui éloignent le texte traduit *de la bonne traduction*.

**Mots-clés :** traduction littéraire ; style ; segmentation ; linéarisation ; systématisme ; bonne ou mauvaise traduction.

**Abstract:** The literary translation is particularly difficult because of the challenge posed by the style of the author, especially when the author is Marguerite Duras with her major work *The Lover*. Through a comparative approach, this study proposes to highlight some deformation strategies present in the translation of *The Lover* into Albanian which allow alienating the translated text from *the good translation*.

**Keywords:** literary translation; style; segmentation; linearization; systematism; good or bad translation.

## BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

- AALTONEN, Sirkku, *Time-Sharing on Stage. Drama Translation in Theatre and Society*, Multilingual Matters, Clevedon, 2002.
- AALTONEN, Sirkku, *Retranslation in the Finnish theatre*, « Cadernos de tradução », n° 1/11, 2003, pp. 141-159.
- ACERENZA, Gerardo, *Les canadianismes, ces inconnus : les traductions italiennes de Maria Chapdelaine de Louis Hémon*, « Études de Linguistique Appliquée », n° 4/164, 2011, pp. 405-420.
- ACERENZA, Gerardo, *Stratégies de traduction des phrases (dé)figées dans La Scomparsa, version italienne de La Disparition de Georges Perec*, « Translationes », 2017, pp. 55-70.
- ADAM, Jean-Michel, *La période : de la stylistique à la linguistique textuelle*, « Versants : Revue Suisse des Littératures Romanes », n° 18, 1990, pp. 5-20.
- AGOSTINI-OUAFI, Viviana, *La voix de la mère et le ton proustien*, « Europe », n°s 1012-1013, 2013, pp. 61-72.
- ANDREI, Carmen, *La note du traducteur – preuve d’érudition ou aveu d’incapacité*, « Revue internationale d’Études en Langues modernes appliquées », n° 4, 2001, pp. 127-141.
- BACHET DE MÉZIRIAC, Gaspar, *Commentaires sur les Épîtres d’Ovide*, Tome I<sup>er</sup>, Chez Henri du Sauzet, À la Haye, 1716.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Trad. du russe par A. Aucouturier, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1984.
- BALLARD, Michel, *Le nom propre en traduction*, Ophrys, Paris, 2001.
- BARDOS, Pierre, *L’Occident et l’énigme russe*, Seuil, Paris, 2003.
- BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*, Librairie générale française, Paris, 1972.
- BEIGBEDER, Frédéric, *Mémoires d’un jeune homme dérangé*, La Table ronde, Paris, 1990.
- BEIGBEDER, Frédéric, *Memoriile unui tânăr țicnit*, Trad. de M.-J. Vasileoiu, Pandora-M, Targoviște, 2005.
- BEIGBEDER, Frédéric, *Au secours pardon*, Grasset, Paris, 2007.
- BEIGBEDER, Frédéric, *Iartă-mă!... Ajută-mă!...*, Trad. de D. Mareș, Pandora-M, Targoviște, 2007 et Trad. de D. Mareș, Pandora-M., Targoviște, 2008.
- BEIGBEDER, Frédéric, *L’Amour dure trois ans*, Gallimard, Paris, 2007.
- BEIGBEDER, Frédéric, *Dragostea durează 3 ani*, Trad. de M.-J. Vasileoiu, Pandora-M., Targoviște, 2008.



### Bibliographie générale

- BEIGBEDER, Frédéric, *99 francs (14,99 euros)*, Gallimard, Paris, 2007.
- BEIGBEDER, Frédéric, *29.9 RON*, Trad. de M.-J. Vasiloiu, Pandora-M., Targoviște, 2008.
- BÉLISLE, Louis-Alexandre, *Dictionnaire général de la langue française au Canada*, Bélisle éditeur, Québec, 1957.
- BELLOS, David, *L'effet contrainte*, in B. Schiavetta et J. Baetens (dir.), *Formules. Le goût de la forme en littérature*, Reflet de Lettres, Leuven, 2004, pp. 19-27.
- BELLOS, David, *Le Poisson et le bananier. Une histoire fabuleuse de la traduction*, Trad. de D. Loayza avec la collaboration de l'auteur, Flammarion, Paris, 2012.
- BÉNABOU, Marcel, *Perec : de la judéité à l'esthétique du manque*, (s. d.). [En ligne] : <http://oulipo.net/fr/perec-de-la-judeite-a-lesthétique-du-manque>. Consulté le 12 juin 2019.
- BENJAMIN, Walter, *La Tâche du traducteur*, in W. Benjamin, *Œuvres I*, Trad. de l'allemand par M. de Candillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Gallimard, Paris, 2000, pp. 244-262.
- BENSIMON, Paul, *Présentation*, « Palimpsestes », n° 4, 1990, pp. IX-XIII.
- BENSIMON, Paul et Christine RAGUET-BOUVART (dir.), « Palimpsestes », n° 12, 2000.
- BERGERON, Léandre, *Dictionnaire de la langue québécoise*, VLB éditeur, Montréal, 1980.
- BERMAN, Antoine, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1984.
- BERMAN, Antoine, *La retraduction comme espace de la traduction*, « Palimpsestes », n° 4, 1990, pp. 1-8.
- BERMAN, Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », Paris, 1995.
- BERMAN, Antoine, *La traduction et la Lettre ou l'Auberge du lointain*, Seuil, Paris, 1999.
- BERMAN, Antoine, *L'Âge de la traduction*, « Po&sie », n° 122-123, 2007, pp. 53-61.
- BLANCHE-BENVENISTE, Claire *et al.*, *Pronom et syntaxe : L'approche pronominale et son application au français*, Selaïf, Paris, 1987<sup>2</sup>, [1984].
- BLANCHE-BENVENISTE, Claire *et al.*, *Le français parlé : Études grammaticales*, Éditions du C.N.R.S., Paris, 1990.

### Bibliographie générale

- BLANCHE-BENVENISTE, Claire, *Auxiliaires et degrés de “verbalité”*, « Syntaxe & Sémantique », n° 3, 2001, pp. 75-97.
- BLANCHE-BENVENISTE, Claire, *Macro-syntaxe et micro-syntaxe : les dispositifs de la rection verbale*, in H. Leth Andersen, H. Nølke (dir.), *Macro-syntaxe et macro-sémantique*, Bern, Peter Lang, 2002, pp. 95-118.
- BLANCHE-BENVENISTE, Claire, *Les clivées françaises de type : C’est comme ça que, C’est pour ça que, C’est là que tout a commencé*, « Moderna Språk », n° 100, 2006, pp. 273-287.
- BOLLACK, Jean, *Marguerite Yourcenar traductrice de la poésie grecque. En beau français*, « Le Monde », 11 janvier, 1980, pp. 15-22.
- BOLOGNA, Corrado, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, il Mulino, Bologna, 1992.
- BONNEFOY, Yves, *Traduire en vers ou en prose*, in W. Shakespeare, *Les poèmes*, Trad. d’Yves Bonnefoy, Mercure de France, Paris, 1993, [1961].
- BONNEFOY, Yves, *Traduire les Sonnets de Shakespeare*, in *Théâtre et Poésie : Shakespeare et Yeats*, Mercure de France, Paris, 1998, [1995], pp. 221-224.
- BONNEFOY, Yves, *Keats et Leopardi*, Éditions Mercure de France, Paris, 2000.
- BONNEFOY, Yves, *Traduire les Sonnets de Shakespeare, Conférence n° 20*, 2005, pp. 361-377.
- BONNEFOY, Yves, *Le Canzoniere en sa traduction*, postface à *Dix-neuf sonnets de Pétrarque nouvellement traduits par Yves Bonnefoy*, Conférence n° 20, 2005, pp. 361-377.
- BONNEFOY, Yves, *L’autre langue à portée de voix*, in *L’Autre langue à portée de voix*, Seuil, Paris, 2013, pp. 7-26.
- BONNEFOY, Yves, *Le haïku, la forme brève et les poètes français* [2000], in *L’Autre langue à portée de voix*, Seuil, Paris, 2013, pp. 221-234.
- BONNEFOY, Yves, *Signification et poésie* [2003], in *L’Autre langue à portée de voix*, Seuil, Paris, 2013, pp. 89-116.
- BONNEFOY, Yves, *La traduction de la poésie* [2004], in *L’Autre langue à portée de voix*, Seuil, Paris, 2013, pp. 27-52.
- BONNEFOY, Yves, *La traduction au sens large* [2005], in *L’Autre langue à portée de voix*, Seuil, Paris, 2013, pp. 53-76.
- BONNEFOY, Yves, *Le paradoxe du traducteur* [2007], in *L’Autre langue à portée de voix*, Seuil, Paris, 2013, pp. 77-88.

