

## UNE NOUVELLE TRADUCTION SIGNIFIE-T-ELLE UN NOUVEAU LIVRE ? *LA SALLE DE BAIN* RETRADUITE EN ITALIEN PAR ROBERTO FERRUCCI

THEA RIMINI  
UNIVERSITÉ DE LIÈGE

thea.rimini@uliege.be

Citation: Rimini, Thea (2024) « Une nouvelle traduction signifie-t-elle un nouveau livre ? *La Salle de bain* retraduite en Italien par Roberto Ferrucci », in Margareth Amatulli et Christophe Meurée (éds.) *Jean-Philippe Toussaint et l'Italie*, *mediAzioni* 45: A77-A92, <https://doi.org/10.6092/issn.1974-4382/20995>, ISSN 1974-4382.

**Abstract:** This article compares Leonella Prato Caruso's first Italian translation of Jean-Philippe Toussaint's *La Salle de bain* (Guanda, 1986) with Roberto Ferrucci's re-translation (Amos, 2021). Why did Ferrucci, Toussaint's regular translator since 2001, feel the urgent need to re-translate *La Salle de bain* for the small publishing house Amos? What differences –lexical, syntactical, and stylistic– emerge from a comparative analysis of the first and second translations against the original text? Can we say that a new translation is in fact a new book? After analysing the “contextual” and “textual voices” (Alvstad, Assis Rosa 2015), the construction of the paratext and the contrastive analysis of certain passages revealing significant syntactic and lexical differences between the first and second translations, it is possible to affirm that the new version of *La Salle de bain*, produced by a “Toussaintian” translator such as Ferrucci, is truly a new *Stanza da bagno*.

**Keywords:** Toussaint (Jean-Philippe); retranslation hypothesis; Ferrucci (Roberto); paratextual analysis; comparative analysis.

## 1. Introduction

À partir des années 2000, la retraduction a fait l'objet d'une intense réflexion traductologique. On s'est interrogé sur les raisons – commerciales, éditoriales, textuelles (erreurs, omissions, révision philologique) – qui déterminent une nouvelle traduction, d'une part ; on a proposé l'analyse de la traduction et de la retraduction par rapport au texte original, d'autre part (Monti 2011). En particulier, la question du « vieillissement » de la traduction s'est retrouvée au cœur du débat. Pourquoi a-t-on l'impression qu'une traduction « vieillit » tandis que le texte original ne date pas ? Jean-René Ladmiral a, très justement, inversé les termes de la question : « ce n'est pas tant la traduction elle-même qui vieillit que notre rapport à elle, c'est-à-dire la lecture qui en est faite, pour de multiples raisons [...] » (Ladmiral 2011 : 31). Le linguiste détaille ensuite ces facteurs en les inscrivant dans deux axes : la « diachronie des langues » et l'« histoire de nos canons de la littérarité ». Le passage s'avère éclairant :

[...] ce n'est pas la traduction qui a « vieilli » ; ce n'est même pas la langue (Lt) dans laquelle elle a été rédigée : ce sont nos usages linguistiques contemporains qui s'en sont éloignés et qui font que ce texte traduit (Tt) nous paraît suranné, plus ou moins malaisément lisible dans l'état de langue où il a été rédigé (Lt). Il y a en outre une histoire de nos canons de la littérarité : notre sensibilité littéraire a évolué, comme aussi les implicites culturels dont elle est porteuse et l'intertextualité tacite qui la sous-tend. (*Ibid.* : 39).

La traduction, d'après Ladmiral, est ainsi un processus dynamique, retraduire signifie prendre en compte cette pluralité d'éléments – (socio)linguistiques et culturels.

Un autre aspect s'impose dans les réflexions autour de la retraduction. C'est souvent l'approche traductive qui change dans le passage d'une première traduction à une nouvelle version ; on passe de ce que Toury a qualifié d'*acceptability* à ce qu'il a défini comme *adequacy* (Toury 1995). À l'heure de la toute première traduction, le texte devait se faire « accepter » dans la langue source ; lorsqu'on retraduit, c'est en revanche la langue cible qui doit s'adapter à la langue source. Les aspects culturels et historiques jouent un rôle essentiel. Lorsqu'on traduit pour la première fois un auteur étranger, le but de la traduction est de rendre le texte le plus accessible possible au public cible, de l'acclimater pour mieux l'intégrer à la culture d'accueil. La retraduction se réalisant lorsque l'écrivain est désormais célèbre et apprécié partout dans le monde, le retraducteur bénéficie d'une plus grande liberté qui, dans la majorité de retraductions contemporaines, en accord avec les « *Retranslation Hypothesis* »<sup>1</sup>, lui permet de rester plus proche du style original de l'écrivain.

<sup>1</sup> C'est la réflexion d'Antoine Berman sur la retraduction qui a servi de modèle pour ces « *Retranslation hypothesis* », et notamment son idée que l'« essence » de la retraduction consiste dans le fait de « [...] renouer avec un original recouvert par ses introductions, restituer sa signifiante, rassembler et épanouir la langue traduisante dans l'effort de restituer cette signifiante, lever, au moins en partie, cette défaillance de la traduction qui menace éternellement toute culture » (Berman 1990). Souvent critiquée et/ou nuancée, l'hypothèse de Berman est pourtant incontournable dans le débat autour de la retraduction (Monti 2011).

Or, tous ces éléments, on le verra, reviennent dans la nouvelle traduction en italien que l'écrivain Roberto Ferrucci a réalisée en 2021, pour la maison d'édition Amos, du premier livre de Jean-Philippe Toussaint : *La Salle de bain* (Toussaint 2021). Publié en 1985 aux Éditions de Minuit (Toussaint 1985), le roman fulgurant de l'écrivain belge a été traduit en 1986 pour la maison d'édition Guanda ; Leonella Prato Caruso en signait la traduction (Toussaint 1986)<sup>2</sup>. À l'époque de la version en italien de Toussaint, Prato Caruso avait déjà traduit, pour des maisons prestigieuses (Mondadori, Bompiani), des écrivains et écrivaines françaises gravitant autour de l'OuLiPo et du Nouveau Roman : Georges Perec (1966), Françoise Sagan (1968) et, à partir de 1985, Marguerite Duras (1985).

