

**L'« ERREUR SÉMANTIQUE » COMME CONSÉQUENCE DE
L'INTERPRÉTATION GLOBALE DU TEXTE.
LA TRADUCTION EN ITALIEN DU QUASI-MONOLOGUE *UNE
LÉGÈRE BLESSURE* DE LAURENT MAUVIGNIER**

ALBERTO BRAMATI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

alberto.bramati@unimi.it

Citation: Bramati, Alberto (2023) “L'‘erreur sémantique’ comme conséquence de l'interprétation globale du texte. La traduction en italien du quasi-monologue *Une légère blessure* de Laurent Mauvignier”, in Fabio Regattin, Alberto Bramati (a cura di) *Errori che non lo sono. La creatività del traduttore alla prova dei lettori*, mediAzioni 38: A64-A79, <https://doi.org/10.6092/issn.1974-4382/18094>, ISSN 1974-4382.

Abstract: The meaning of texts that play on the different levels of language depends not only on the meaning of the words, but also on lexical and syntactic choices, figures of speech, melodic-rhythmic effects – in other words, on what we call “style.” Since it is by definition impossible to reproduce all these levels, the translator is always forced to make choices. It is therefore on the basis of their overall interpretation of the text that translators propose solutions to the various problems posed by the source text. In this study, to show the reasons that can lead a translator to make choices that could easily be considered “errors,” we will present a few examples of lexical, grammatical, rhetorical, and melodic-rhythmic problems taken from our translation into Italian of a play by Laurent Mauvignier, *Une légère blessure* (2016).

Keywords: “semantic error”; “traduction de la lettre”; lexical problems; grammatical problems; rhetorical problems; melodic-rhythmic problems.

1. Introduction

Le sens d'un texte, et notamment des textes qui jouent sur les différents niveaux du langage (poésie, théâtre, roman, mais aussi les essais relevant des sciences humaines), ne dépend pas que du signifié des mots qui le composent (niveau proprement sémantique), mais aussi des choix lexicaux et syntaxiques, des figures de style (figures de parole et figures de pensée), des effets mélodico-rythmiques, autrement dit de ce qu'on appelle son « style ». Pour traduire un texte linguistiquement complexe dans une autre langue, le traducteur doit prendre en compte tous les niveaux linguistiques qui construisent son sens, mais puisque la reproduction de tous ces niveaux est par définition impossible – la traduction serait alors une copie parfaite de l'original –, le traducteur est contraint de faire des choix. C'est à partir d'une interprétation globale du texte que le traducteur avisé va donc résoudre les différents problèmes que le texte source lui pose, phrase après phrase. C'est pourquoi la simple comparaison d'un passage du texte source avec sa traduction est souvent source de malentendus : si l'étude d'une traduction ne s'accompagne pas d'une connaissance approfondie du texte source, et donc d'une interprétation qui s'approche, au moins idéalement, de celle du traducteur, le lecteur risque de considérer comme des « erreurs » des solutions qui sont motivées par d'autres niveaux linguistiques que celui du signifié. Pour montrer les raisons qui poussent souvent un traducteur à faire des choix qu'un lecteur hâtif pourrait facilement considérer comme des « erreurs », nous allons présenter quelques extraits de notre traduction d'une pièce de théâtre de Laurent Mauvignier, *Une légère blessure*, caractérisée par un style qui ne semblait pas, à priori, présenter de grosses difficultés. Et pourtant...

2. Une légère blessure

Publiée en 2016, *Une légère blessure* est une courte pièce écrite en forme de quasi-monologue. Un quasi-monologue est « une forme particulière de soliloque, celle qui contient une *demande*, explicite ou non, adressée à un interlocuteur muet » (Ubersfeld 2000 : 88). Ce type de monologue se caractérise donc par trois éléments : 1. la présence d'un locuteur qui adresse une demande à un interlocuteur ; 2. l'existence d'un interlocuteur à qui le locuteur s'adresse ; 3. l'absence de toute réponse de la part de l'interlocuteur. Alors que dans un monologue classique le locuteur s'interroge sur ses états d'âme, dans le quasi-monologue le locuteur s'ouvre au monde extérieur, en adressant une demande qui n'obtient cependant aucune réponse. L'absence d'une réponse confirme le locuteur dans sa solitude (voir Bertrand 2018 et 2021).

Dans *Une légère blessure*, le locuteur est une bourgeoise aisée d'environ 40 ans qui vit seule. Pendant toute la durée de son monologue, cette femme sans nom (dans la didascalie du texte, elle est présentée comme Femme) s'adresse à sa domestique, une jeune femme étrangère qui ne comprend pas le français et qui reste toujours invisible au spectateur. La pièce se déroule tard dans l'après-midi. La Femme attend chez elle ses parents et son frère, avec sa femme et ses enfants, pour un dîner de famille. Pendant qu'elle met la table dans le salon, elle s'adresse à sa domestique,

qui prépare le repas dans la cuisine : ses conseils sur la préparation des plats sont bientôt remplacés par ses souvenirs personnels. Dans son monologue qui ne peut avoir de réponse, la Femme évoque ses relations avec les hommes, qui se sont toutes soldées par un abandon, jusqu'à se remémorer un épisode de son enfance, sans doute à l'origine de ses échecs affectifs : un abus sexuel commis par son père.

Notre traduction en italien d'*Une légère blessure* se range du côté de la « traduction de la lettre »¹, car elle reproduit, autant que possible, les choix lexico-syntaxiques du texte source. Or, dans la traduction de n'importe quel texte, un traducteur de la lettre est confronté à quatre types de problèmes : des problèmes lexicaux ; des problèmes grammaticaux ; des problèmes rhétoriques et, enfin, des problèmes mélodico-rythmiques². La solution de chacun de ces quatre problèmes dépend toujours de son interprétation globale du texte source : pour le texte de Mauvignier, cela signifie que le traducteur doit tenir compte de sa nature de quasi-monologue censé être joué sur scène, de sa représentation linguistique particulière du français parlé, mais aussi de ses caractéristiques en tant que pièce de théâtre (fonction des personnages, thèmes développés, etc.). Dans les paragraphes qui suivent, nous essayerons de montrer comment, face à la nécessité de résoudre un certain problème linguistique, nous avons été amené à faire des choix qui ne s'expliquent qu'à partir de notre interprétation globale d'*Une légère blessure*. Ce qui, à une lecture superficielle, peut paraître une « erreur de traduction » a quelquefois ses raisons profondes.