### Bibliographie générale

- BONNEFOY, Yves, *Dante et les mots* [2010], in *L'Autre langue à portée de voix*, Seuil, Paris, 2013, pp. 151-171.
- BONNEFOY, Yves, *La poésie et l'université*, in *La Communauté des critiques*, [2006], Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2010, pp. 17-52.
- BONNEFOY, Yves, *Ridenti e fuggitivi* [2011], *L'Autre langue à portée de voix*, Seuil, Paris, 2013, pp. 189-197.
- BONNEFOY, Yves, *L'université et le traducteur de poèmes* [2011], in *L'Autre langue à portée de voix*, Seuil, Paris, 2013, pp. 263-280.
- BONNEFOY, Yves, *Langue, verbe, parler cantando* [2012], in *L'Autre langue à portée de voix*, Seuil, Paris, 2013, pp. 117-132.
- BORY, Jean-Louis, *Le jeu des regards. (Le Vice-consul par Marguerite Duras)*, « Le Nouvel Observateur », n° 66, 1966.
- BOUCHARD, Michel-Marc et al., *Teatro del Québec*, Ubulibri, Milano, 1994.
- BOUCHARD, Michel-Marc, *Les Feluettes*, Leméac, Montréal, 1987.
- BOUCHARD, Michel-Marc, *Le mammole*, Trad. de F. Moccagatta « Sipario », n° 534, 1993, pp. 34-51.
- BOUCHARD, Michel-Marc, *Le mammole*, Trad. de F. Moccagatta, in Michel-Marc Bouchard, *Teatro*, Ubulibri, Milano, 2003.
- BOUCHARD, Michel-Marc, *Le Voyage du couronnement*, Leméac, Montréal, 1995.
- BOUCHARD, Michel-Marc, *Il viaggio dell'incoronazione*, Trad. de F. Moccagatta, « Intercity Plays », n° 1, 1995, pp. 85-100.
- BOUCHARD, Michel-Marc, *Le Voyage du couronnement (NE)*, Leméac, Montréal, 2000.
- BOUCHARD, Michel-Marc, *Il viaggio dell'incoronazione*, Trad. de F. Moccagatta, in Michel-Marc Bouchard, *Teatro*, Ubulibri, Milano, 2003.
- BOUCHARD, Michel-Marc, *Le Chemin des passes dangereuses*, Éditions Théâtrales, Montreuil, 1998.
- BOUCHARD, Michel-Marc, *Il cammino dei passi pericolosi*, Trad. de F. Moccagatta, « Intercity Plays », n° 4, 2000, pp. 259-270.
- BOUCHARD, Michel-Marc, *Il sentiero dei passi pericolosi*, Trad. de F. Moccagatta, in Michel-Marc Bouchard, *Teatro*, Ubulibri, Milano, 2003.
- BOUTHORS-PAILLART, Catherine, *Duras la métisse : Métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Librairie Droz S.A., Genève, 2002.

### Bibliographie générale

- BRAMATI, Alberto, *La traduction de la lettre comme traduction d'un style : Apprendre à finir de Laurent Mauvignier en italien*, in J. Ducos et J. Gardes Tamine (dir.), *La traduction : pratiques d'hier et d'aujourd'hui*, Champion, Paris, 2016, pp. 237-252.
- BRANDOLINI, Chiara, *Francophonie et traduction : le cas de figure des Belles-Sœurs de Michel Tremblay*, « Publifarum », n° 16, 2011.
- BRÉE, Germaine, *Scott Moncrieff's Remembrance of things past revisited : Kimartin's revised edition*, « Contemporary Literature », vol. 23/3, 1982, pp. 365-367.
- BURGELIN, Claude, *Georges Perec*, Seuil, Paris, 2002.
- CAMPOS, Augusto de et Cid CAMPOS, *Poesia é Risco*, Polygram, Rio de Janeiro, [1 CD], 1995.
- CAMPOS, Haroldo de, *De la traduction comme création et comme critique*, Trad. d'Inês Oséki-Dépré, *Change – Transformer, Traduire*, Seghers/Laffont, n° 14, Paris, 1973, pp. 71-84.
- CAMPOS, Haroldo de, *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*, Perspectiva, São Paulo, 1981, pp. 179-209.
- CAMPOS, Haroldo de, *Haroldo de Campos, José Paulo Paes e Paulo Vizioli falam sobre tradução*, in H. de Campos, *Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora*, FALE/UFGM, Belo horizonte 2011, pp. 133-149.
- CANDIDO, Antonio, *Recortes*, Companhia das Letras, São Paulo, 1983, pp. 211-215.
- CANDIDO, Antonio, *La méthode de l'histoire littéraire*, « Études littéraires », 1987. [En ligne] : <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1987-v20-n1-etudlitt2233/500793ar.pdf>. Consulté le 12 juillet 2019.
- CARY, Edmond et Rudolf Walter JUMPELT (dir.), *La qualité en matière de traduction*, The MacMillan Company, New York, 1963.
- CEBUC, Larisa, *La réalisation du terme "polyphonie" sous l'impact de la traduction*, « Studia Universitatis Moldaviae », n° 4/94, 2016, pp. 80-85.
- CHANTE, Alain et Bernard TABUCE, *La BD : plus qu'un média*, « Hermès, La Revue », vol. 2, n° 54, 2009, pp. 43-44.
- CHEVALIER, Jean-Claude et Marie-France DELPORT, *L'horlogerie de Saint-Jérôme. Problèmes linguistiques de la traduction*, L'Harmattan, Paris, 1995.
- CHEVALIER, Jean-Claude *et al.*, *Grammaire du français contemporain*, Larousse, Paris, 2002, [1964].

