

*Villa Amalia de Pascal Quignard.*  
*Lexiculture et paramètre pro-drop en traduction*  
par *Antonio Gurrieri*<sup>\*</sup>

### Abstract

*Villa Amalia by Pascal Quignard. Lexiculture and pro-drop parameter in translation*

The publication of *Villa Amalia* marks in 2006 the returns to novel for Pascal Quignard. This is after six years of silence. The Italian translation of the novel is published in 2018 by Valentina Valente who is also a well-known classical singer. Firstly, the aim of this paper is to analyze how the translator faced the difficulties related to the translation between two similar languages but with differences about those words that Galisson calls the CCP of words or “charge culturelle partagée”. Secondly, we study the pro-drop parameter in translation and the effects produced in the target text. Finally, we evaluate if the translated text respects the author’s style.

*Keywords:* Pascal Quignard, Lexiculture, *pro-drop parameter*, *Villa Amalia*.

### Introduction

La publication de *Villa Amalia*<sup>1</sup>, en 2006, marque le retour au roman de Pascal Quignard, après six ans de silence<sup>2</sup>. L'auteur est déjà bien connu en Italie. La traduction de ses premiers ouvrages voit le jour durant la première moitié des années quatre-vingt. Les colloques de Bologne en 1998 et de Vérone en 2016 font honneur à son œuvre<sup>3</sup>. La maison d'édition italienne Analogon construit un projet éditorial autour de ses écrits et consacre notamment une collection, *Entelechia*<sup>4</sup>, aux traductions de ses œuvres<sup>5</sup>. Angela Peduto, qui a traduit plusieurs de ses romans, observe à ce sujet:

En Italie, Pascal Quignard a été présent durant la première moitié des années 90, avec la traduction de *Le salon du Wurtemberg*, 1988; *Les escaliers de Chambord*, 1990; *La leçon de musique*, 1991; *Tous les matins du monde*, 1992; *Le nom sur le bout de la langue*, 1995. En 1997, Adriano Marchetti, professeur de littérature française et poète, organisa à Bologne un colloque dont les actes furent publiés sous le titre *Pascal Quignard. La mise au silence*. Puis les traductions commencèrent à ralentir: *Vie secrète*, 2001; *Terrasse à Rome*, 2003<sup>6</sup>.

<sup>\*</sup> Docente a contratto di Lingua e Traduzione Francese, Dipartimento di Scienze Umanistiche, Università degli Studi di Catania; antoniomaria.gurrieri@gmail.com.

C'est seulement en 2018 que Valentina Valente publie la traduction de *Villa Amalia*<sup>7</sup>.

Nous analyserons tout d'abord comment la traductrice a abordé la «traduction interlinguale»<sup>8</sup>, pour reprendre la définition de Jakobson, entre deux langues considérées comme proches<sup>9</sup> mais qui présentent des différences liées aux mots à charge culturelle partagée. Nous creuserons ensuite le *paramètre pro-drop* en traduction et les conséquences que subit le texte cible, par rapport au texte source. Nous évaluerons enfin si le texte traduit respecte le style d'écriture, propre à l'écrivain.

## I Traduction et médiation

La traduction littéraire comporte de nombreux obstacles pour le traducteur, qui doit respecter, en quelque sorte, un pacte de lecture<sup>10</sup>. Il s'agit du rapport tout d'abord existant entre l'écrivain et le traducteur et du rapport entre ce dernier et le public des lecteurs du pays étranger. Umberto Eco emploie, dans son texte désormais classique *Dire quasi la stessa cosa*, l'adverbe «quasi» pour indiquer le fait que «tradurre significa sempre «limare via» alcune delle conseguenze che il termine originale implicava»<sup>11</sup>. Les textes que nous lisons en traduction pourraient ainsi être considérés comme des textes «hybrides»<sup>12</sup>. Il s'agit d'un aspect très important qu'il faut bien garder à l'esprit, pour évaluer la réussite d'une traduction.

Pour ce qui concerne la critique de la traduction, nous ne pouvons manquer de citer la réflexion d'Henri Meschonnic, qui dépasse la dichotomie traditionnelle entre science et art<sup>13</sup>, pour proposer un «principe de concordance»<sup>14</sup> qui respecte, selon Louise Audet:

Le travail du rythme prosodique, des couplages et des séries pour donner à l'arrivée l'organisation linguistique, l'organisation rhétorique et, finalement, poétique du texte. Les critères d'évaluation d'une «bonne traduction» sont établis, chez Meschonnic, en termes d'historicité, d'engagement du traducteur («écriture d'une lecture-écriture»), de «fonctionnement lexical», d'«activité discursive de relais»<sup>15</sup>.

Pour Meschonnic, la question de la concordance est primordiale:

Ce que montre la question de la concordance, c'est qu'elle n'est pas une question de mots, mais une question de rythme. Où j'inclus la prosodie, par quoi j'entends l'organisation consonantique et vocalique. Et que je prends, comme je l'ai montré dans *Critique du rythme* (Verdier, 1982), non plus au sens d'une alternance formelle, mais une organisation de ce qui est en mouvement dans le langage, et qui ne peut donc être que la parole, au sens de Saussure. Mais la critique du rythme ne se situe pas dans une linguistique de la parole. Elle travaille à une poétique des discours. Où la traduction a sa place<sup>16</sup>.