Pourquoi Ferrucci, traducteur attiré de Toussaint depuis 2001<sup>3</sup>, a-t-il ressenti l'urgence de retraduire *La Salle de bain* pour la petite maison d'édition Amos ? Quelles sont les différences – aux niveaux lexical, syntaxique, et plus globalement stylistique – qui ressortent de l'analyse comparative de la première et de la deuxième traduction en regard du texte original ? Peut-on finalement affirmer qu'en fait, une nouvelle traduction est un nouveau livre ? Le présent article a pour ambition d'aborder ces questions à travers l'analyse des éléments paratextuels et textuels, tout en essayant d'y apporter des réponses.

## 2. La voix de l'écrivain et du traducteur : le paratexte<sup>4</sup>

La nouvelle traduction de *La Salle de bain* comporte un appareil paratextuel important, ce qui est très courant dans les retraductions, comme si l'on voulait justifier et/ou expliquer les raisons de cette opération éditoriale. La préface s'intitule « Nota alla riedizione italiana », elle est signée par Toussaint lui-même (Toussaint 2021 : 9-13). L'écrivain y rappelle la genèse du livre et retrace l'exceptionnel succès éditorial et critique de l'ouvrage, du magazine *Le Point* à *L'Espresso*. La revue italienne interprétait le roman comme « La radiografia più implacabile, ironica e solipsistica dell'odierna generazione trentenne » (Fortunato cité dans Toussaint 2021 : 12)<sup>5</sup>. Toussaint s'attarde ensuite sur l'aspect traductif – aspect qui lui tient toujours à cœur – en évoquant la traduction de son roman en plus de trente langues et sa retraduction en anglais, en portugais, en allemand et finalement en italien.

La deuxième partie de la note est un témoignage de la complicité intellectuelle avec son traducteur, l'écrivain vénitien Roberto Ferrucci : « Va sottolineato che è uno scrittore veneziano a onorarmi di questa seconda

<sup>2</sup> Les citations en italien utilisées ici sont extraites de Toussaint 1986 et 2021, éditions auxquelles renvoient les numéros de pages indiqués directement dans le texte. Pour *La Salle de bain*, nous avons utilisé la réédition (Toussaint 2005a).

<sup>3</sup> Cf. Toussaint (2001, 2003, 2005b, 2007a, 2007b, 2013, 2021a, 2022, 2023). Pour l'analyse de la traduction de *Faire l'amour* par les soins de R. Ferrucci, nous nous permettons de renvoyer à (Rimini 2021). Ferrucci, au-delà de Toussaint, ne traduit en italien que les œuvres de Patrick Deville (2012, 2013).

<sup>4</sup> Pour l'idée de « voix » dans la retraduction, cf. Alvstad et Assis Rosa (2015).

<sup>5</sup> « La radiographie la plus implacable, la plus ironique et la plus solipsiste de la génération des trentenaires d'aujourd'hui » (nous traduisons).

traduzione. Grazie Roberto Ferrucci. » (Toussaint 2021 : 12)<sup>6</sup> Toussaint rappelle le début de leur amitié par le biais d'une lettre que le Vénitien lui avait envoyée après la lecture du roman. Ferrucci était profondément touché par le regard non idéalisé sur Venise (« sguardo prosaico e non idealizzato della sua città ») qu'il avait retrouvé dans le roman (*ibid.* : 13). En fait, *La Salle de bain* tourne autour d'un jeune qui, à Paris, s'installe dans la salle de bain de son appartement et, une fois arrivé à Venise, préfère lancer des fléchettes dans sa chambre d'hôtel ou aller jouer au tennis plutôt que visiter la ville.

Cette préface nous permet de retracer les conditions du pacte qui s'est établi entre l'auteur et son traducteur, une relation dans laquelle la fiction et la réalité s'entremêlent, comme le laisse entrevoir le souvenir de la rencontre entre Toussaint et Ferrucci dans un café à Santa Margherita : « eravamo come in una scena cinematografica italiana della fine degli anni '80 (*ma non era finzione, era realtà*)<sup>7</sup> » (*ibid.* : 13).

C'est à la fin du livre que la voix du retraducteur s'impose. Dans les nouvelles traductions, d'ailleurs, le retraducteur gagne souvent en visibilité : Ferrucci signe la postface, « La stanza da bagno a Venezia » (Ferrucci 2021 : 109-116), et sa notice biographique, à la fin du livre, suit immédiatement celle de Toussaint.

Après avoir remis en contexte la parution du roman dans le panorama italien (l'étiquette de « giovani scrittori », très à la mode à l'époque) et international (le minimalisme américain), Ferrucci raconte sa découverte du livre à travers l'article de *L'Espresso*, que Toussaint avait déjà mentionné dans sa préface, et le bouleversement produit par cette lecture. C'est l'histoire d'une amitié qui est ici racontée, entre un écrivain et un jeune qui deviendra son traducteur seulement par la suite, une histoire entre Venise et la Corse – où Toussaint résidait une partie de l'année avec son épouse – à une époque où la communication se faisait encore par correspondance et au moyen de téléphones publics.

Le récit de Ferrucci n'est pourtant pas anecdotique, c'est un moyen de présenter ou, mieux, de présenter encore une fois, Toussaint au public italien. Ferrucci nous informe sur la personnalité polyédrique de Toussaint, écrivain et réalisateur, et nous parle de sa forme particulière d'écriture par le biais de la rencontre entre l'écrivain belge et l'écrivain italien, Daniele Del Giudice. Le rendez-vous a été fixé dans le café de la pension dans laquelle le protagoniste de *La Salle de bain* s'enferme, une fois qu'il est arrivé à Venise (l'échange entre fiction et réalité se prolonge sans cesse). Le dialogue, raconte Ferrucci, révèle immédiatement des analogies concernant leur manière de raconter les histoires : « Le affinità tra i due [Toussaint et Del Giudice], non tanto in cosa raccontano, ma soprattutto in *come* raccontano, sono state subito evidenti » (*ibid.* : 114)<sup>8</sup>.

Ce n'est qu'à la fin de la postface que Ferrucci aborde la question de la retraduction et se positionne par rapport à la première version italienne du roman :

<sup>6</sup> « Il est à noter que c'est un écrivain vénitien qui me fait l'honneur de cette deuxième traduction. Merci Roberto Ferrucci » (nous traduisons).

<sup>7</sup> Nous soulignons. Voici notre traduction : « nous étions comme dans une scène cinématographique italienne de la fin des années 1980 (mais ce n'était pas de la fiction, c'était la réalité). »

<sup>8</sup> « Les similitudes entre les deux [Toussaint et Del Giudice], non pas tant dans ce qu'ils racontent, mais surtout dans la façon dont ils le racontent, ont été immédiatement évidentes. » (nous traduisons).