3. Problèmes lexicaux

Le premier type de problème qu'un traducteur rencontre dans son travail concerne le lexique. À cause de l'arbitraire du langage, les langues diffèrent quant au nombre et aux types de signifiés que codifie leur lexique. Autrement dit, les signifiés codifiés par les mots d'une langue diffèrent des signifiés codifiés par les mots des autres langues, si bien que toute langue présente des lacunes au niveau lexical par rapport aux autres langues. Nous allons en donner deux exemples, tirés d'*Une légère blessure*, qui nous ont amené à faire des choix qui pourraient être interprétés comme des « erreurs ».

Le premier problème correspond à un type particulier de lacune lexicale : l'absence d'un correspondant exact dans la langue cible. Dans un passage du quasi-monologue, la locutrice utilise six fois l'adjectif *sage* référé à une femme, avec le sens de « honnête et réservée dans sa conduite sexuelle » (Le Petit Robert 2019), ayant pour synonyme *chaste, honnête, pudique* (ex. 1). Pour traduire en italien cette acception de *sage*, les dictionnaires bilingues proposent trois adjectifs, *modesta, casta, virtuosa*³, qui non seulement relèvent d'un registre soutenu, mais surtout s'adaptent mal au contexte où ils devraient être employés. Comme *sage* représente le mot-clé de ce passage, il fallait trouver un adjectif italien susceptible de remplir la même fonction. Après de nombreuses recherches, nous avons finalement opté

¹ D'après Antoine Berman, la « traduction de la lettre » est la traduction « du texte en tant qu'il est *lettre* » (Berman 1999 : 25).

² Sur les quatre problèmes du traducteur de la lettre, voir Bramati 2018.

³ Voir les dictionnaires bilingues DIF 2000 et Garzanti 2003.

pour *innocente* qui, tout en n'étant pas un synonyme de *pudico*, avait l'avantage, à notre avis, de bien s'adapter aux six contextes où il devait être employé et surtout de bien exprimer le concept-clé de ce passage. C'est donc notre interprétation globale du quasi-monologue qui justifie ici notre « erreur »⁴.

Tableau 1

Toi, tu te donnes comment à ton mari ? Tu as l'air si **sage**.
Est-ce que c'est possible d'être **sage** comme ça ? Moi aussi j'ai rêvé de redevenir **sage**, oui, comme une petite fille. Mais peut-être que les petites filles, on veut les imaginer **sages** pour se raconter que nous aussi on l'a été un jour, alors qu'on n'en sait rien, que personne n'en sait rien et ne se souvient plus de rien.
Oui, redevenir **sage**, se rêver **sage**. (18-19)

E tu, come ti dai a tuo marito? Hai l'aria così **innocente**.
È possibile essere così **innocenti**? Anch'io ho sognato di ridiventare **innocente**, sì, come una bambina. Ma forse le bambine, le vogliamo immaginare **innocenti** per raccontare a noi stesse che lo siamo state anche noi un giorno, mentre in realtà non ne sappiamo niente, nessuno ne sa niente, né si ricorda più niente.
Sì, ridiventare **innocente**, sognarsi **innocente**. (189)

Le deuxième problème correspond à ce qu'Antoine Berman appelle un « appauvrissement quantitatif » : « Toute prose présente une certaine prolifération de signifiants et de chaînes (syntaxiques) de signifiants. [...] Il y a déperdition, [lorsqu'] on a *moins* de signifiants dans la traduction que dans l'original. » (Berman 1999 : 59-60). Dans trois passages du quasi-monologue, la Femme utilise le couple de verbes *entendre* et *comprendre* avec le même sens de « saisir par l'intelligence ». À priori, l'emploi rapproché de ces deux verbes n'est pas censé poser problème en traduction, l'italien pouvant recourir au couple de synonymes *capire* / *comprendere*, comme le montre l'ex. 2 :

Tableau 2

Tu sais ce que ça veut dire, ce mot ? *Enfant* ? Comment il résonne ? Quand je te regarde et que je pense à ce mot, oui, j'ai peur que tu l'**entendes**, que tu **comprennes**, j'ai tellement peur que tout à coup tu t'effondres si jamais... (21)

Sai cosa vuol dire questa parola, *bambino*? Come risuona? Quando ti guardo e penso a questa parola, sì, ho paura che tu la **capisca**, che tu **compreda**, ho talmente paura che di colpo tu possa crollare se mai... (191)

En fait, dans l'un de ces trois passages, la traduction de *comprendre* par *comprendere* a posé problème car le verbe italien relève d'un registre soutenu et son emploi juste après *capire*, bien plus courant, nous a paru factice (?*non sono sicura che lei mi capisca, che lei compreda*). C'est pourquoi, dans ce cas, nous avons préféré traduire les deux verbes français par le seul verbe *capire*, en introduisant

⁴ Dans les tableaux, les citations du texte original de la pièce et de sa traduction en italien sont suivies du numéro de page entre parenthèses.

devant sa deuxième occurrence le modal *potere* : l'effet de crescendo qui en résulte rend sa répétition tout à fait idiomatique (ex. 3).