### Bibliographie générale

- CHEVALIER, Jean-Claude et Marie-France DELPORT, *Jérômiades. Problèmes linguistiques de la traduction II*, L'Harmattan, Paris, 2010.
- CIGADA, Sergio, *Il linguaggio metafonologico. Ricerche sulle tecniche retoriche nell'opera narrativa di G. Cazotte, M. G. Lewis, E. A. Poe, G. Flaubert, O. Wilde*, La Scuola, Brescia, 1989.
- COLLOGNAT, Annie, *Au fil du texte*, in P. Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses*, Pocket, Paris, 1998, pp. I-XL.
- COLLOMBAT, Isabelle, *Le XXI<sup>e</sup> siècle : l'âge de la retraduction*, « Translation Studies in the New Millennium », n° 2, 2004, pp. 1-15.
- COLLOVALD, Annie et Erik NEVEU, *Lire le noir. Enquête sur les lecteurs de récits policiers*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2013.
- CORDONNIER, Jean-Louis, *Traduction et culture*, Les Éditions Didier, Paris, 1995.
- COSMA, Mihaela, *Reflets de la société et de l'individu hypermodernes dans le roman français contemporain. Beigbeder, Houellebecq, Nothomb*, Craiova Editura Universitaria, Craiova, 2010.
- DANIS, Daniel, *Teatro*, Oedipus Editore, Salerno, 1999.
- DANTE, *Œuvres complètes*, Trad. d'A. Pézard, Gallimard, Paris, 1965.
- DANTE, *Vita nova*, Trad. de M. Belhaj Kacem, Gallimard, Paris, 2007.
- DANTE, *La Divine comédie*, Trad. de J. Risset, Flammarion, Paris, 2010.
- DARBELNET, Jean, *Traduction littérale ou traduction libre ?*, « Meta », n° 15, 1970, pp. 88-94.
- DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien*, tome 1, *Arts de faire*, chap. XII : *Lire : un braconnage*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1980, pp. 279-296.
- DE LA CHENELIÈRE, Evelyne, *Teatro*, Editoria & Spettacolo, Spoleto, 2016.
- DERRIDA, Jacques, *Des tours de Babel*, in *Difference in translation*, éditions Joseph Graham, Cornell University Press, (édition bilingue), et in *L'art des confins*, in *Mélanges offerts à Maurice de Gandillac*, PUF, Paris, 1985. [En ligne] : [https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/frances/tours\\_babel.htm](https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/frances/tours_babel.htm). Consulté le 8 juillet 2019.
- DERRIDA, Jacques, *Le Monolinguisme de l'autre, ou la prothèse d'origine*, Galilée, Paris, 1996.

### Bibliographie générale

- DERRIDA, Jacques, *Qu'est-ce qu'une traduction "relevante"?*, Cahier de l'Herne, Paris, 2005.
- DESCHAMPS, Nicole, HÉROUX, Raymonde et Normand VILLENEUVE, *Le mythe de Maria Chapdelaine*, Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 1980.
- DE VAUCHER, Anne et Cristina MINELLE, *Traduzioni italiane di opere canadesi francofone*, 2003-2016. [En ligne] : [http://www.lilec.it/cisq/wp/wp-content/uploads/2012/04/Traduzioni-italiane-opere-quebecchesi\\_Aggiornemanto-ottobre-2016.pdf](http://www.lilec.it/cisq/wp/wp-content/uploads/2012/04/Traduzioni-italiane-opere-quebecchesi_Aggiornemanto-ottobre-2016.pdf). Consulté le 19 juillet 2019.
- DOKHTOURICHVILI, Mzago, *Chota Roustavéli, poète d'un apogée politique et culturel de la Géorgie, son œuvre et ses traductions en français*, « Bulletin de l'Académie des Sciences et Lettres de Montpellier », vol. 49, 2018, pp. 1-15.
- DOLET, Étienne, *De la manière de bien traduire d'une langue à une autre*, Chez Dolet même, Lyon, 1540.
- DUBOIS, Jean *et al.*, *Dictionnaire de linguistique*, Larousse, Paris, 1991.
- DURAND, Alain-Philippe (dir.), *Beigbeder et ses doubles*, Rodopi, Amsterdam, 2016.
- DURAS, Marguerite, *L'Amant*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1984.
- DURAS, Marguerite, *Dashnori*, Trad. de N. Lera, Biblioteka Koha Ditore, Prishtinë, 2005.
- DURAS, Marguerite et Xavière GAUTHIER, *Les Parleuses*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2013.
- DURAS, Marguerite, *Écrire*, Gallimard, Paris, 1993.
- DURAS, Marguerite, *Entretien avec A. Armel*, « Le Magazine littéraire », n° 276, 1990.
- DURAS, Marguerite, *Entretien avec B. Pivot* dans une émission d'« Apostrophes », septembre 1984.
- ECO, Umberto, *Introduction à Exercices de style de Raymond Queneau*, Trad. de M. Calle-Gruber, « Formules – Traduire la Contrainte », n° 2, Reflet de Lettres, Leuven, 1998, pp. 15-27.
- ECO, Umberto, *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, Trad. de l'italien par M. Bouzaher, Grasset, coll. « Biblio essais », Paris, 2006.
- ECO, Umberto, *Limitele interpretării*, Polirom, Iași, 2016.
- ECO, Umberto, *La bustina di minerva*, « L'Espresso », 26 novembre 2010. [En ligne] : <http://espresso.repubblica.it/opinioni/la-bustina>

### Bibliographie générale

- di-minerva/2010/11/26/news/rustaveli-chi-era-costui -1.26172.  
Consulté le 8 juillet 2019.
- ELEFANTE, Chiara, *La note du traducteur : un enjeu complexe pour le traducteur et l'éditeur*, in M. Nowotna et A. Moghani (dir.), *Les traces du traducteur*, Inalco-Cerlom, Paris, 2009, pp. 91-109.
- FERNANDEZ, Dominique, *Avec Tolstoï*, Livre de poche, Paris, 2012, [2009].
- FERRARI, Angela, *Tipi di frase e ordine delle parole*, Carocci, Roma, 2012.
- FLAUBERT, Gustave, *Pensées*, Louis Conrad Librairie-Éditeur, Paris, 1915.
- FÓNAGY, Ivan, *La Vive voix. Essais de psycho-phonétique*, Payot, Paris, 1983.
- FRISON, Lorenza, *Le frasi scisse*, in L. Renzi, G. Salvi, A. Cardinaletti (dir.), *Grande grammatica italiana di consultazione*, vol. 1, il Mulino, Bologna, 2001, [1988], pp. 208-239.
- GAMBIER, Yves, *La retraduction : retour et détour*, « Meta », n° 39/3, 1994, pp. 413-417.
- GAUDÉ, Laurent, *La Mort du roi Tsongor*, Actes Sud, Arles, 2002.
- GAUDÉ, Laurent, *La morte di re Tsongor*, Trad. di L. Frausin Guarino, Adelphi, Milano, 2004.
- GÉLINAS, Gratien, *Ti-Coq*, Typo, Montréal, 1995, [1948].
- GENET, Jean, *Les Bonnes*, Gallimard, Paris, 2011, [1968].
- GENET, Jean, *Le serve*, Trad. di G. Caproni, Einaudi, Torino, 1972.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Seuil, Paris, 1987.
- GORP, Hendrik van et al., *Dictionnaire des termes littéraires*, Honoré Champion Éditeur, Paris, 2005.
- GOLDONI, Carlo, *La Locandiera*, Trad. de G. Luciani, Gallimard, coll. « Folio bilingue », Paris, 1991.
- GOODMAN, Nelson, *When is art ?*, in Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing Company, Indianapolis, 1978.
- GOODMAN, Nelson, *Manières de faire des mondes*, Trad. de M.-D. Popelard, Gallimard, coll. « Folio essais », Paris, 1992.
- GOPNIK, Adam, *Why an imperfect version of Proust is a classic in English*, « The New Yorker », March 30, 2015.
- GRANASZTÓI, Olga, *Les Liaisons dangereuses et la crise du langage*, « Revue d'Études françaises », n° 2, 1997, pp. 239-252.
- GRASS, Thierry, *La traduction comme appropriation : le cas des toponymes étrangers*, « Meta », n° 51/4, 2006, pp. 660-670.