Questa nuova traduzione non vuole affatto mettere in discussione l'ottimo lavoro che fece Leonella Prato Caruso nell'edizione di Guanda. Al contrario. Ma a lei è toccato di trovarsi davanti uno di quegli autori che spostano un po' più in là la narrativa, le fanno fare uno o più passi in avanti, quegli autori – rari – che quando appaiono scombinano i giochi, mettono a repentaglio certezze. La sua era davvero una scrittura nuova<sup>9</sup>. (*ibid.* : 115)

Dans ce passage, Ferrucci prend ainsi « une position dialogique envers cette forme préexistante [...] (envers donc la manière spécifique dont elle a rendu le matériau à traduire), d'autant plus que ce discours d'autrui déjà traduit est connaissable aussi au destinataire de la retraduction, voire souvent offert sur le marché » (Peeters 2016). Dans ce « paratexte de nature épideictique » (Peeters 2016), Ferrucci souligne l'excellence de la première traduction (« ottimo lavoro »), mais en même temps, à travers l'adversative initiale (« *Ma a lei* ») évoque, de manière implicite, les limites de la première traduction justifiées, d'après lui, par la nouveauté de l'écriture de Toussaint, difficile à rendre d'emblée en italien (« la sua era davvero una scrittura nuova »). Ferrucci, en revanche, a l'avantage d'avoir lu tous les livres qui ont succédé à *La Salle de bain* et d'en avoir traduit la majorité. En somme, il est désormais « del tutto dentro alla sua scrittura », complètement immergé dans l'écriture toussaintienne ; il est en mesure de la restituer de la manière plus appropriée (Ferrucci 2021 : 115). La « dialectique différentielle » (Peeters 2016) qui oppose toujours la retraduction à la première traduction est cependant très nuancée par Ferrucci :

Per questo la traduzione andava riaggiornata. Riaggiornata, non rifatta. Il lavoro fatto da Leonella Prato Caruso è stato la preziosissima base di questo mio<sup>10</sup>. (Ferrucci 2021 : 115-116)

La volonté de Ferrucci de mettre en valeur le travail d'une collègue, d'établir même une continuité avec le sien (« è stato la base di questo mio »), de qualifier sa retraduction de légère « mise à jour » de la précédente (« andava riaggiornata ») plutôt que la considérer comme une modification en profondeur (« riaggiornata, non rifatta ») est ici évidente. Pourtant, notre analyse essaiera de montrer le contraire, c'est-à-dire que Ferrucci a agi tellement en profondeur sur les structures syntaxiques et sur le lexique du texte original que sa traduction se présente finalement comme une véritable « nouvelle traduction », qui ne se limite pas à la simple mise à jour de la précédente.

La postface de Ferrucci s'achève sur la mention de celui qui a permis la retraduction, l'éditeur Michele Tonioli de la petite maison d'édition Amos qui, depuis *La Clé USB*, a publié en italien tous les livres de Jean-Philippe Toussaint, dans le but de le relancer sur le marché de la Péninsule. En effet, Toussaint

<sup>9</sup> « Cette nouvelle traduction ne vise nullement à remettre en cause l'excellent travail réalisé par Leonella Prato Caruso dans l'édition Guanda. Bien au contraire. Mais elle se trouvait face à un de ces auteurs qui font avancer la fiction, qui lui font faire un ou plusieurs pas en avant, de ces auteurs – rares – qui, lorsqu'ils apparaissent, bouleversent la donne, ébranlent les certitudes. Il s'agit d'une écriture vraiment nouvelle » (nous traduisons).

<sup>10</sup> « C'est pourquoi la traduction a dû être réajustée. Réajustée, pas refaite. Le travail effectué par Leonella Prato Caruso a été la base inestimable de mon travail de traduction » (nous traduisons).

était « incompréhensiblement dimenticato dagli editori italiani » (*ibid.* : 116), ce qui est surprenant eu égard au succès qu'il a remporté partout dans le monde (Elefante 2016).

Retraduire *La Salle de bain* consiste ainsi à faire le pari que la génération « salle de bain » dont Fortunato parlait dans *L'Espresso* en 1986 est encore là, et que le livre, qui traçait le portrait d'une génération perplexe et aboulique, pourrait parler aux jeunes « numériquement » abouliques des années 2000.

### 3. Au cœur de l'écriture toussaintienne, et de la traduction

#### 3.1. Descriptions et objets

En réévoquant, dans la postface, la rencontre entre Toussaint et Del Giudice, Ferrucci nous relate les sujets abordés dans ces échanges :

Fu fantastico starsene lì e sentirli parlare di strutture narrative, di tempi verbali da forzare, di nouveau roman, dell'importanza della descrizione<sup>11</sup>.  
(Ferrucci 2021 : 115)

En deux lignes, Ferrucci synthétise ainsi les marques du style de Toussaint que le traducteur est supposé garder. Commençons par ce dernier élément, l'importance de la description. Nous sommes au tout début du roman, le narrateur décrit ce qui l'entoure dans sa salle de bain. Voici le texte original en regard de sa première traduction et de sa retraduction :

Texte original	Première traduction	Retraduction
Autour de moi se trouvaient des placards, des porte-serviettes, un bidet. (12)	Ero circondato da alcuni armadietti, un portasciugamani, un bidet. (9)	Ero circondato da armadietti, portasciugamani, un bidet. (21)

On connaît bien l'importance que Toussaint accorde à la géométrie des phrases, aux symétries et asymétries internes. Dans l'original, nous avons deux termes au pluriel (« des placards », « des porte-serviettes ») et un au singulier (« un bidet »), c'est un mouvement précis que celui qui se produit en passant du pluriel au singulier. Dans la première traduction, l'ajout de l'adjectif indéfini « alcuni » (quelques) à placards (« alcuni armadietti ») affecte quelque peu ce rythme, tout comme le passage du pluriel au singulier (« des porte-serviettes » > « un portasciugamani »). La chaîne est efficacement rétablie par Ferrucci : pluriel (« armadietti ») / pluriel (« portasciugamani ») / singulier (« un bidet »). Les objets gagnent le premier plan dans le « nouveau nouveau roman » de Toussaint. Un autre passage est exemplaire en ce sens :

<sup>11</sup> « C'était formidable d'être là et de les entendre parler de structures narratives, de temps verbaux à forcer, du nouveau roman, de l'importance de la description » (nous traduisons).