Tableau 3

Écoutez, je vais vous dire, même si je ne suis pas sûre que vous m'**entendiez**, que vous **compreniez** – je suis même sûre que je pourrais aussi bien vous parler de n'importe quoi et que je parle dans le vide, c'est ça, n'est-ce pas ? (13)

Ascolti, le dirò, anche se non sono sicura che lei mi **capisca**, che lei **possa capire** – sono anzi sicura che potrei parlarle di qualunque cosa e parlerei al vuoto, è così, vero? (181)

4. Problèmes grammaticaux

Le deuxième problème qu'un traducteur de la lettre rencontre dans son travail concerne la grammaire. Toute langue se caractérise par des règles de morphologie (genre, nombre, etc.) et des règles de syntaxe (position et dépendance) qui sont, elles aussi, arbitraires. Même quand les règles de deux langues semblent proches, le passage d'une langue à l'autre fait souvent ressortir des différences qui obligent le traducteur à s'éloigner de la lettre du texte source. Comme pour le lexique, nous allons en donner deux exemples.

Le pronom démonstratif *ça* est très fréquent en français parlé. Cette fréquence d'emploi est confirmée dans la représentation de la langue parlée proposée par Mauvignier dans *Une légère blessure*. Sur le plan de la langue, le pronom *ça* a pour correspondant en italien les deux pronoms démonstratifs *questo* et *ciò*. Sur le plan du discours, en revanche, le fonctionnement du pronom français est tout à fait différent de celui de ses homologues italiens. Cette différence émerge de façon évidente lorsque *ça* a la fonction soit de sujet, soit d'objet direct.

Dans l'exemple 4, le sujet *ça*, qui reprend le contenu du contexte précédent, signifie « mon discours ».

Tableau 4

Moi, mes amies, je leur téléphone dès que c'est possible. Enfin, à celles qui ont un peu de temps à me consacrer ou qui ont encore quelques trous dans leur planning. Tout ce que je peux leur dire, si tu savais...
Et elles comprennent, oui. Elles m'écoutent, elles entendent, et puis, elles me répondent. Elles disent : « oui ». Elles disent : « tu ne devrais pas ». Elles disent : « hum hum ».
Elles écoutent encore et moi, en même temps que je leur parle, je les imagine chez elles, soufflant, traînant, croisant les doigts ou se limant les ongles dans l'espoir que **ça** s'arrête enfin et que je vais me taire ou leur parler d'autre chose, et même, pourquoi pas, d'elles ? (22)

Io, alle mie amiche, telefono appena posso. Insomma, a quelle che hanno un po' di tempo da dedicarmi o che hanno ancora qualche buco nella loro agenda. Se sapessi tutto quello che gli racconto...
E loro capiscono, sì. Mi ascoltano, mi comprendono, e poi mi rispondono. Dicono: «sì». Dicono: «non dovresti». Dicono: «uhm uhm».

Continuano ad ascoltare e io, mentre parlo, le immagino a casa loro che sbuffano, che girano a vuoto, che incrociano le dita o si limano le unghie nella speranza che il mio **lamento** finisca una buona volta e che io taccia o parli di qualcos'altro, e magari, perché no?, di loro. (193)

Dans ce contexte, ni le pronom *ciò*, qui à l'oral est presque exclusivement utilisé devant le relatif *che* (*ciò che*), ni le pronom *questo* ne donnent en italien un texte idiomatique :

?? ...si limano le unghie nella speranza che *ciò* finisca una buona volta...
 ? ...si limano le unghie nella speranza che *questo* finisca una buona volta...

Dans ce cas, une lexicalisation du pronom *ça* nous a paru nécessaire. Mais pourquoi l'avons-nous traduit par « *il mio lamento* » plutôt que par le plus générique « *il mio discorso* » ? Est-ce un choix arbitraire, et donc une « erreur de traduction » ? En fait, ce qui justifie notre choix, ce n'est pas seulement le sens général de ce passage, mais surtout la définition que la locutrice elle-même donne quelques lignes auparavant de ce type de discours proprement féminin : une *plainte* (ex. 5).

Tableau 5

Est-ce que dans ton pays les femmes ne se parlent pas entre elles ? Est-ce qu'elles ne s'échangent pas leurs secrets et qu'elles n'ont pas de rancœurs ou de rancunes, ni le besoin qu'on les comprenne, qu'on les plaigne ou les cajole ? Est-ce qu'elles n'éprouvent pas le désir de s'étourdir de leur **plainte** et de leurs propres malheurs ? (22)

Nel tuo Paese, le donne non si parlano tra di loro? Non si scambiano i loro segreti, non hanno risentimenti o rancori, o il bisogno di essere capite, di essere compiante o coccolate? Non provano il desiderio di stordirsi con i loro **lamenti** e le loro disgrazie? (193)

Là aussi, c'est notre interprétation globale du texte qui justifie notre traduction.

Dans l'exemple 6, le pronom *ça* a, en revanche, la fonction d'objet direct. Comme les deux pronoms correspondants *ciò* et *questo*, tout en étant grammaticalement possibles, ne donnent pas de phrases idiomatiques, *ça* objet direct se traduit normalement en italien par le pronom clitique accusatif *lo*. Dans ce cas, toutefois, le clitique *lo* pose problème car, dans ce contexte, il peut avoir pour antécédent aussi bien « *quel sorriso* » que « *un uomo* » alors que, d'après nous, dans le texte français *ça* renvoie plutôt à la situation générale (toutes les femmes connaissent l'ivresse qui accompagne une nouvelle relation d'amour). D'où la nécessité, là aussi, de lexicaliser le pronom *ça* par un syntagme nominal correspondant à notre interprétation du texte (*un'esperienza simile*).

Tableau 6

Elles savent, mes vraies amies, comment, à chaque fois, j'arrive avec ce sourire que j'ai presque malgré moi, dès qu'un homme entre dans ma vie. Toutes les femmes connaissent **ça** un jour. Toi aussi tu l'as connu, partout, toutes, nous l'avons connu. (25)

Lo sanno, le mie vere amiche, come ogni volta, non appena un uomo entra nella mia vita, arrivo con quel sorriso quasi incontrollato. Tutte le donne **lo** conoscono, un giorno. Anche tu l'hai conosciuto, tutte, ovunque, l'abbiamo conosciuto.