### Bibliographie générale

- GREVISSE, Maurice, *Le Bon usage*, 13<sup>e</sup> éd. refondue par A. Goosse, Duculot, Paris/Louvain-la-Neuve, 1993.
- GUIDÈRE, Mathieu, *La communication multilingue*, De Boeck, Bruxelles, 2008.
- HAVU, Eva, *Équivalents finnois des prédications averbales premières et secondes*, « Discours », n<sup>o</sup> 6, 2010. [En ligne] : <https://journals.openedition.org/discours/7718>. Consulté le 2 octobre 2019.
- HÉMON, Louis, *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français*, Bibliothèque québécoise, Montréal, 1990, [1921].
- HÈMON [sic], Luigi, *Lui non tornò più*, Trad. de Melitta, Edizioni Paoline, Vicenza, 1954.
- HERGÉ, *Le Lotus bleu*, Casterman, Paris, 1974.
- HERGÉ, *Le Lotus bleu*, Trad. de M. Andreadaki, Μαμουθ Κόμυξ, Athènes, 2000.
- HILLERMAN, Tony, *People of Darkness*, Harper & Collins, New-York, 1980.
- HILLERMAN, Tony, *Le Peuple de l'ombre*, Trad. de J. Fillion, Gallimard, coll. « Folio policier », Paris, 1980.
- HILLERMAN, Tony, *Le Peuple des ténèbres*, Trad. de D. et P. Bondil, Payot & Rivages, coll. « Rivages/Noir », Paris, 1990.
- IORDANSKAJA, Lidija et Igor MEL'ČUK, *Towards establishing an inventory of Surface-Syntactic Relations : Valency-Controlled Surface-Syntactic Dependents of the Verb in French*, 2002. [En ligne] : <http://www.fas.umontreal.ca/ling/olst/FrEng/SSyntRels.pdf>.
- ISRAËL, Fortunato, *Souvent sens varie. Le traducteur face à l'«instabilité» du sens*, in M. Lederer, *Le sens en traduction*, Lettres Modernes Minard, coll. « Cahier Campollion 11 », Caen, 2006, pp. 11-20.
- JAKUBEC, Doris et Daniel MAGGETTI (dir.), *Femmes écrivains suisses de langue française. Solitude surpeuplée*, Éditions d'en bas, Lausanne, 1997, [1990].
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Trad. de l'allemand par C. Maillard, préface de J. Starobinski, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », Paris, 1978.
- JOLY, André, *Sous les paroles, l'air de la chanson (I)*, « Revue d'Études proustiennes », vol. 1, 2015, pp. 273-294.



### Bibliographie générale

- KOSKINEN, Kaisa et Outi PALOPOSKI, *Retranslation*, in Y. Gambier, et L. van Doorslaer (dir.), *Handbook of Translation Studies 1*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia, 2010.
- KRÖMER, Wolfram, *Les rythmes perçus et perceptibles dans l'histoire politique et dans l'histoire littéraire*, in M. Gilli (dir.), *Les limites de siècles, lieux de ruptures novatrices depuis les temps modernes*, Presses Universitaires Franc-Comtoises, coll. « Annales littéraires », Besançon, vol. 3, 1998.
- KUNDERA, Milan, *L'Identité*, Gallimard, Paris, 1997.
- KUNDERA, Milan, *L'identità*, Trad. di E. Marchi, Adelphi, Milano, 1997.
- LACLOS, Pierre Choderlos de, *Les Liaisons dangereuses*, Pocket Classiques, Paris, 1989.
- LACLOS, Pierre Choderlos de, *Veszedelmes viszonyok*, Trad. d'I. Örkény, Helikon, Budapest, 1965.
- LACLOS, Pierre Choderlos de, *Le relazioni pericolose*, Trad. de M. Teresa Nessi, Garzanti, Milano, 1977.
- LADMIRAL, Jean-René, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1994.
- LADMIRAL, Jean-René, *Levée de rideau théorique : quelques esquisses conceptuelles*, « Palimpsestes », n° 16, 2004, pp. 15-30.
- LADMIRAL, Jean-René, *Sourcier ou cibliste*, Belles Lettres, Paris, 2014.
- LEE, John, *Une stratégie traductive pour La Disparition*, « Palimpseste », n° 12, 2000. [En ligne] : <http://palimpsestes.revues.org/1645>. Consulté le 2 juillet 2019.
- LEJEUNE, Philippe, *La mémoire et l'oblique*, P.O.L., Paris, 1991
- LÉON, Pierre, *Précis de phonostylistique. Parole et expressivité*, Nathan, Paris, 1982.
- LEOPARDI, Giacomo, *Œuvres*, Trad. de J. Bertrand, F. A. Alard, P. Jaccottet et G. Nicole, Éditions mondiales, Paris, 1964.
- LLOSHI, Xhevat, *Stilistika e gjuhës shqipe dhe pragmatika*, SHBLU, Tiranë, 2001.
- LUNGU-BADEA, Georgiana, *La traduction n'est pas qu'une traduction. Quelques propos sur la traduction d'une écriture fragmentaire bilingue : Cuvântul nisiparniță (Le Mot sablier) de Dumitru Tsepeneag*, « Translationes », vol. 9, 2017, pp. 25-39.
- LUNGU-BADEA, Georgiana, *Le rôle du traducteur dans l'esthétique de la réception. Sauvetage de l'étrangeté et/ou consentement à la perte*, in G. Lungu-Badea, A. Pelea et M. Pop (dir.), *(En)Jeux*

### Bibliographie générale

- esthétiques de la traduction. Éthique(s) et pratiques traductionnelles*, Centre de recherches ISTTRAROM-Translations, Timișoara, 2010, pp. 23-40.
- MENAY, Lionel, *Dictionnaire québécois-français*, Montréal, Guérin, 2003.
- MAGNÉ, Bernard, *De l'exhibitionnisme dans la traduction. À propos d'une traduction anglaise de La vie mode d'emploi de Georges Perec*, « Meta », vol. 38, n° 3, 1993, pp. 397-402.
- MALIA, Martin, *Russia under Western Eyes*, Harvard University Press, Cambridge, 1999. *L'Occident et l'énigme russe*, Trad. de J.-P. Bardos, Seuil, Paris, 2003.
- MANDEL'STAM, Osip, *Армия поэтов*, (*L'armée des poètes*, 1923), *Собрание сочинений в 4-и томах* (*Œuvres en 4 volumes*), tome 2, Moscou, 1993.
- MARTY, Éric, *Ossip Mandelstam, un poète contre la terreur*, « Le Monde des livres », 14 mars 2018. [En ligne] : [https://www.lemonde.fr/livres/article/2018/03/14/ossip-mandelstam-un-poete-contre-la-terreur\\_5270885\\_3260.html](https://www.lemonde.fr/livres/article/2018/03/14/ossip-mandelstam-un-poete-contre-la-terreur_5270885_3260.html). Consulté le 19 juillet 2019.
- MAUVIGNIER, Laurent, *Apprendre à finir*, Minuit, Paris, 2000.
- MAUVIGNIER, Laurent, *La camera bianca*, Trad. di A. Bramati, Zandonai, Rovereto, 2008.
- MCCARTHY, Tom, *Tintin et le secret de la littérature*, Hachette, Paris, 2006.
- MEHNERT, Sabine, “Traduire, c'est trahir”? *Pour une mise en question des notions de vérité, de fidélité et d'identité à partir de la traduction*, « Trajectoires », n° 9, 2015. [En ligne] : <http://trajectoires.revues.org/1649>. Consulté le 8 juillet 2019.
- MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, Verdier, Paris, 1982.
- MESCHONNIC, Henri, *Poétique du traduire*, Verdier, Paris, 1999.
- METZELTIN, Michael et Thir MARGIT, *Antropologia textului*, Editura Universității “A. I. Cuza”, Iași, 2015.
- MICONE, Marco, *Il fico magico*, Trad. de Marco Micone, Cosmo Iannone, Isernia, 2005.
- MILLY, Jean, *Les Pastiches de Proust*, A. Colin, Paris, 1970.
- MOLINO, Jean, *Le nom propre dans la langue*, « Langages », n° 16/66, 1982, pp. 5-20.
- MONGAULT, Henri, *Mérimée et la littérature russe*, préface à *Études de littérature russe*, tome I<sup>er</sup>, in *Œuvres complètes de Prosper*