Texte original	Première traduction	Retraduction
<p>Le lavabo était blanc ; [...]. Le mur qui me faisait face, parsemé de grumeaux, présentait des craquelures ; des cratères çà et là trouaient la peinture terne. Une fissure semblait gagner du terrain. Pendant des heures, je guettais ses extrémités, essayant vainement de surprendre un progrès. (12)</p>	<p>Il lavandino, bianco, era sormontato [...]. Davanti, avevo una parete grumosa e screpolata, disseminata di crateri che ne bucano la tinta sbiadita. Una crepa, in particolare, mi sembrava che guadagnasse terreno e ne fissavo per ore le estremità, cercando invano di sorprendere il loro progredire. (9)</p>	<p>Il lavandino bianco, era sormontato [...]. Il muro davanti a me, disseminato di grumi, era screpolato, dei crateri bucano qua e là la tinta sbiadita. Una crepa sembrava guadagnare terreno. Per ore ne fissavo le estremità, cercando invano di sorprendere il loro progredire. (21)</p>

Le lavabo, le mur, des cratères, une fissure : les objets se profilent comme des êtres humains. C'est l'héritage du « postulat théorique de l'autonomie de l'objet » (Caraion 2020 : 39) que le Nouveau Roman a formulé et que Toussaint s'approprie.

L'ordre des composants de la phrase est pourtant modifié dans la traduction de Prato Caruso. Le mur, sujet, se transforme en objet direct dans la première traduction : « Davanti, avevo una parete » (« J'avais un mur devant ») ; les « cratères », sujets, deviennent complément, « disseminata di crateri » (« disséminée par des cratères »), on passe ainsi de la voix active à la passive. En outre, dans l'original, deux propositions sont séparées par un point : « Une fissure semblait gagner du terrain. » / « Pendant des heures, je guettais ses extrémités [...] ». Prato Caruso les relie à travers la conjonction *e* : « Una crepa, in particolare, mi sembrava che guadagnasse terreno e ne fissavo per ore le estremità » ; la force de l'image de la « fissure », originellement isolée dans une phrase indépendante, est ainsi affaiblie. Le détail du bâtiment a évidemment une valeur métaphorique, c'est l'identité du narrateur, sa vie, qui sont menacées par des fissures, l'homme a perdu toute cohérence et solidité, même si son visage « ne laissait rien paraître. Jamais » (Toussaint 2005a : 12) et qu'il demeure « insaisissable », comme l'a remarqué Christophe Meurée (2016 : 203).

À nouveau, c'est Ferrucci qui remet en valeur « l'existence pour soi, indépendante et obstinée des objets » (Caraion 2020 : 39) en tant que sujet grammatical et « matériel » de la phrase : « Il muro [...] era screpolato, dei crateri bucano qua e là. » (« Le mur [...] était fissuré, des cratères creusaient des trous ici et là. »). Même la fissure retrouve sa place originelle, en tant que sujet, dans une phrase courte séparée de la phrase d'après par un point : « Una crepa sembrava guadagnare terreno. »

Dans l'extrait suivant aussi, on retrouve la même stratégie traductive, qui change dans le passage de la première à la deuxième traduction : la seconde est plus proche du style toussantien. Le narrateur réfléchit à une délicieuse glace à la vanille et au chocolat – passage sur lequel on reviendra :

Texte original	Première traduction	Retraduction
Depuis quelques semaines, j'y réfléchissais. D'un point de vue scientifique (je ne suis pas gourmand), je voyais dans ce mélange un aperçu de la perfection. Un Mondrian. (15)	Ci riflettevo da alcune settimane. Dal punto di vista scientifico (non sono goloso), vedevo in quella mescolanza un compendio di perfezione, un Mondrian. (12)	Ci riflettevo da alcune settimane. Da un punto di vista scientifico (non sono goloso), vedevo in quella mescolanza un compendio di perfezione. Un Mondrian. (23-24)

Dans l'original, le tableau de Mondrian qui, par métonymie, condense la perfection de la glace fantasmée, est isolé dans une proposition très courte, nominale, « Un Mondrian. » La première traduction lie l'image du Mondrian à la phrase précédente par une virgule, ce qui en affaiblit la puissance. Le tableau géométrique de Mondrian<sup>12</sup>, pour ainsi dire, ne se détache plus du blanc de la page ; il ne reconquerra son importance que dans la retraduction reproduisant la phrase à proposition unique de l'original : « Un Mondrian. » Chez Ferrucci, la syntaxe de Toussaint est ainsi respectée.

### 3.2. Forcer les temps verbaux

L'autre élément dont Toussaint discutait avec Del Giudice concernait la nécessité de forcer les temps verbaux. Chez Toussaint, le temps du verbe contribue à produire une sorte de « narrativité paradoxale, grâce à laquelle il se passe malgré tout quelque chose, ne serait-ce que le temps qui passe » (Rubino 2012). Comme l'usage du passé simple est prééminent dans les premiers romans, la présence d'un passé composé se veut nécessairement signifiante. Dans le passage suivant, quatre passés composés s'enchaînent – « j'ai arraché », « j'ai vidé », « [j'ai] débarrassé », « j'ai commencé » – avant un passé simple, comme si l'énergie, le dynamisme, inhabituel, du narrateur occupé à déménager dans la salle de bain s'arrêtait, temporairement, à l'arrivée de la mère avec des gâteaux (« Maman m'apporta des gâteaux ») :

Texte original	Première traduction	Retraduction
Un matin, <b>j'ai arraché</b> la corde à linge. <b>J'ai vidé</b> tous les placards, <b>débarrassé</b> les étagères. [...] <b>j'ai commencé</b> à déménager une partie de ma bibliothèque. [...] 6) Maman <b>m'apporta</b> des gâteaux. (12-23)	Una mattina <b>strappai</b> via il filo per stendere i panni. <b>Vuotai</b> tutti gli armadietti, <b>liberai</b> i ripiani. [...] <b>cominciai</b> a trasferirvi una parte della mia biblioteca. [...] 6) La mamma <b>mi portò</b> un po' di dolci. (10)	Una mattina <b>ho strappato</b> [...]. <b>Ho svuotato</b> tutti gli armadietti, <b>liberato</b> i ripiani. [...] <b>ho cominciato</b> a portare una parte della mia biblioteca. [...] La mamma <b>mi portò</b> dei dolci. (22)

<sup>12</sup> Maria Giovanna Petrillo a justement insisté sur la géométrie comme composante essentielle de toute l'œuvre de Toussaint (Petrillo 2013 : 48).