Lo sanno, le mie vere amiche, come ogni volta, non appena un uomo entra nella mia vita, arrivo con quel sorriso quasi incontrollato. Tutte le donne hanno **un'esperienza simile**, un giorno. Anche tu l'hai avuta. Tutte, ovunque, l'abbiamo avuta. (197).

Un autre problème grammatical que nous avons rencontré dans notre traduction d'*Une légère blessure* a été la présence de deux anacoluthes. Même si, d'un point de vue grammatical, ces ruptures syntaxiques peuvent être reproduites telles quelles en italien, un traducteur doit néanmoins se poser la question de l'effet qu'une phrase agrammaticale va produire sur le lecteur/spectateur. Il ne faut pas oublier que le statut du traducteur est ontologiquement plus faible que celui d'un auteur : ce qu'un lecteur/spectateur est disposé à accepter au niveau linguistique dans un texte d'auteur ne correspond pas à ce qu'il accepterait dans une traduction : très facilement, le traducteur serait accusé d'être incompetent, de n'avoir pas compris le texte source ou de n'être pas capable de bien écrire dans la langue cible⁵. Le problème, en ce qui concerne plus particulièrement *Une légère blessure*, c'est que, n'étant que deux, les anacoluthes ne caractérisent pas le style du quasi-monologue, mais apparaissent de façon abrupte et imprévue, sans pour autant représenter le climax du discours. Le risque qu'elles soient donc interprétées comme des erreurs de traduction ou même comme des fautes typographiques était donc élevé. C'est pourquoi, à notre grand regret, dans l'un des deux cas, nous avons préféré normaliser la phrase.

Dans l'exemple 7, la traduction littérale de l'anacoluthes « comme rien n'a jamais pu arriver jusqu'à lui » (*come nulla è mai potuto arrivare fino a lui*) ne nous a pas paru assez efficace du point de vue communicationnel pour justifier son introduction dans le texte. Nous avons donc opté pour une reformulation de la phrase.

Tableau 7

L'amour, il s'annonce avec une netteté si crue, comme si *avant lui* ce n'était pas l'amour, non, mais une forme de préhistoire à l'amour. À chaque fois, je me dis que les autres n'étaient qu'une ébauche, mais que cette fois c'est lui, le seul, unique, oui, et cette certitude soudain me crève le cœur, ou plutôt le relève, le soulève et le hisse au-dessus de moi **comme rien n'a jamais pu arriver jusqu'à lui**, comme si pour la première fois de ma vie je reconnaissais un homme et qu'il me reconnaissait. (25-26).

⁵ Sur le statut ontologiquement faible du traducteur, voir Bramati 2014.

L'amore si annuncia con una nettezza così cruda, come se *prima di lui* non fosse amore, no, ma una sorta di preistoria dell'amore. Ogni volta mi dico che gli altri erano solo una prova, ma stavolta è lui, il solo, l'unico, sì, e all'improvviso questa certezza mi spezza il cuore, o piuttosto lo innalza, lo solleva e lo issa al di sopra di me, **come nulla è mai potuto arrivare fino a lui**, come se per la prima volta nella mia vita io riconoscessi un uomo e lui riconoscesse me.

L'amore si annuncia con una nettezza così cruda, come se *prima di lui* non fosse amore, no, ma una sorta di preistoria dell'amore. Ogni volta mi dico che gli altri erano solo una prova, ma stavolta è lui, il solo, l'unico, sì, e all'improvviso questa certezza mi spezza il cuore, o piuttosto lo innalza, lo solleva e lo issa al di sopra di me, **là dove niente è mai arrivato prima**, come se per la prima volta nella mia vita io riconoscessi un uomo e lui riconoscesse me. (197)

5. Problèmes rhétoriques

Le troisième problème qu'un traducteur de la lettre rencontre dans son travail concerne les figures de style. Déjà Leonardo Bruni, dans son essai *De interpretatione recta* (1420), avait souligné que la traduction des figures de parole, qui portent sur le signifiant (paronomase, homéoteleutes, etc.), est plus difficile que celle des figures de pensée, qui portent, elles, sur le signifié (métaphore, métonymie, synecdoque, etc.). Dans *Une légère blessure*, la figure de style qui revient de façon systématique dans le monologue de la Femme est la répétition, une figure de parole qui est aussi, dans la plupart des cas, une figure de pensée. C'est la co-présence de ces deux niveaux qui, d'après Milan Kundera, fait toute l'importance des répétitions.

La règle : si on répète un mot c'est parce que celui-ci est important, parce qu'on veut faire retentir, dans l'espace d'un paragraphe, d'une page, sa sonorité ainsi que sa signification. (Kundera 1993 : 139)

Partageant l'opinion de Kundera, nous avons donc essayé, dans notre traduction, de reproduire toutes les répétitions présentes dans le texte source. Malgré sa bonne volonté, un traducteur peut néanmoins se trouver dans l'impossibilité de reproduire une répétition à cause de trois types de problèmes :

1. problèmes lexicaux
2. problèmes grammaticaux
3. problèmes mélodico-rythmiques.

Les problèmes lexicaux tiennent surtout à la polysémie des éléments répétés dans le texte source. C'est ce qu'on voit dans l'exemple 8, où le verbe *frapper* est d'abord employé dans son sens propre (*le soleil frappe*) et ensuite au figuré (*la mémoire frappe*). Comme dans ce passage-clé où la Femme se rappelle soudain la violence subie par son père, la répétition du verbe *frapper* nous paraissait essentielle, nous avons choisi le verbe italien *scottare* qui, tout en n'ayant pas

exactement les mêmes sens que le verbe *frapper*, pouvait exprimer, à notre avis, d'une manière efficace l'état psychologique du personnage⁶.