### Bibliographie générale

- Mérimée*, tome IX, introduction et notes d'H. Mongault, Honoré Champion, Paris, 1931.
- MONTI, Enrico, *La retraduction, un état des lieux*, in E. Monti, Enrico et P. Schnyder (dir.), *Autour de la retraduction : perspectives littéraires européennes*, Orizons, Paris, 2011, pp. 9-25.
- MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1989, [1961].
- MOUNIN, Georges, *Les Belles infidèles*, Presses Universitaires Septentrion, Paris, 1994.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Splendeur et misère de la traduction*, Trad. de Clara Foz, « TTR : traduction, terminologie, rédaction », vol. 17, n° 1, 2004, pp. 17-53.
- NARCEJAC, Thomas, *Une machine à lire. Le roman policier*, Denoël-Gonthier, Paris, 1975.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Généalogie de la morale*, Trad. d'H. Albert, Nathan, Paris, 1900.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Zur Genealogie der Moral*, Reclam Philipp Jun, Ditzingen, 1988, III-5.
- NOUSS, Alexis, *Éloge de la trahison*, « TTR : traduction, terminologie, rédactions », vol. 14, n° 2, 2001, pp. 167-179. [En ligne] : <https://id.erudit.org/iderudit/000574ar>. Consulté le 8 juillet 2019.
- NOUSS, Alexis, *La traduction comme OVNI*, « Meta », vol. 40/3, 1995, pp. 335-342. [En ligne] : <https://www.erudit.org/en/journals/meta/1995-v40-n3-meta182/003748ar.pdf>. Consulté le 8 juillet 2019.
- NOUSS, Alexis, *Éloge de la trahison*, « TTR : traduction, terminologie, rédaction », n° 142, 2001. [En ligne] : <https://www.erudit.org/fr/revues/ttr/2001-v14-n2-ttr409/000574ar.pdf>. Consulté le 28 juin 2019.
- NOUSS, Alexis, *La traduction : au seuil*, in È. de Dampierre, A.-L. Metzger, V. Partensky et I. Poulin (dir.), *Traduction et partages : que pensons-nous devoir transmettre ?*, Société Française de Littérature Générale et Comparée, Bordeaux, 2012, pp. 46-64. [En ligne] : [sflgc.org/acte/alexis-nouss-la-traduction-au-seuil/](https://sflgc.org/acte/alexis-nouss-la-traduction-au-seuil/). Consulté le 8 juillet 2019.
- OSÉKI-DÉPRÉ, Inês, *De Walter Benjamin à nos jours...*, Honoré Champion, Paris, 2007.
- OSÉKI-DÉPRÉ, Inês, *D'une traduction amnésique (à propos de Algo : Preto, de Jacques Roubaud)*, « Alea, Revue d'Études néolatines », vol. 11, Rio de Janeiro, 2011, n° 2, pp. 64-78.

### Bibliographie générale

- OUSTINOFF, Michaël, *Bilinguisme d'écriture et auto-translation : Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Hachette, Paris, 2001.
- PANUNZI, Alessandro, *Scisse, frasi*, in *Enciclopedia dell'italiano*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, 2011, pp. 1284-1287.
- PARÉ, Catherine, *La traduction du théâtre québécois en Italie*, « Francophonie », n° 57, 2009, pp. 51-68.
- PEREC, Georges, *Alphabets*, Galilée, Paris, 2001.
- PEREC, Georges, *La Disparition*, Gallimard, Paris, 2009, [1969].
- PEREC, Georges, *A Void*, Trad. de G. Adair, Vintage, London, 1994.
- PEREC, Georges, *El Secuestro*, Trad. de M. Arbués, M. Burrell, M. Parayre, H. Salceda et R. Vega, Anagrama, Barcelona, 1997.
- PEREC, Georges, *O Sumiço*, Trad. de Zéfere, Autêntica, Belo Horizonte, 2015.
- PEREIRA DE SOUSA, Germana Henriques, *Tradução e sistema literário : contribuições de Antonio Candido para os estudos da tradução*, « Cadernos de Tradução », vol. 35, n° especial 1, Florianópolis, 2015, pp. 56-74.
- PÉTRARQUE, *Je vois sans yeux et sans bouche je crie, vingt-quatre sonnets traduits par Yves Bonnefoy*, Galilée, Paris, 2012.
- PLATON, *La République*, 476 d – 480 a.
- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954.
- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1971.
- PROUST, Marcel, *La prigioniera*, Trad. de P. Serini, Einaudi, Torino, 1978, [1950].
- PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol. I-IV, Paris, 1987-1989.
- PROUST, Marcel, *Alla ricerca del tempo perduto*, Trad. de G. Raboni, Mondadori, Milano, 1995-1998.
- PROUST, Marcel, *La Prisonnière. Première partie de Sodome et Gomorrhe III*, Flammarion, coll. « GF », Paris, 2015, [1984].
- PROUST, Marcel, *In Search of Lost Time, Vol. 5, The Prisoner*, Translated and with an Introduction and Notes by C. Clark, Penguin, London, 2003.
- PROUST, Marcel, *Lettres*, Plon, Paris, 2004.
- PROUST, Marcel, *The Captive*, Translated by C. K. Scott Moncrieff, 2014, [1929]. [En ligne] : <https://ebooks.adelaide.edu.au/p/proust/marcel/>. Consulté le 11 juin 2019.