Cette dialectique de temps verbaux est effacée dans la première traduction qui n'utilise que le passé simple (« strappai », « vuotai », « liberai », « cominciai », « mi portò ») ; Ferrucci saisit la signifiante de l'alternance qui renvoie à la « réflexion sur les liens entre l'immobilité et le mouvement », au cœur de chaque roman de Toussaint (Demoulin 2012 : 6). Dans la retraduction, le passé composé (« ho strappato », « ho svuotato », « [ho] liberato », « ho cominciato ») cède la place au passé simple final (« mi portò ») à partir duquel une nouvelle séquence narrative est introduite : le colloque entre la mère assise sur le bidet et le fils allongé dans la baignoire.

De la même manière que les verbes, le choix de pronoms est à respecter en raison des parallélismes que ceux-ci introduisent dans le texte. Dans l'extrait suivant, l'usage des pronoms restitue, au niveau grammatical, la complicité entre le narrateur et Edmondsson, le fait qu'il plaisante et que sa plaisanterie fasse rire le couple :

Texte original	Première traduction	Retraduction
[...] il m'arrivait de plaisanter, nous riions. (11)	[...] infatti ci capitava di scherzare, di ridere insieme. (9)	[...] mi capitava di scherzare, ridevamo. (21)

Or, dans la première traduction, le parallélisme – « me/nous » – est remplacé par un nous (« ci ») qui efface la dynamique du couple, individuelle et fusionnelle en même temps. De plus, l'ajout de la conjonction « infatti » et de l'adverbe « insieme » fait tort au minimalisme de Toussaint, à son « idéal de style » qui consiste à « dire une expérience de la réalité de la manière la plus concise, complète et élégante qui soit » (Toussaint 2005 : 30)<sup>13</sup>. Toute addition, dans la traduction, risque ainsi d'affaiblir ce qui est, chez Toussaint, le résultat d'un travail minutieux d'épuration lexicale et syntaxique.

### 3.3. Le niveau lexical

La mise à jour de la première traduction dont Ferrucci parlait dans la postface s'avère particulièrement urgente au niveau lexical, en raison de la variation diachronique de la langue, d'une part, et de l'évolution des usages traductifs, d'autre part.

L'exemple suivant porte sur le premier des deux aspects que l'on vient de mentionner. Il s'agit du travail d'Edmondsson :

Texte original	Première traduction	Retraduction
[...] en travaillant à mi-temps dans une galerie d'art. (11)	[...] con un lavoro a metà tempo in una galleria d'arte. (9)	[...] con un lavoro part-time in una galleria d'arte (21)

<sup>13</sup> Pour une analyse, très ponctuelle, du dispositif minimaliste dans l'écriture de Toussaint cf. Piret (2010 : 325-343).

L'expression « a metà tempo » étant désormais désuète, l'anglicisme « part-time », d'usage commun, traduit bien « à mi-temps ».

Parfois, la modification lexicale concerne plutôt le registre de langue :

Texte original	Première traduction	Retraduction
Edmondsson, qui se plaisait à mon chevet, me trouvait plus serein [...]. (11)	Edmondsson, che indugiava volentieri al mio capezzale, mi trovava più sereno [...]. (9)	Edmondsson, che stava volentieri al mio capezzale, mi trovava più sereno [...]. (21)

La situation, une conversation au « chevet » de la baignoire, est quelque peu absurde. C'est du terme « chevet », dans ce contexte, que naît l'ironie. Prato Caruso et Ferrucci gardent tous les deux cet effet en traduisant « chevet » par « capezzale ». Cependant, Ferrucci remplace « indugiava » (« s'attardait ») par « stava » (« s'installait »). Au lecteur des années 2020, le verbe « indugiare » pourrait, en effet, sembler trop soutenu, d'où le recours à la forme standard « stare ».

Le traitement traductif des *realia*, qui change de la première traduction à la retraduction, nous semble plus intéressant. Le passage dans lequel le narrateur songe à une dame blanche, spécialité de dessert francophone, peut être mentionné à titre d'exemple :

Texte original	Première traduction	Retraduction
Je songeais à la <b>dame blanche</b> , le dessert, boule de glace à la vanille sur laquelle on épanche une nappe de chocolat brûlant. (15)	Pensavo alla <b>dama bianca</b> , quella pallina di gelato alla vaniglia su cui si stende un velo di cioccolato bollente. (11)	Pensavo alla <b>Dame Blanche</b> , quella pallina di gelato alla vaniglia su cui si stende un velo di cioccolato bollente. (23)

En suivant les conventions de traduction de l'époque, Prato Caruso italianise le terme, « dama bianca ». Son choix va dans la direction de ce que Lawrence Venuti a appelé l'« illusion of transparency » (Venuti 1995 :1), c'est-à-dire les pratiques de domestication qui privilégient la fluidité et la transparence. En fait, il s'avère que ce souci de transparence finit, au contraire, par rendre le texte plus obscur. Certes, le contexte vient à la rescousse du lecteur, la description que Toussaint fait après avoir mentionné le nom de la glace est très claire, mais l'expression « dama bianca » demeure quelque peu incongrue pour le lecteur italien. Par ailleurs, elle mobilise des références culturelles qui n'ont rien à faire avec le texte. Pour un lecteur italien, « dama bianca » évoque le surnom donné à Giulia Occhini, amante du célèbre cycliste Fausto Coppi, au centre d'un gros scandale de l'époque.

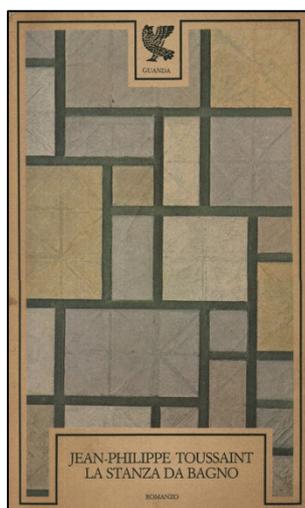
Ferrucci, quant à lui, garde le nom en français, « Dame Blanche », en se limitant à ajouter les majuscules. Le choix de l'italique n'est pas même pris en compte, ce qui est plausible : cette police introduirait un élément d'étrangeté qui est absent du texte original. La dame blanche, en effet, n'est exotique que pour

le lecteur italien ; si l'on garde le nom en français les Italiens pourraient être amenés à effectuer des recherches pour en savoir plus sur ce délice glacé. Ferrucci ne gagne pas non plus à introduire une note en bas de page puisque la description du dessert suit immédiatement la mention de son nom.