Tableau 8

[...] et, oui, c'est à ce moment-là que je me suis souvenue – à ce moment-là, je veux dire, dans l'escalier, chez moi, alors que la femme de ménage nettoyait les vitres, que c'était le printemps, que le soleil **frappait**, que la mémoire **frappait** aussi –, je me suis souvenue de manière indiscutable et transparente de ce geste et du ridicule que j'avais trouvé à ce geste – (39)

[...] e, sì, è in quel momento che mi sono ricordata – in quel momento, voglio dire, sulle scale, a casa mia, mentre la donna puliva i vetri, era primavera, il sole **scottava** e anche la mia memoria **scottava** – mi sono ricordata in modo indiscutibile e trasparente di quel gesto e del ridicolo che avevo trovato in quel gesto – (213)

Une répétition tout à fait possible du point de vue lexical et grammatical peut néanmoins poser problème sur le plan mélodico-rythmique. Cela se produit en italien surtout lorsque les éléments répétés, au lieu d'entrer dans une structure facilement reconnaissable (p. ex. un parallélisme), occupent des positions aléatoires dans le texte. Dans ce cas, la répétition produit chez la plupart des lecteurs/spectateurs italophones un effet de cacophonie⁷. C'est ce qu'on voit dans l'ex. 9 où, en français, le nom *gueule* apparaît trois fois dans la narration que la Femme fait d'un rêve récurrent. Ce qui pose problème c'est surtout la dernière phrase, où *gueule* apparaît deux fois : d'abord, dans la proposition principale, en tant qu'objet direct du verbe *ouvrir* ; ensuite, dans la subordonnée de but, régie par la proposition coordonnée à la principale, en tant qu'objet prépositionnel à valeur locative du verbe *entrer*. En italien, la répétition rapprochée du nom *fauci* en dehors de toute structure – aucune relation formelle ne lie l'objet direct du verbe *spalancare* avec l'objet prépositionnel du verbe *entrare* – produit, pour notre sensibilité linguistique, un effet de cacophonie. C'est pour cette raison que nous n'avons pas traduit la dernière occurrence de *gueule* par le correspondant *fauci*, mais par son quasi-synonyme *bocca* modifié par l'adjectif *grande*.

Tableau 9

Je suis toute nue dans un salon très bourgeois, et sous les ors, sous les lustres, là, j'entends un grognement, un animal. Des pattes, et puis, il me regarde. Je suis toute nue et j'avance vers lui, vers sa **gueule** – lui, c'est un immense crocodile. Il est patient, calme, il attend que je vienne, sans bouger. Il ouvre seulement très grand sa **gueule** et moi je l'écarte encore, des deux bras, pour pouvoir entrer la tête la première dans sa **gueule** puante et rose, son odeur – j'ai peut-être vu ça dans un film ? (33-34)

⁶ Dans une construction intransitive monovalente (N0 V), le verbe italien *scottare* signifie, au sens propre, « *essere molto caldo* » jusqu'à « *provocare ustioni e bruciatore* » (ex. : *il sole scotta*), et au figuré « *costituire una preoccupazione* » (ex. : *è un problema che scotta*) (Vocabolario Treccani 1997).

⁷ Pour une étude détaillée du rôle que joue le plan mélodico-rythmique dans la traduction des répétitions du français vers l'italien, voir Bramati 2017.

Sono completamente nuda in un salotto molto borghese, e lì, sotto gli ori, sotto i lampadari, sento un grugnito, un animale. Due zampe, e poi due occhi che mi guardano. Io sono completamente nuda e vado verso di lui, verso le sue **fauci** – l'animale è un gigantesco coccodrillo. È calmo, paziente, aspetta che io arrivi, senza muoversi. Spalanca solo le **fauci** e io gliele apro ancora di più, con entrambe le braccia, per poter entrare a testa in giù nelle sue **fauci** rosa e puzzolenti, il suo odore – l'ho forse visto in un film? (207)

Sono completamente nuda in un salotto molto borghese, e lì, sotto gli ori, sotto i lampadari, sento un grugnito, un animale. Due zampe, e poi due occhi che mi guardano. Io sono completamente nuda e vado verso di lui, verso le sue **fauci** – l'animale è un gigantesco coccodrillo. È calmo, paziente, aspetta che io arrivi, senza muoversi. Spalanca solo le **fauci** e io gliele apro ancora di più, con entrambe le braccia, per poter entrare a testa in giù nella sua grande **bocca** rosa e puzzolente, il suo odore – l'ho forse visto in un film? (207)

Dans d'autres cas, les mêmes raisons mélodico-rythmiques peuvent justifier l'introduction dans le texte cible de répétitions qui n'existaient pas dans le texte source, et ce d'autant plus facilement si le texte en question est déjà caractérisé par l'emploi fréquent de la figure de la répétition. C'est ce qu'on va voir dans la quatrième et dernière section de notre étude.

6. Problèmes mélodico-rythmiques

Comme nous l'avons expliqué dans la *Nota del traduttore* (voir Bramati 2021a), dans notre traduction nous avons essayé de trouver un équilibre entre la reproduction des choix lexico-syntaxiques de Mauvignier et les exigences pragmatiques qu'imposait l'emploi de la langue italienne. Pour obtenir une langue parlée que les lecteurs/spectateurs italophones pourraient idéalement percevoir comme étant une langue à la fois vraisemblable et euphonique, nous avons adopté trois stratégies principales sur le plan mélodico-rythmique :

1. l'ajout d'éléments ;
2. l'omission d'éléments secondaires ;
3. le changement de sens.

Il s'agit dans les trois cas de stratégies qui amènent, par définition, le traducteur à faire des choix qui pourraient facilement être interprétés comme des « erreurs de traduction ». Nous allons donner deux exemples par typologie de stratégie.