Le critique doit donc non seulement considérer le texte source et ses enjeux, mais aussi identifier le *modus operandi* du traducteur pour saisir ce qu'Antoine Berman définit comme la «position traductrice»:

La position traductive, en tant que compromis, est le résultat d'une élaboration: elle est le *se-poser du traducteur vis-à-vis de la traduction* [...] C'est en élaborant une position traductive que la subjectivité du traducteur se constitue et acquiert son épaisseur signifiante propre [...]<sup>17</sup>.

Cette définition va de pair avec le «projet de traduction», pour finalement aboutir à l'«horizon du traducteur», c'est-à-dire «l'ensemble de paramètres linguistiques, littéraires, culturels et historiques qui déterminent le sentiment, l'action et la pensée du traducteur»<sup>18</sup>. En somme, le traducteur agit souvent comme un «médiateur culturel»<sup>19</sup>, afin de trouver le juste compromis entre deux cultures et deux systèmes linguistiques.

Valentina Valente, traductrice italienne de *Villa Amalia* et chanteuse affirmée dans le panorama de la musique classique, a décidé d'entreprendre la traduction de ce roman, qui a comme protagoniste une musicienne. La musique est en fait un thème vital, dans la poétique de Quignard et la principale activité de la maison d'édition Analogon consiste à traduire des essais qui traitent de musicologie et qui convoquent la problématique de la traduction intersémiotique<sup>20</sup>.

Dans son étude désormais classique, Jean-René Ladmiral a été l'un des premiers à souligner que la pratique traductive se propose de faire «passer un message d'une langue de départ (LD) ou langue-source dans une langue d'arrivée (LA) ou langue-cible»<sup>21</sup>; Valentina Valente, pour sa part, s'efforce de transmettre ce message, en opérant une véritable médiation. En tant que traductrice, elle met en œuvre, sa sensibilité de musicienne et témoigne un respect du texte source d'un point de vue formel, sémantique et narratif<sup>22</sup>. Certes, nous remarquons plusieurs cas de «clarification»<sup>23</sup>, le mot est de Berman, qui explicitent «quelque chose qui n'est pas apparent, mais celé ou réprimé, dans l'original»<sup>24</sup>:

Mais les feuilles les plus basses du laurier la gênaient.  
Ma le foglie più basse del lauro le impedivano di vedere.

Son visage s'était fermé.  
Si era ammutolita.

Ceux que la mort approche, leurs muscles soudain fondent<sup>25</sup>.  
I muscoli di coloro a cui la morte si avvicina si squagliano all'improvviso<sup>26</sup>.

Nous remarquons aussi des «appauvrissements quantitatifs»<sup>27</sup> avec une légère déperdition lexicale. «Je suis une femme devenue un fantôme»<sup>28</sup> devient, dans la traduction «Sono diventata un fantasma»<sup>29</sup> ou encore «Pour ce qui me concerne, je prendrai juste le foie cru sur les asperges»<sup>30</sup> qui est traduit par «Io prenderò solo foie gras crudo su asparagi»<sup>31</sup>. Malgré ces exemples, il faut dire que, dans l'économie générale du texte traduit, ces cas restent modestes.

Toutefois, à notre avis, les aspects les plus intéressants et qui méritent une analyse concernent, en premier lieu, le rapport entre langue et culture; ensuite la résolution de problèmes de traduction liés surtout aux culturèmes, soit aux mots à charge culturelle

partagée; en second lieu, nous soulignons enfin l'importance des différences syntaxiques liées à la présence du *paramètre pro-drop* en traduction.

## 2 La lexiculture en traduction

La paternité du terme lexiculture est attribuée à Robert Galisson, qui forge ce mot à partir de l'union de *lexique* et *culture*:

Lexique nous renvoie à mot (en linguistique: signifiant plus signifié), à l'ensemble des mots que comporte une langue [...]. Culture nous renvoie à l'ensemble des manifestations à travers lesquelles on exprime la vie d'un peuple [...]. Lexiculture nous renvoie à un lexique, à un ensemble de mots et d'unités lexicalisées [...] avec une valeur implicite qui correspond à la dimension pragmatique des mots<sup>32</sup>.

La lexiculture est la culture partagée, par une communauté linguistique et qui se reflète à travers les mots. Galisson définit ainsi la *charge culturelle partagée*:

J'appelle «Charge Culturelle Partagée» (C.C.P!) la valeur ajoutée à leur signification ordinaire et pose que l'ensemble des mots à C.C.P. connus de tous les natifs, circonscrit la lexiculture partagée. Laquelle est toute désignée pour servir de rampe d'accès à la culture omniprésente dans la vie des autochtones et que les étrangers ont tant de mal à maîtriser – sans doute parce qu'elle n'est décrite, donc enseigné nulle part à ce jour: la culture partagée<sup>33</sup>.