## 5. Pour revenir au paratexte

Revenons, en conclusion, aux aspects paratextuels, ce qui nous permettra encore une fois de mettre en évidence les éléments qui distinguent la traduction de la retraduction, dès les « seuils » du texte, à commencer par la couverture. L'original, la célèbre page blanche raffinée des éditions de Minuit, qui affiche le titre et le nom de l'auteur en bleu, ne fera pas l'objet de notre analyse comparative :

### Première traduction



### Retraduction



Dans l'édition Guanda, c'est un tableau de Mondrian qui s'offre comme le vestibule du roman. Le choix relève d'une évidente stratégie de marketing, d'une part, et d'une lecture attentive du roman, d'autre part. Un tableau célèbre, en effet, est susceptible d'attirer le lecteur vers l'écrivain débutant qu'était Toussaint à la parution de *La Salle de bain* ; en même temps, en plus de son évocation « glacée », le peintre néerlandais est mentionné dans un passage du roman :

Ce qui me plaît dans la peinture de Mondrian, c'est son immobilité. Aucun peintre n'a voisiné d'aussi près l'immobilité. L'immobilité n'est pas l'absence de mouvement, mais l'absence de toute perspective de mouvement, elle est morte. La peinture, en général, n'est jamais immobile. Comme aux échecs, son immobilité est dynamique. Chaque pièce, puissance immobile, est un mouvement en puissance. Chez Mondrian, l'immobilité est immobile. Peut-être est-ce pour cela qu'Edmondsson trouve que Mondrian est chiant. Moi, il me rassure. (Toussaint 2005 : 90)

Il s'agit d'un métarécit dans la mesure où cet extrait fait référence à la coexistence d'immobilisme et de dynamisme dans l'écriture de Toussaint lui-même. Le choix

de Guanda est ainsi tout-à-fait légitime et Mondrian sera aussi mentionné en quatrième de couverture de la première traduction – nous y reviendrons.

Pour l'édition Amos, adresser un clin d'œil au public italien en profitant de la résonance d'un tableau célèbre ne semble plus nécessaire : un dessin minimaliste de la baignoire réalisé par Toussaint lui-même fait bien l'affaire – l'objet est encore au premier plan.

L'autre élément paratextuel à prendre en compte est la notice biographique. Voici ce qu'on dit de la biographie de Toussaint dans la première et dans la deuxième traduction :

Première traduction	Retraduction
Jean-Philippe Toussaint è nato nel 1957, vive in Corsica ed è alla sua prima esperienza narrativa. <i>La stanza da bagno</i> ha fatto di lui una promessa della letteratura francese <sup>14</sup> .	Jean-Philippe Toussaint, nato a Bruxelles nel 1957, è considerato uno dei più importanti scrittori di lingua francese. I suoi libri in Francia sono tutti usciti per le prestigiose Editions de Minuit, la casa editrice di Beckett e del nouveau roman. In Italia sono stati pubblicati da Guanda, Einaudi, Nottetempo, Fandango e Clichy. Nel 2005 Amos Edizioni ha pubblicato in esclusiva mondiale il libro <i>Mes bureaux. Luoghi dove scrivo</i> <sup>15</sup> .

Force est de constater, d'abord, l'écart de longueur entre les deux textes de présentation, qui se justifie naturellement du fait que l'édition Guanda présentait le premier roman d'un « jeune » écrivain. Il faudra souligner que deux de pôles de la géographie humaine et existentielle de Toussaint sont quand même déjà repris dans cette édition : la Corse (« vive in Corsica ») et la France (« una promessa della letteratura francese. »). Mais il manque la mention du pôle « originaire », la Belgique : en Italie, comme dans d'autres pays du monde, Toussaint est souvent présenté comme un écrivain français et non comme un auteur belge. C'est la maison d'édition Amos qui remettra les choses dans leur contexte. Elle mentionne la ville natale, Bruxelles, et précise que Toussaint est « uno dei più importanti scrittori di lingua francese », le critère de la langue ne se superpose plus à la nationalité. La remise en contexte ne concerne pas seulement l'aspect biographique de Toussaint, elle a aussi trait à la sphère littéraire. Les Éditions de Minuit, Beckett, le Nouveau Roman : en quelques lignes, voici retracée, dans la notice de la retraduction, la généalogie littéraire de Toussaint qui se fait parlante pour le public italien aussi – aspect non négligeable d'un point de vue de marketing. On évoque finalement le « morcellement éditorial » (Elefante 2016) de l'œuvre de Toussaint en traduction

<sup>14</sup> « Jean-Philippe Toussaint est né en 1957, vit en Corse et en est à sa première expérience comme romancier. *La Salle de bain* a fait de lui une promesse de littérature française. » (Nous traduisons).

<sup>15</sup> « Jean-Philippe Toussaint, né à Bruxelles en 1957, est considéré comme l'un des plus importants écrivains de langue française. / En France, ses livres ont tous été publiés par les prestigieuses Éditions de Minuit, la maison d'édition de Beckett et du nouveau roman. En Italie, ils ont été publiés par Guanda, Einaudi, Nottetempo, Fandango et Clichy. En 2005, Amos Edizioni a publié en exclusivité mondiale le livre *Mes bureaux* » (nous traduisons).

italienne (les maisons d'édition Guanda, Einaudi, Nottetempo, Fandango et Clichy) pour terminer avec Amos qui a publié, en avant-première mondiale, le livre *Mes bureaux: Luoghi dove scrivo* (« Nel 2005 Amos Edizioni ha pubblicato in esclusiva mondiale il libro *Mes bureaux: Luoghi dove scrivo* »). Il nous semble que la fin de la notice veut suggérer une relation privilégiée d'Amos avec l'auteur : c'est cette maison d'édition qui prend le relais et assurera dorénavant l'édition de l'œuvre de Toussaint en italien pour faire face à la dispersion éditoriale précédente.