### Bibliographie générale

- PYM, Anthony, *Method in Translation History*, Saint Jerome Publishing, Manchester, 1998.
- PYM, Anthony, *Pour une éthique du traducteur*, Artois Presses Université, Arras, 1997.
- QUINE, Willard van Orman, *Le Mot et la chose*, Trad. de J. Dopp et P. Gochet, Flammarion, Paris, 1997.
- REGATTIN, Fabio, *Traductions italiennes du théâtre québécois : les traducteurs*, « Plaisance », n° 32, 2014, pp. 45-60.
- REYNOLDS, Mark, *Frédéric Beigbeder, A life in fiction*, interview, 2017. [En ligne] : <http://bookanista.com/frederic-beigbeder-a-life-in-fiction/>. Consulté le 1<sup>er</sup> juin 2019.
- REZA, Yasmina, *Art*, in *Théâtre*, Livre de Poche, Paris, 2012, [1998], pp. 189-251.
- REZA, Yasmina, *Arte*, Trad. di A. Serra, Einaudi, Torino, 2006.
- RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990.
- RICŒUR, Paul, *Défi et bonheur de la traduction*, in P. Ricœur, *La traduction vue par Paul Ricœur, Sur la traduction*, Bayard, Paris, 2004. [En ligne] : <https://laterp.wordpress.com/.../la-traduction-vue-par-paul-ricoeur/>. Consulté le 8 juillet 2019.
- RICŒUR, Paul, *Sur la traduction*, Bayard, Paris, 2004.
- RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, RIOUL, René, *Grammaire méthodique du français*, PUF, Paris, 2004, [1994].
- ROUBAUD, Jacques, *Deux principes parfois respectés par les travaux oulipiens*, in *Oulipo. Atlas de la Littérature potentielle*, Gallimard, Paris, 1988.
- ROUBAUD, Marie-Noëlle et Frédéric SABIO, *Les clivées en c'est là que, c'est là où : structures et usages en français moderne*, « Repères », n° 6, 2015. [En ligne] : [http://dorif.it/ezine/show\\_issue.php?iss\\_id=14](http://dorif.it/ezine/show_issue.php?iss_id=14).
- ROUSTAVÉLI, Chota, *Le Chevalier à la Peau de Tigre*, Trad. du géorgien par S. Tsouladzé, Literatura da Khelovneba, Tbilissi, 1966.
- ROUSTAVÉLI, Chota, *L'homme à la peau de léopard*, Trad. du géorgien par G. Gvazava, Éditions La Culture Hors Commerce, Paris, 1983.
- ROUSTAVÉLI, Chota, *Le Chevalier à la peau de panthère*, Trad. du géorgien par G. Bouachidzé, Éditions Radouga, Moscou, 1989.
- SABIO, Frédéric et Christophe BENZITOUN, *Sur les relations entre syntaxe et discours : dispositifs de la rection et dispositifs macrosyntaxiques*, « Studia Universitatis Babeş-Bolyai

### Bibliographie générale

- Philologia », vol. 58, n° 4, 2013, pp. 97-110. [En ligne] : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/hal-00931611/> document. Consulté le 19 juillet 2019.
- SALCEDA, Hermes, *Traduire les contraintes de La Disparition en espagnol*, in J.-L. Joly, *L'œuvre de Georges Perec : réception et mythisation*, Université Mohamed V, n° 101, Rabat, 2002, pp. 209-227.
- SALKOFF, Morris, *Une grammaire en chaîne du français : Analyse distributionnelle*, Dunod, Paris/Bruxelles/Montréal, 1973.
- SALVI, Giampaolo, *La frase semplice*, in L. Renzi, G. Salvi, A. Cardinaletti (dir.), *Grande grammatica italiana di consultazione*, vol. 1, il Mulino, Bologna, 2001, [1988], pp. 37-127.
- SALVI, Giampaolo et Laura VANELLI, *Nuova grammatica italiana*, il Mulino, Bologna, 2004.
- SAPIRO, Gisèle, *Translation. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, C.N.R.S. Éditions, Paris, 2008.
- SCAPPINI, Sophie-Anne, *Étude du dispositif d'extraction en "c'est... Qu-" : différenciation entre une relative et un dispositif d'extraction en "c'est-... qu-"*, Thèse de doctorat en Langage et Parole sous la direction de José Deulofeu, Université Aix-Marseille 1, 2006.
- SCAPPINI, Sophie-Anne, *Un sous-type de la construction clivée en c'est qu- : la structure d'enchaînement : et c'est pour ça que... et d'autres exemples*, « Studia Universitatis Babeş-Bolyai Philologia », vol. 4, n° 58 (LVIII), 2013, pp. 81-95.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich, *Des différentes méthodes du traduire, et autre texte*, Seuil, Paris, 1999.
- SEGALÉN, Victor, *Essai sur l'exotisme*, LGF, Paris, 1986.
- SELESKOVITCH, Danica et Marianne LEDERER, *Interpréter pour traduire*, Didier, Paris, 1984.
- SIMENON, Georges, *Le Bourgmestre de Furnes*, Gallimard, Paris, 1996, [1940].
- SIMENON, Georges, *Il borgomastro di Furnes*, Trad. di T. Turolla, Adelphi, Milano, 2013, [Ebook].
- SPITZER, Leo, *Études de style*, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1970.
- STEINER, George, *Après Babel*, Albin Michel, Paris, 1991, [1975].
- SULLEROT, Évelyne, *Bande dessinée et culture*, Opera Mundi, Paris, 1966.
- SZIKSZAINÉ NAGY, Irma, *Magyar stilsztika [Stylistique du hongrois]*, Osiris, Budapest, 2007.

### Bibliographie générale

- TATILON, Claude, *Traduction : une perspective fonctionnaliste*, « La Linguistique », vol. 39, fasc. 1, 2003, pp. 109-118.
- TOLCSVAI NAGY, Gábor, *A magyar nyelv szövegtana [Linguistique textuelle de la langue hongroise]*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 2001.
- TOLSTOÏ, Lev, *La Guerre et la Paix*, Trad. de B. Kreize, Seuil, Paris, 2002.
- TOURY, Gideon, *Descriptive Translation Studies – and Beyond*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia, 1995.
- TOURY, Gideon, *The notion of ‘assumed translation’: an invitation to a new discussion*, in H. Bloemen, E. Hertog, et W. Segers (dir.), *Letterlijkheid/Woordelijkheid – Literality/Verbality*, Fantom, 1995, Antwerpen-Harmelen, pp. 135-147.
- TRECCANI, *Vocabolario della lingua italiana on-line*. [En ligne] : [www.treccani.it](http://www.treccani.it). Consulté le 19 octobre 2019.
- TREMBLAY, Michel, *Les Belles-Sœurs*, Leméac, Montréal, 1968.
- TREMBLAY, Michel, *Le cognate*, Trad. de F. Moccagatta et J.-R. Lemoine, in *Teatro del Québec*, Ubulibri, Milano, 1994.
- TREMBLAY, Michel, *Un milione di punti*, Trad. de G. Incerti, version polycopiée non publiée, 2009.
- TREMBLAY, Michel, *Mi prendo tutto*, Trad. de G. Araceli, version polycopiée non publiée, 2012.
- TUPJA, Edmond, *Këshilla një përkthyesi të ri*, Onufri, Tiranë, 2000.
- TYNIA NOV, Iouri, *De l'évolution littéraire*, in T. Todorov (réunis, présentés et traduits par), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Préface de R. Jakobson, Seuil, Paris, 1965.
- VAGO, Davide, *(D)écrire les tessitures vocales dans Du côté de chez Swann*, « Bulletin d'Informations proustiennes », n° 43, 2013, pp. 69-75.
- VAGO, Davide, *Proust, ou l'oralité “interpolée” dans l'écrit*, « Cahiers de Littérature Orale », n°s 75-76, 2014, pp. 187-205.
- VAGO, Davide, *La vocalité au “seuil” de l'écriture de la Recherche*, « Bulletin Marcel Proust », n° 66, 2016, pp. 77-84.
- VENUTI, Lawrence, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Routledge, coll. « Translation Studies », London and New York, 1995.
- VIGH, Arpad, *L'écriture Maria Chapdelaine : le style de Louis Hémon et l'explication des québécismes*, Septentrion, Montréal, 2002.
- WAGNER, Robert et Jacqueline PINCHON, *Grammaire du français classique et moderne*, Hachette, Paris, 1991.