L'ajout d'éléments sert à remplir ce qui est perçu comme un « vide » dans le texte cible : en traduisant du français vers l'italien, il arrive que la première version du texte cible, construite sur le modèle du texte français, soit perçue par le traducteur comme étant déséquilibrée et incomplète. Bien qu'il s'agisse d'une perception qui relève de la sensibilité linguistique subjective du traducteur, la relecture de nos traductions par un réviseur expert nous a souvent montré que notre ressenti était partagé. Même si l'on n'a pas affaire ici à des règles aussi strictes que les règles de la grammaire, il existe néanmoins un certain consensus

parmi les locuteurs d'une langue sur l'existence de certains problèmes mélodico-rythmiques.

L'un de ces problèmes, lorsqu'on traduit du français vers l'italien, concerne la première position syntaxique dans une phrase : souvent, alors qu'en français, sans doute à cause du caractère obligatoire du sujet, une phrase commençant par un verbe précédé de son sujet pronominal ne pose aucun problème, en italien, la phrase commençant par le verbe correspondant est ressentie comme incomplète, la première position devant être remplie par un élément ayant un sens plein. C'est ce qu'on voit dans l'ex.10, où la traduction de la phrase française « Je le faisais » par « *Lo facevo* » ou sa variante « *Mi ci mettevo* » crée, au début de la phrase italienne, un « vide » qui doit être rempli. Pour résoudre ce problème, compte tenu que le monologue de la Femme est caractérisé par la figure de la répétition, nous avons décidé de répéter devant le verbe italien le complément de temps « *tutti i giorni* » par lequel commence la phrase suivante. Cette solution permet à la fois de combler le « vide » au début de la phrase italienne et d'introduire une nouvelle répétition dans le texte cible⁸.

Tableau 10

<p>Un jour, je me suis dit : « Je vais établir la liste de mes incompétences. Je vais récapituler chacun de mes faits et gestes et je vais apprendre à identifier mes défauts les uns après les autres. » [...]. Ça m'a tenue longtemps, ce projet. Je le faisais. Tous les jours, oui, je notais tout. Avec application et sévérité. (19)</p>
<p>Un giorno mi sono detta: «Compilerò la lista delle mie incompetenze. Ricapiterò tutto quello che ho fatto e imparerò a identificare i miei difetti, uno dopo l'altro». [...]. Mi ha tenuta occupata per molto tempo, questo progetto. Tutti i giorni mi ci mettevo. Tutti i giorni, sì, annotavo tutto. Con severità e impegno. (189)</p>

Une autre position de phrase qui demande souvent des changements est la clause. Dans l'ex. 11, la phrase française a, en dernière position, le syntagme prépositionnel « dans le métro », qui se traduit en italien par le syntagme correspondant « *nel metrò* ». Composé de seulement trois syllabes, ce syntagme provoque, pour notre sensibilité linguistique, une chute trop brusque, après une très longue phrase (version A) : notre ressenti a été confirmé par notre réviseur qui nous avait proposé de déplacer le syntagme « *nel metrò* » au milieu de la phrase (version B) ; voulant garder sa position finale dans la proposition relative, nous avons préféré insérer devant le nom *métro* le syntagme nominal « *un vagone*

⁸ Les propriétés syntaxico-sémantiques des éléments qui occupent le plus fréquemment la première position de la phrase en italien mériteraient une étude approfondie. En ce qui concerne la phrase « Je le faisais », nous nous limitons ici à constater que le sujet du verbe *faire* n'est pas le même que celui du verbe de la phrase précédente. La traduction du discours direct dans le même exemple semble, en effet, montrer que, si un verbe italien partage son sujet avec le verbe de la phrase précédente (c'est le cas des deux verbes *compilare* et *ricapitolare*), il peut occuper sans problème la première position de la phrase.

di », obtenant ainsi un complément de lieu composé de huit syllabes, tout à fait euphonique en position de clausule (version C)⁹.

Tableau 11

Parce que, quand ils vous reviennent en tête, les souvenirs éclatent à votre cerveau comme les mots qu'un inconnu vous susurrerait à l'oreille, l'air de rien, avec cette discrétion et ce culot incroyable de celui qui débiterait en souriant ses obscénités dans le métro . (38)
A. VERSION REMISE AU RÉVISEUR Perché, quando ti tornano in mente, i ricordi ti scoppiano nel cervello come le parole sussurate all'orecchio da uno sconosciuto che, facendo finta di niente, con discrezione e un'incredibile sfacciataggine, ti sciorina sorridendo le sue oscenità nel metrò .
B. VERSION PROPOSEE PAR LE REVISEUR Perché, quando ti tornano in mente, i ricordi ti scoppiano nel cervello come le parole sussurate all'orecchio da uno sconosciuto nel metrò che, facendo finta di niente, con discrezione e un'incredibile sfacciataggine, ti sciorina sorridendo le sue oscenità.
C. VERSION DÉFINITIVE Perché, quando ti tornano in mente, i ricordi ti scoppiano nel cervello come le parole sussurate all'orecchio da uno sconosciuto che, facendo finta di niente, con discrezione e un'incredibile sfacciataggine, ti sciorina sorridendo le sue oscenità in un vagone del metrò . (213)

La deuxième stratégie est celle de l'omission : là où la traduction littérale du texte source produit un texte qui est perçu comme trop long ou même cacophonique, une solution possible est celle de supprimer un ou plusieurs mots n'ayant qu'une importance secondaire pour le sens global du passage.