Au sein du paratexte, l'aspect le plus intéressant, pour notre analyse, concerne pourtant la quatrième de couverture et notamment celle de l'édition Guanda :

Un giovane un po' abulico, e con un'involontaria predilezione per il coté swiftiano dell'esistenza, si installa nella stanza da bagno. Legge, medita, riceve amici e parenti... L'avvio è ben poco "letterario". Ma proprio dalla vasca inizia il viaggio in un quotidiano talmente banale da diventare fantastico. I rapporti con una ragazza dal nome androgino. Un viaggio a Venezia dove Venezia, però, importa meno della stanza d'albergo (con bagno). Il gioco delle freccette e il calcio alla televisione. Una sinusite. Il rientro a Parigi. Un invito all'ambasciata d'Austria. Dietro la disinvoltura del racconto e i luoghi dell'idiozia quotidiana è il movimento che il protagonista compie verso quella pace – apparente – che deriva da una completa assenza di pensiero. I piani di lettura sono molteplici. Del movimento e dell'immobilità di Toussaint. Da un lato l'*immobilità*, la mineralizzazione del cervello – le piastrelle del bagno, gli smalti dei sanitari, la staticità di Mondrian – ; dall'altro il *movimento*, la vita, l'*Autre* (andrà il protagonista al ricevimento all'ambasciata?). L'ironia sottile che pervade ogni pagina non deve depistare il lettore: è, forse, il romanzo di una generazione di perplessi<sup>16</sup>.

La présentation se fait ici lecture critique très pertinente. Les éléments de la poétique de Toussaint y sont tous affichés : le modèle de la littérature humoristique (l'héritage swiftien), l'épopée du quotidien, l'hésitation des personnages entre immobilité (le Mondrian qu'on a retrouvé sur la couverture y revient naturellement : « la staticità di Mondrian ») et mouvement de la vie.

Au-delà de la finesse de l'interprétation critique condensée dans l'espace restreint d'une quatrième de couverture, il convient de s'attarder sur la façon dont le texte est écrit. Le style de cette notice, de fait, adhère au style de Toussaint mieux que la traduction elle-même. La paratexte est ici privilégiée

<sup>16</sup> « Un jeune homme un peu apathique, avec une prédilection involontaire pour le côté swiftien de l'existence, s'installe dans la salle de bain. Il lit, médite, reçoit des amis et des parents... Le début n'est guère « littéraire ». Mais c'est précisément à partir de la salle de bain que commence le voyage dans un quotidien si banal qu'il en devient fantastique. Une relation avec une fille au nom androgyne. Un voyage à Venise où Venise compte moins que la chambre d'hôtel (avec salle de bain). Le jeu de fléchettes et le football à la télévision. Une sinusite. Un retour à Paris. Une invitation à l'ambassade d'Autriche. Derrière la nonchalance du récit et les lieux de l'idiotie quotidienne se cache le mouvement du protagoniste vers la paix – apparente – que procure l'absence totale de pensée. Les plans de lecture sont multiples. Le mouvement et l'immobilité de Toussaint. D'une part, l'immobilité, la minéralisation du cerveau – les carreaux de la salle de bain, les émaux des robinetteries, la statique de Mondrian – ; d'autre part, le mouvement, la vie, l'*Autre* (le protagoniste ira-t-il à la réception de l'ambassade ?). L'ironie subtile qui imprègne chaque page ne doit pas tromper le lecteur : c'est peut-être le roman d'une génération de perplexes. » (Nous traduisons).

ainsi que les phrases courtes, simples, parfois averbales, souvent nominales (« Il gioco delle freccette e il calcio alla televisione. », « Una sinusite. », « Il rientro a Parigi. », « Un invito all'ambasciata d'Austria. ») ; en somme, ce sont tous les enjeux de la structure de la phrase toussaintienne qui sont reproduits.

Comment expliquer cette différence de style entre la quatrième de couverture et la traduction du roman ? Qui a été chargé de rédiger ce texte ? Était-ce Prato Caruso elle-même ? Ou quelqu'un d'autre travaillant dans la maison d'édition Guanda ? Si c'était Caruso, on en déduirait qu'elle avait saisi la nouveauté de l'écriture toussaintienne, qu'elle voulait *oser* la langue dans sa traduction aussi, mais que les directives éditoriales, les conventions traductives de l'époque, plutôt conservatrices au niveau de syntaxe, auraient freiné son enthousiasme. Malheureusement, en l'état actuel de notre recherche, il est impossible de trouver une réponse à cette question. Toujours est-il que la nouveauté de l'écriture de Toussaint était perçue, dans la première traduction italienne, plutôt au niveau paratextuel qu'au niveau textuel.

La quatrième de couverture de la retraduction est plus courte – plus de détails seront fournis au lecteur dans la préface de Toussaint et dans la postface de Ferrucci que nous avons déjà évoquée :

Il protagonista di questo romanzo, fra poco ventinovenne, che ama l'immobilità, la stasi, la pigrizia, decide di installarsi nella stanza da bagno di un appartamento di Parigi. Poi, improvvisamente, prende un treno e approda a Venezia, per restare quasi tutto il tempo in una minuscola camera d'albergo a giocare a freccette.

A sorprendere il lettore, pagina dopo pagina, è lo sguardo nuovo con cui la scrittura di Jean-Philippe Toussaint racconta gli oggetti, le abitudini, i sentimenti.

*La stanza da bagno* è un successo internazionale ed è stato tradotto in più di trenta lingue<sup>17</sup>. (Toussaint 2021)

Après avoir résumé brièvement l'intrigue, somme toute limitée, le texte de l'édition Amos prend congé du lecteur en synthétisant dans une triade les éléments de la poétique de Toussaint : les objets, les habitudes, les sentiments. D'abord, à nouveau, les objets, avant les sentiments ; en fait, les deux composantes sont profondément entrelacées dans la mesure où les objets en disent long sur les sentiments, des sentiments à leur tour souvent objectivés, réifiés, dans l'œuvre de Toussaint.

Si l'on en revient, pour conclure, à la question affichée dans le titre de cet article : une nouvelle traduction signifie-t-elle un nouveau livre ? une réponse s'impose. En effet, après l'analyse des « contextual » et « textual voices » (Alvstad et Assis Rosa 2015), de la construction du paratexte et de l'analyse contrastive de certains passages révélant des différences importantes au niveau syntaxique

<sup>17</sup> « Le protagoniste de ce roman, bientôt âgé de 29 ans, qui aime l'immobilité, la stase, la paresse, décide de s'installer dans la salle de bain d'un appartement parisien. Puis, soudain, il prend un train et atterrit à Venise, pour rester presque tout le temps dans une minuscule chambre d'hôtel à jouer aux fléchettes. Ce qui surprend le lecteur, page après page, c'est le regard neuf avec lequel l'écriture de Jean-Philippe Toussaint raconte les objets, les habitudes, les sentiments. *La Salle de bain* est un succès international et a été traduit dans plus de trente langues. » (Nous traduisons).

et lexical de la première à la deuxième traduction, il est possible d'affirmer que la nouvelle version de *La Salle de bain*, élaborée par un traducteur « toussanctien » tel que l'est désormais l'écrivain Ferrucci, constitue véritablement une nouvelle *Stanza da bagno*.