### Bibliographie générale

- WARDLE, Marie Louise, *Domestication and Translocation : The strange Case of the Disappearing City*, in R. Hyde Parker, K. G. Guadarrama (dir.), *Thinking Translation : Perspectives from Within and Without*, BrownWalker Press, Boca Raton, 2008, pp. 209-220.
- WUILMART, Françoise, *La traduction littéraire : qualité et formation*, in F. Argod-Dutard, *Le français et les langues d'Europe*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2016. [En ligne] : <https://rechercheisidore.fr/search/resource/?uri=10670%2F1>. Consulté le 8 juillet 2019.
- WUILMART, Françoise, *Le traducteur littéraire : un marieur, emphatique de cultures*, « Meta », vol. 35, n° 1, 1990, pp. 236-242.
- WUILMART, Françoise, *Traduire un homme, traduire une femme... est-ce la même chose ?*, « Palimpsestes », n° 22, 2009. [En ligne] : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/183>. Consulté le 8 juillet 2019.
- WUILMART, Françoise, *Traduction et prise de sens... Effi Briest aux mains de trois générations*, in E. Monti et P. Schnyder (dir.), *Autour de la retraduction. Perspectives littéraires européennes*, Orizons, coll. « Universités », Paris, 2011, pp. 251-266. [En ligne] : <https://www.fabula.org/.../e-monti-et-p-schnyder-dir-autour-de-la-r>. Consulté le 8 juillet 2019.
- YEATS, William Butler, *The Poems*, Everyman's Library, Londres, 1992.
- YEATS, William Butler, *Quarante-cinq poèmes de Yeats*, Trad. d'Y. Bonnefoy, Herman, Paris, 1989.
- YOURCENAR, Marguerite, *Mémoires d'Hadrien*, Gallimard, Paris, 1974.
- YOURCENAR, Marguerite, *La Couronne et la lyre*, « Poèmes traduits du grec », Gallimard, Paris, 1979.
- YOURCENAR, Marguerite, *Les Yeux ouverts*, Entretien avec M. Galey, Éditions du Centurion, Paris, 1980.
- YUSTE FRÍAS, José, *Au seuil de la traduction : la paratraduction*, in F. Lartillot (dir.), *Event or Incident. Événement ou incident. On the Role of Translation in the Dynamics of Cultural Exchange. Du rôle des traductions dans les processus d'échanges culturels*, Peter Lang, coll. « Genèses de Textes/Textgenesis », vol. 3, Bern, 2010, pp. 287-316.
- ZBANȚ Cristina, *Tipurile de note utilizate în spațiul paratextual în procesul traducerii*, in *Epoca marilor deschideri : rolul limbilor și*



*Bibliographie générale*  
*literaturilor în societatea pluralistă*, Chișinău, Cep Usm, 2015, pp.  
418-421.

## COLLANA « LABIRINTI »

I titoli e gli *abstract* dei volumi precedenti sono consultabili sul sito:  
<http://www.unitn.it/lettere/154/collana-labirinti>

- 100 – Charles Bauter, *La Rodomontade*, texte établi, annoté et présenté par Laura Rescia, 2007.
- 101 – Walter Nardon, *La parte e l'intero. L'eredità del romanzo in Gianni Celati e Milan Kundera*, 2007.
- 102 – Carlo Brentari, *La nascita della coscienza simbolica. L'antropologia filosofica di Susanne Langer*, 2007.
- 103 – Omar Brino, *L'architettonica della morale. Teoria e storia dell'etica nelle Grundlinien di Schleiermacher*, 2007.
- 104 – *Amministrare un Impero: Roma e le sue province*, a cura di A. Baroni, 2007.
- 105 – *Narrazione e storia tra Italia e Spagna nel Seicento*, a cura di C. Carminati e V. Nider, 2007.
- 106 – Italo Michele Battafarano, *Mit Luther oder Goethe in Italien. Irritation und Sehnsucht der Deutschen*, 2007.
- 107 – *Epigrafia delle Alpi. Bilanci e prospettive*, a cura di E. Migliario e A. Baroni, 2007.
- 108 – *Sartre e la filosofia del suo tempo*, a cura di N. Pirillo, 2008.
- 109 – *Finzione e documento nel romanzo*, a cura di M. Rizzante, W. Nardon e S. Zangrando, 2008.
- 110 – *Quando la vocazione si fa formazione. Atti del Convegno Nazionale in ricordo di Franco Bertoldi*, a cura di O. Bombardelli e G. Dalle Fratte, 2008.
- 111 – Jan Wladyslaw Wo., *Per la storia delle relazioni italo-polacche nel Novecento*, 2008.

- 112 – Herwig Wolfram, Origo, *Ricerca dell'origine e dell'identità nell'Alto Medioevo*, a cura di G. Albertoni, 2008.
- 113 – Italo Michele Battafarano, Hildegart Eilert, *Probleme der Grimmelshausen-Bibliographie*, 2008.
- 114 – *Archivi e comunità tra Medioevo ed età moderna*, a cura di A. Bartoli Langeli, A. Giorgi e S. Moscadelli, 2009.
- 115 – Adriana Anastasia, Ritratto di Erasmo, *Un'opera radiofonica di Bruno Maderna*, 2009.
- 116 – *Il Bios dei filosofi. Dialogo a più voci sul tipo di vita preferibile*, a cura di F. de Luise, 2009.
- 117 – Francesco Petrarca, *De los sonetos, canciones, mandriales y sextinas del gran poeta y orador Francisco Petrarca*, traduzidos de toscano por Salomón Usque (Venecia: 1567), Estudio preliminar y edición crítica de J. Canals, 2009.
- 118 – Paolo Tamassia, *Sartre e il Novecento*, 2009.
- 119 – *On Editing Old Scandinavian Texts: Problems and Perspectives*, edited by F. Ferrari and M. Bampi, 2009.
- 120 – *Mémoire oblige. Riflessioni sull'opera di Primo Levi*, a cura di A. Neiger, 2009.
- 121 – Italo Michele Battafarano, *Von Andreas Gryphius zu Uwe Timm. Deutsche Parallelwege in der Aufnahme von Italiens Kunst, Poesie und Politik*, 2009.
- 122 – *Storicità del testo, storicità dell'edizione*, a cura di F. Ferrari e M. Bampi, 2009.
- 123 – Cassiodoro Senatore, *Complexiones in epistulis Pauli apostoli*, a cura di P. Gatti, 2009.
- 124 – *Al di là del genere*, a cura di M. Rizzante, W. Nardon e S. Zangrando, 2010.

- 125 – Mirko Casagrande, *Traduzione e codeswitching come strategie discorsive del plurilinguismo canadese*, 2010.
- 126 – *Il mondo cavalleresco tra immagine e testo*, a cura di C. Demattè, 2010.
- 127 – Andrea Rota, *Tra silenzio e parola. Riflessioni sul linguaggio nella letteratura tedesco-orientale dopo il 1989. Christa Wolf e Kurt Drawert*, 2010.
- 128 – *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, a cura di L. Belloni, A. Bonandini, G. Ieranò e G. Moretti, 2010.
- 129 – Gerardo Acerenza, *Des voix superposées. Plurilinguisme, polyphonie et hybridation langagière dans l'œuvre romanesque de Jacques Ferron*, 2010.
- 130 – Alice Bonandini, *Il contrasto menippeo: prosimetro, citazioni e commutazione di codice nell'Apocolocyntosis di Seneca*, 2010.
- 131 – *L'allegoria: teorie e forme tra medioevo e modernità*, a cura di F. Ferrari, 2010.
- 132 – Adalgisa Mingati, *Vladimir Odoevskij e la svetskaja povest'. Dalle opere giovanili ai racconti della maturità*, 2010.
- 133 – Ferruccio Bertini, *Inusitata verba. Studi di lessicografia latina raccolti in occasione del suo settantesimo compleanno* da P. Gatti e C. Mordeglia, 2011.
- 134 – *Deutschsprachige Literatur und Dramatik aus der Sicht der Bearbeitung: Ein hermeneutisch-ästhetischer Überblick*, a cura di F. Cambi e F. Ferrari, 2011.
- 135 – *La poesia della prosa*, a cura di M. Rizzante, W. Nardon e S. Zangrando, 2011.