Dans l'ex. 12, la Femme décrit le salon de la maison de ses parents, où elle a subi l'abus sexuel de son père. Dans la première phrase du paragraphe, on trouve l'adjectif *gaufré*, dont le correspondant en italien est l'adjectif *goffrato*. S'agissant d'un adjectif rare que personne n'emploierait pour décrire un type de papier peint qui était très courant dans les années Soixante-dix et Quarante-vingt, le traducteur, pour obtenir un texte vraisemblable, est obligé de trouver une autre solution. S'il traduit, comme nous l'avons fait, l'adjectif *gaufré* (2 syllabes) par le syntagme prépositionnel « *coi disegni in rilievo* » (7 syllabes), il doit ensuite faire face à deux autres problèmes : 1. la longueur de la phrase ; 2. la triple répétition de la préposition *con* (*Con la stessa tappezzeria... coi disegni in rilievo... con le piastrelle di grès*). Ce sont bien ces deux problèmes qui nous ont amené à supprimer dans notre traduction aussi bien l'adverbe *leggermente* (plus long que son homologue français et tout à fait accessoire du point de vue sémantique) et la première occurrence de la préposition *con*, en tête de phrase.

⁹ Le syntagme prépositionnel « *in un vagone del metrò* » correspond en italien à un *novenario tronco*.

Tableau 12

<p>Tout reste comme avant. Avec le même papier crème légèrement gaufré sur les murs. Les mêmes meubles en faux acajou. La même table basse avec ses carreaux en grès marron et ses dessins de fleurs des champs. Les mêmes photos de famille dans le buffet aux portes vitrées. (40)</p>
<p>Tutto resta come prima. Con la stessa tappezzeria color crema coi disegni leggermente in rilievo sui muri. Gli stessi mobili in finto mogano. Lo stesso tavolino con le piastrelle di grès marrone e i disegni di fiori di campo. Le stesse foto di famiglia nella credenza con le ante a vetri.</p>
<p>Tutto resta come prima. La stessa tappezzeria color crema coi disegni in rilievo sui muri. Gli stessi mobili in finto mogano. Lo stesso tavolino con le piastrelle di grès marrone e i disegni di fiori di campo. Le stesse foto di famiglia nella credenza con le ante a vetri. (215)</p>

Dans l'exemple 13, c'est, en revanche, la répétition du verbe intransitif *défiler* qui pose problème : dans ce cas, la suppression de sa deuxième occurrence a été compensée par l'introduction d'une nouvelle répétition, grâce à la traduction de la conjonction *comme* par *anche*.

Tableau 13

<p>Je me souviens de ce qui passait à la télé. J'entends les sons du dessin animé. Je revois les visages et j'entends les voix ; les images défilent dans ma tête et les voix défilent aussi, comme les sons si aigus mais moi, moi, non, non -. (40)</p>
<p>Mi ricordo cosa trasmettevano alla televisione. Sento i suoni del cartone animato. Rivedo i volti e sento le voci; le immagini sfilano nella mia testa e anche le voci sfilano, come i suoni così acuti ma io, io, no, no -.</p>
<p>Mi ricordo cosa trasmettevano alla televisione. Sento i suoni del cartone animato. Rivedo i volti e sento le voci; le immagini sfilano nella mia testa e anche le voci, anche i suoni così acuti ma io, io, no, no -. (215)</p>

Dans de rares cas, la recherche d'un équilibre mélodico-rythmique peut amener le traducteur à changer, dans des détails tout à fait marginaux, le sens du texte source. On le voit dans l'exemple 14, que nous avons déjà examiné à propos de la traduction du nom *gueule*. Dans l'avant-dernière phrase, la Femme décrit comment, dans son rêve, elle découvre progressivement le corps de l'animal dont elle a entendu le grognement : d'abord, « des pattes », ensuite des yeux qui la fixent. C'est une phrase courte, apparemment très simple, qui pose néanmoins deux problèmes : le partitif en tête de phrase et le pronom sujet *il*, dont l'antécédent est le nom *animal*. La traduction littérale étant problématique tant au niveau du son que de la syntaxe (« *Delle zampe, e poi mi guarda* »), nous avons opté pour une double intervention visant, d'un côté, à remplacer le partitif par un autre déterminant et, de l'autre, à donner un sujet explicite au verbe *guardare*. Considérant que, dans la situation décrite dans le texte, « des pattes » signifie, sans doute, à propos d'un crocodile, les deux pattes de devant, nous

avons remplacé le partitif *delle* par le numéral *due* et lexicalisé le pronom sujet *il* par le syntagme nominal « *due occhi* », introduisant ainsi une nouvelle répétition dans le texte cible.

Tableau 14

Je suis toute nue dans un salon très bourgeois, et sous les ors, sous les lustres, là, j'entends un grognement, un animal. Des pattes, et puis, il me regarde. Je suis toute nue et j'avance vers lui, vers sa gueule – lui, c'est un immense crocodile. (33-34)
Sono completamente nuda in un salotto molto borghese, e lì, sotto gli ori, sotto i lampadari, sento un grugnito, un animale. Due zampe, e poi due occhi che mi guardano. Io sono completamente nuda e vado verso di lui, verso le sue fauci – l'animale è un gigantesco cocodrillo. (207)

Le deuxième exemple de changement de sens concerne la phrase « j'ai beaucoup de travail », dont la traduction littérale (« *ho molto lavoro* ») ne nous paraissait pas idiomatique dans le contexte où elle était employée. Après avoir écarté pour les mêmes raisons sa variante « *devo lavorare molto* », nous avons finalement opté pour une traduction légèrement incorrecte qui nous a semblé, en revanche, plus crédible dans le discours du personnage : « *devo assolutamente lavorare* ». Alors que, pour justifier la prise de somnifères, le texte français insiste sur la quantité de travail qui attend la Femme le lendemain, le texte italien insiste plutôt sur la nécessité pour elle d'être performante : c'est un petit changement de sens qui nous paraît largement compensé par une phrase plus vraisemblable et donc plus efficace.