## BIBLIOGRAPHIE

- Alvstad, Cecilia et Alexandra Assis Rosa (2015) « Voice in retranslation », *Target* 27(1): 3-24.
- Berman, Antoine (1990) « La retraduction comme espace de la traduction », *Palimpsestes* 4, <http://journals.openedition.org/palimpsestes/596>.
- Caraion, Marta (2020) *Comment la littérature pense les objets : théorie littéraire de la culture matérielle*, Ceyzérieu : Champ Vallon.
- Demoulin, Laurent (2012) « Échecs ou le dynamisme romanesque des puissances immobiles », in Toussaint, *Échecs*, Toussaint archives, édition numérique : <http://www.jptoussaint.com/books/echecs.pdf>.
- Deville, Patrick (2012) *Equatoria*, trad. R. Ferrucci, Giulianova : Galaad.
- Deville, Patrick (2013) *Peste & colera*, trad. R. Ferrucci, Rome : E/O.
- Duras, Marguerite (1985) *L'Amante*, trad. Leonella Prato Caruso, Milan : Feltrinelli.
- Elefante, Chiara (2016) « L'œuvre de Jean-Philippe Toussaint traduite et publiée en Italie : la réception d'un auteur, entre cohésion et morcellement éditorial », in Béatrice Costa et Catherine Gravet (éds.) *Traduire la littérature belge francophone. Itinéraires des œuvres et des personnes*, Mons : Université de Mons, 148-155.
- Ferrucci, Roberto (2021) « La stanza da bagno a Venezia », in Jean-Philippe Toussaint, *La stanza da bagno*, trad. Roberto Ferrucci, Venise : Amos, 109-116.
- Ladmiral, Jean-René (2011) « Nous autres traductions, nous savons maintenant que nous sommes mortelles... », in Enrico Monti et Peter Schnyder (éds.) *Autour de la retraduction : perspectives littéraires européennes*, Paris : Orizons, 29-48.
- Meurée, Christophe (2016) « Le temps à l'épreuve du "désastre infinitésimal" », in Stéphane Chaudier (éd.) *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 201-210.
- Monti, Enrico et Peter Schnyder (éds) (2011) *Autour de la retraduction : perspectives littéraires européennes*, Paris : Orizons.
- Peeters, Kris (2016) « Traduction, retraduction et dialogisme », *Meta* 61(3): 629-649, <https://doi.org/10.7202/1039222ar>.
- Perec, George (1966) *Le cose : una storia degli anni sessanta*, trad. Leonella Prato Caruso, Milano : Mondadori.
- Petrillo, Maria Giovanna (2013) « Monsieur de Jean-Philippe Toussaint et l'or : l'homme minuscule et le symbole du "presque rien" », *Annali - sezione romanza* 55(1): 41-53.
- Piret, Pierre (2010) « Le dispositif minimaliste et la dialectique du désir (Echenoz, Toussaint) », in Ost, Isabelle, Pierre Piret et Laurent Van Eynde

- (éds.) *Représenter à l'époque contemporaine*, Bruxelles : Presses universitaires Saint-Louis, 325-343, <https://books.openedition.org/pusl/1430#ftn2> .
- Rimini, Thea (2021) « *Faire l'amour* de Jean-Philippe Toussaint traduit par l'écrivain-traducteur Roberto Ferrucci », in Catherine Gravet et Katrien Lievois (éds.) *Vous avez dit littérature belge francophone ? Le défi de la traduction*, Bruxelles : Peter Lang, 115-133.
- Rubino, Gianfranco (2012) « Jean-Philippe Toussaint : une narrativité paradoxale », in Marc Dambre et Bruno Blanckeman (éds.) *Romanciers minimalistes 1979-2003*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, <https://books.openedition.org/psn/418>.
- Sagan, Françoise (1968) *Un po' di sole nell'acqua gelida*, trad. Leonella Prato Caruso, Milan : Mondadori.
- Toury, Gideon (1995) *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam-Philadelphia : John Benjamins.
- Toussaint, Jean-Philippe (1985) *La Salle de bain*, Paris : Minuit.
- Toussaint, Jean-Philippe (2001) *La televisione*, trad. Roberto Ferrucci et Chiara Toffolo, Turin : Einaudi.
- Toussaint, Jean-Philippe (2003) *Fare l'amore*, trad. Roberto Ferrucci, Rome : Nottetempo.
- Toussaint, Jean-Philippe (2005a) *La Salle de bain*, suivi de *Le jour où j'ai rencontré Jérôme Lindon*, Paris : Minuit.
- Toussaint, Jean-Philippe (2005b) *Mes bureaux: luoghi dove scrivo*, trad. Roberto Ferrucci, Venise : Amos.
- Toussaint, Jean-Philippe (2005c) « Un roman minimaliste ? Entretien avec Laurent Demoulin », in *La Salle de bain*, revue de presse, Paris : Minuit, 25-30.
- Toussaint, Jean-Philippe (2007a) *Fuggire*, trad. Roberto Ferrucci, Rome : Fandango.
- Toussaint, Jean-Philippe (2007b) *La malinconia di Zidane*, trad. Roberto Ferrucci, con testo originale a fronte e una nota di Laurent Demoulin, Bellinzona : Casagrande.
- Toussaint, Jean-Philippe (2013) *L'urgenza e la pazienza*, trad. Roberto Ferrucci, Florence : Clichy.
- Toussaint, Jean-Philippe (2021a), *La stanza da bagno*, trad. Roberto Ferrucci, Venise : Amos.
- Toussaint, Jean-Philippe (2021b), « Nota alla riedizione italiana », in Jean-Philippe Toussaint, *La stanza da bagno*, trad. Roberto Ferrucci, Venise : Amos, 11-13.
- Toussaint, Jean-Philippe (2022) *La chiave USB*, trad. Roberto Ferrucci, Venise : Amos.
- Toussaint, Jean-Philippe (2023) *L'istante preciso in cui Monet entra nell'atelier*, trad. Roberto Ferrucci, Venise : Amos.
- Venuti, Lawrence (1995) *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London, New York : Routledge.