- 136 – Sabrina Fusari, « *Flying into uncharted territory* »: *Alitalia's crisis and privatization in the Italian, British and American press*, 2011.
- 137 – *Uomini, opere e idee tra Occidente europeo e mondo slavo*, a cura di A. Mingati, D. Cavaion e C. Criveller, 2011
- 138 – *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, J.-P. Dufiet (éd.), 2012.
- 139 – Nicola Ribatti, *Allegorie della memoria. Testo e immagine nella prosa di W.G. Sebald*, 2012.
- 140 – *La comprensione. Studi linguistici*, a cura di S. Baggio e del gruppo di Italiano scritto del Giscel trentino, 2012.
- 141 – *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, a cura di V. Nider, 2012.
- 142 – Serenella Baggio, « *Niente retorica* ». *Liberalismo linguistico nei diari di una signora del Novecento*, 2012.
- 143 – *L'acquisizione del tedesco per i bambini parlanti mòcheno. Apprendimento della terza lingua in un contesto bilingue di minoranza*, a cura di F. Ricci Garotti, 2012.
- 144 – *Gruppi, folle, popoli in scena. Persistenza del classico nella storia del teatro europeo*, a cura di C. Mordegli, 2012.
- 145 – *Democracy and Difference: The US in Multidisciplinary and Comparative Perspectives. Papers from the 21st AISNA Conference*, edited by G. Covi and L. Marchi, 2012.
- 146 – Maria Micaela Coppola, *The im/possible burden of sisterhood. Donne, femminilità e femminismi in « Spare Rib. A Women's Liberation Magazine »*, 2012.
- 147 – *Persona ficta. La personificazione allegorica nella cultura antica fra letteratura, retorica e iconografia*, a cura di G. Moretti e A. Bonandini, 2012.

- 148 – *Pro e contro la trama*, a cura di W. Nardon e C. Tirinanzi De Medici, 2012.
- 149 – Sara Culeddu, *Uomo e animale: identità in divenire. Incontri metamorfici in Fuglane di Tarjei Vesaas e in Gepardene di Finn Carling*, 2013.
- 150 – *Avventure da non credere. Romanzo e formazione*, a cura di W. Nardon, 2013.
- 151 – Francesca Di Blasio, Margherita Zanoletti, *Oodgeroo Noonuccal. Con We Are Going*, 2013.
- 152 – *Frontiere: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità*, vol. I, a cura di A. Cassol, D. Crivellari, F. Gherardi, P. Taravacci; vol. II, a cura di M.V. Calvi, A. Cancellier, E. Liverani, 2013. Pubblicazione on-line: <http://eprints.biblio. unit.it/4259/>
- 153 – *Umorismo e satira nella letteratura russa. Testi, traduzioni, commenti. Omaggio a Sergio Pescatori*, a cura di C. De Lotto e A. Mingati, 2013.
- 154 – *L'objet d'art et de culture à la lumière de ses médiations*, J.-P. Dufiet (éd.), 2014.
- 155 – *Sparsa colligere et integrare lacerata. Centoni, pastiches e la tradizione greco-latina del reimpiego testuale*, a cura di M.T. Galli e G. Moretti, 2014.
- 156 – *Comporre. L'arte del romanzo e la musica*, a cura di W. Nardon e S. Carretta, 2014.
- 157 – Kurd Laßwitz, *I sogni dell'avvenire. Fiabe fantastiche e fantasie scientifiche*, a cura di A. Fambrini, 2015.
- 158 – *Le parole dopo la morte. Forme e funzioni della retorica funeraria nella tradizione greca e romana*, a cura di C. Pepe e G. Moretti, 2015.

- 159 – *Poeti traducono poeti*, a cura di P. Taravacci, 2015.
- 160 – Anna Miriam Biga, *L'Antiope di Euripide*, 2015.
- 161 – *Memoria della guerra. Fonti scritte e orali al servizio della storia e della linguistica*, a cura di S. Baggio, 2016.
- 162 – *Charlotte Delbo. Un témoin écrivain et dramaturge*, sous la direction de C. Douzou et J.-P. Dufiet, 2016.
- 163 – *La parola 'elusa'. Tratti di oscurità nella trasmissione del messaggio*, a cura di I. Angelini, A. Ducati, S. Scartozzi, 2016. Pubblicazione online: <http://hdl.handle.net/11572/155414> 2016.
- 164 – *Ut pictura poesis. Intersezioni di arte e letteratura*, a cura di P. Taravacci, E. Cancelliere, 2016.
- 165 – *Le forme del narrare: nel tempo e tra i generi*, vol. I, a cura di E. Carpi, Rosa M. García Jimenez, E. Liverani; vol. II, a cura di G. Fiordaliso, A. Ghezzi, P. Taravacci, 2017.
- 166 – Kiara Pipino, *Il teatro e la pietas (Theatre and pietas)*, 2017.
- 167 – *Sull'utopia. Scritti in onore di Fabrizio Cambi*, a cura di A. Fambrini, F. Ferrari, M. Sisto, 2017.
- 168 – *La invención de la noticias. Las relaciones de sucesos entre la literatura y la información (siglos XVI-XVIII)*, G. Ciappelli y V. Nider (eds.), 2017.
- 169 – Morena Deriu, *Mixis e poikilia nei protagonisti della satira. Studi sugli archetipi comico e platonico nei dialoghi di Luciano di Samosata*, 2017.
- 170 – Jorge Canals Piñas, *Noticias desde el frente bélico italiano. Los reportajes de Enrique Díaz-Retg (1916 y 1917)*, 2017.
- 171 – Albina Abbate, *Il sogno nelle tragedie di Eschilo*, 2017.

- 172 – *La Siberia allo specchio. Storie di viaggio, rifrazioni letterarie, incontri tra civiltà e culture*, a cura di Adalgisa Mingati, 2017.
- 173 – *Mitografie e mitocrazie nell'Europa moderna*, a cura di Andrea Binelli e Fulvio Ferrari, 2018.
- 174 – *Il racconto a teatro. Dal dramma antico al Siglo de Oro alla scena contemporanea*, a cura di Giorgio Ieranò e Pietro Taravacci, 2018.
- 175 – Margherita Feller, *La Recensio Wissenburgensis. Studio introduttivo, testo e traduzione*, 2018.
- 176 – *Brevitas. Percorsi estetici tra forma breve e frammento nelle letterature occidentali*, a cura di Stefano Pradel e Carlo Tirinanzi De Medici, 2018. Pubblicazione online: <http://hdl.handle.net/11572/210052>
- 177 – « *La cetra sua gli porse...* ». *Studi offerti ad Andrea Comboni dagli allievi*, a cura di Matteo Fadini, Matteo Largaiolli e Camilla Russo, 2018.
- 178 – *La Predica d'Amore. Indagine su un genere parodistico quattro-cinquecentesco con edizione critica dei testi*, Matteo Largaiolli, 2019.
- 179 – *Contact Zones: Cultural, Linguistics and Literary Connections in English*, a cura di Maria Michela Coppola, Francesca Di Blasio e Sabrina Francesconi, 2019.
- 180 – « *Tra chiaro e oscuro* ». *Studi offerti a Francesco Zambon per il suo settantesimo compleanno*, a cura di Daniela Mariani, Sergio Scartozzi e Pietro Taravacci, 2019.