Tableau 15

La nuit, je lis des romans. Il m'arrive de prendre un somnifère parce que le lendemain j'ai beaucoup de travail . (30)
La notte, leggo romanzi. Mi capita di prendere un sonnifero perché il giorno dopo devo assolutamente lavorare . (203)

7. Conclusion

Tout texte, même écrit dans une langue apparemment simple, pose au traducteur de la lettre quatre types de problèmes (lexicaux, grammaticaux, rhétoriques et mélodico-rythmiques). Pour résoudre chacun de ces problèmes, le traducteur doit trouver des solutions qui soient cohérentes avec son interprétation globale du texte source. Lorsque ses choix ne correspondent pas au sens littéral des mots ou des expressions problématiques, le lecteur hâtif peut facilement considérer que sa traduction est erronée. En fait, l'évaluation d'une traduction est une tâche extrêmement délicate et difficile. Sans une connaissance approfondie de l'œuvre originale, un lecteur ne pourra jamais comprendre la raison de certains choix

qui, tout en ne correspondant pas à une traduction littérale, ne sont pas pour autant des choix arbitraires et erronés. La solution de tout problème de traduction tient, en effet, à l'interprétation que le traducteur donne du passage où le problème se manifeste dans le contexte plus général du texte source. D'où la dimension forcément subjective de toute traduction et, par conséquent, la possibilité qu'un même texte source soit à l'origine de plusieurs traductions qui adoptent des critères différents.

Car si j'ai dit précédemment que la réplique d'une œuvre était impossible et que la traduction n'était qu'un instrument permettant d'y accéder, il s'ensuit que, pour un même texte, différentes traductions conviennent. Il est impossible, du moins presque toujours, d'approcher toutes les dimensions du texte original à la fois. Si nous voulons donner une idée de ses qualités esthétiques, nous devons renoncer à la substance du texte dans sa quasi-totalité pour en transcrire les grâces formelles. C'est pourquoi il faudra se répartir le travail et faire d'une même œuvre des traductions divergentes en fonction des lignes de force que nous voudrions traduire avec précision. (Ortega y Gasset 2014 : 65, 67)

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

Mauvignier, Laurent (2012) *Une légère blessure*, Paris : Les Éditions de Minuit.

Mauvignier, Laurent (2021) « Una ferita leggera », tr. Alberto Bramati, in Jean-Paul Dufiet (dir.) *Laurent Mauvignier, Théâtre – Teatro, Tout mon amour – Tutto il mio amore, Une légère blessure – Una ferita leggera*, Trento : Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, Labirinti 188, 174-220.

Dictionnaires

DIF. *Dizionario Francese Italiano - Italiano Francese* (2000), version électronique sur cd-rom, Milano : Paravia Bruno Mondadori.

Dizionario Interattivo Garzanti francese-italiano italiano-francese (2003), version électronique sur cd-rom, Milano : Garzanti.

Le Petit Robert de la langue française, version numérique 5.2 (2019), Paris : Éditions Le Robert, <https://www.lerobert.com/index.php> (dernière consultation : 11/07/2023).

Il Vocabolario Treccani (1997), Roma : Istituto della Enciclopedia Italiana, <http://www.treccani.it/vocabolario/> (dernière consultation : 11/07/2023).

Études critiques

Berman, Antoine (1999) *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris : Le Seuil.

- Bertrand, Michel (2018) « Roman/théâtre : le quasi-monologue, de *La Nuit juste avant les forêts* à *Ce que j'appelle oubli* », in Michel Bertrand, Alberto Bramati (dir.) *Écrire le contemporain. Sur l'œuvre de Laurent Mauvignier*, Aix-en-Provence : Presses Universitaire de Provence, 127-136.
- Bertrand, Michel (2021) « L'absent de tout monologue : Ce que j'appelle oubli, Une légère blessure », in Jean-Paul Dufiet (dir.) *Laurent Mauvignier, Théâtre – Teatro, Tout mon amour – Tutto il mio amore, Une légère blessure – Una ferita leggera*, Trento : Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, *Labirinti* 188, 249-270.
- Bramati, Alberto (2014) « Le traducteur entre “trois feux” : texte source / langue cible / marché éditorial », *Repères DoRiF, Hors_série – Traduction, médiation, interprétation* – volet n. 2, DoRiF Università, Roma, agosto 2014, http://www.dorif.it/ezone/ezone_articles=168 (dernière consultation : 11/07/2023).
- Bramati, Alberto (2017) « “Structure” et “distance” des éléments répétés : deux critères qui influencent l'acceptabilité des répétitions dans les traductions du français à l'italien », in *Repères DoRiF* 13, *La Répétition en langue*, DoRiF Università, Roma, ottobre 2017, http://dorif.it/ezone/ezone_articles=356 (dernière consultation : 11/07/2023).
- Bramati, Alberto (2018) « La traduction de la lettre comme traduction d'un style. *Apprendre à finir* de Laurent Mauvignier en italien », in Joëlle Ducos, Joëlle Gardes Tamine (dir.) *La Traduction : pratiques d'hier et d'aujourd'hui*, Paris : Champion, 237-252.
- Bramati, Alberto (2021a) « Nota del traduttore », in Jean-Paul Dufiet (dir.) *Laurent Mauvignier, Théâtre – Teatro, Tout mon amour – Tutto il mio amore, Une légère blessure – Una ferita leggera*, Trento : Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, *Labirinti* 188, 221-224.
- Bruni, Leonardo (2004[1420 ca.]) *Sulla traduzione perfetta*, a cura di Paula Viti, Napoli : Liguori.
- Kundera, Milan (1993) « Une phrase », in *Les testaments trahis*, Paris : Gallimard, 123-145.
- Ortega Y Gasset, José (2013[1937]) *Misère et splendeur de la traduction*, trad. fr. et notes de Marie-Églantine Lescasse, Éloïse Libourel, Marta Martínez Valls, Rachel Paul, Clément Ribes, Katia Tosco, sous la direction de François Géral, Paris : Les Belles Lettres.
- Ubersfeld, Anne (2000) « Le quasi-monologue dans le théâtre contemporain : Yasmina Reza, Bernard-Marie Koltès », in Sieghild Bogumil, Patricia Duquenet-Krämer (dir.) *Bernard-Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines, Études théâtrales* 19 : 88-97.