La *charge culturelle partagée* est donc la valeur ajoutée de signification que possèdent certains mots. Cette valeur ajoutée est partagée par ses locuteurs à travers un processus d'acquisition culturel. Il s'agit ainsi de la lexiculture partagée.

Le texte de *Villa Amalia* est porteur de mots à charge culturelle partagée. Ce sont des «culturèmes» qui, selon une perspective sociolinguistique, sont liés à la tradition culturelle française<sup>34</sup>. Le premier culturème que l'on rencontre dans le texte concerne la fête chrétienne de l'Épiphanie, connue aussi en France comme le jour des Rois. La tradition et les rituels liés à cette fête, comme la dégustation de la «galette des Rois»<sup>35</sup>, comportent le développement, au niveau linguistique, d'un champ lexical<sup>36</sup> spécifique. Dans le texte français, la protagoniste affirme qu'elle va passer le week-end en Bretagne: «Je fête les rois chez maman»<sup>37</sup>.

La traductrice doit ici trouver une solution, étant donné que cette fête des Rois ne trouve pas de correspondance au sein de la culture italienne. Dans un premier temps, la traductrice glisse sur cet aspect et traduit: «Passo l'Epifania dalla mamma»<sup>38</sup>. Elle conserve ainsi la dimension chrétienne de la fête, tandis qu'elle omet la référence à la tradition propre à la France. Quelques pages plus loin, on remarque l'expression «Reine en sabots», qui comporte une référence culturelle encore plus obscure, pour la culture italienne. Ici, la traductrice décide de recourir à une glose explicative pour éviter des incompréhensions lexicales et culturelles:

«Reine en sabots» era detta Anna di Bretagna, regina di Francia nel 1491, che i bretoni raffiguravano in costume contadino. La scena descritta si riferisce alla festa dell’Epifania, dove chi trova la fava nella *galette des rois* diventa re o regina. Ann, che ha trovato la fava, è «regina con gli zoccoli» come l’omonima Anna di Bretagna [N.d.C.]<sup>39</sup>.

Cette longue note permet à la traductrice de gérer la traduction des autres mots, liés à la galette des Rois:

Quand, au dessert, elle se leva et alla sortir du four la nouvelle galette, la fille unique tricha pour que sa mère fut enfin reine. Mais quand elle revint à table avec elle et qu’elle la découpa, elle se trompa dans sa ruse. Elle voulut placer quand même la couronne sur les vieux petits cheveux de sa mère furibonde<sup>40</sup>.

Quando al dessert, si alzò e andò a togliere dal forno l’ennesima focaccia, la figlia unica barò affinché sua madre fosse finalmente la regina. Ma, quando tornò a tavola e affettò la focaccia, si confuse e sbagliò nel suo inganno. Voleva almeno mettere la corona sui vecchi capelli grigi di sua madre furibonda<sup>41</sup>.

La traduction «focaccia» pour galette des Rois ne rend pas l’idée d’un gâteau sucré. S’il est vrai qu’en Italie du Nord, l’acception de gâteau sucré pour *focaccia*<sup>42</sup> peut être courante, en Italie du Sud, il s’agit d’un produit plutôt salé. En tout cas, cette traduction «fait perdre le statut de culturème»<sup>43</sup> et donne une traduction que Michel Ballard définit «asymétrique»<sup>44</sup>, tout comme si l’on choisissait d’avoir recours à un calque avec *galletta dei Re*. Nous retrouvons d’autres occurrences liées à ce culturème:

Sa mère s’était endormie sur sa chaise tout à coup, avant qu’elle eût fini sa part de galette. [...] Elle glissa dans la poubelle la couronne en papier doré. [...] Elle n’a pas été reine. Elle dort<sup>45</sup>.

Cela s'est bien passé? Ta mère allait bien? Qui a eu la fève?<sup>46</sup>

Sua madre si era addormentata di colpo sulla sedia, prima di finire la sua parte di focaccia. [...] Buttò nella spazzatura la corona di cartone dorato. [...] Non è stata regina. Dorme<sup>47</sup>.

È andata bene? Tua madre stava bene? Chi ha avuto la meglio?<sup>48</sup>

La présence de ce champ lexical lié à cette tradition oblige la traductrice à faire des choix bien précis, afin de respecter la cohérence textuelle. Cependant, dans la dernière phrase citée, un autre culturème, «la fève», n'est pas traduit. L'isotopie<sup>49</sup> de la fête des Rois n'est pas reprise, sans doute pour ne pas alourdir le texte cible, mais l'entropie est toutefois évidente<sup>50</sup>.

Nous retrouvons encore un culturème dans le choix du cyclomoteur Solex, emblématique de la France d'après-guerre<sup>51</sup>. Galisson parle dans ce cas de «noms de marque», profondément ancrés dans la culture d'un pays<sup>52</sup>. Ici, le choix de la traductrice a été celui d'ajouter une note du traducteur, qui explique le mot et son lien privilégié avec

la culture française. Ce choix est fonctionnel, à notre avis, pour maintenir le statut de culturème. Dans le texte, nous trouvons d'autres noms de marques; c'est le cas de «carte bleue»<sup>53</sup>, traduit à l'aide du calque «carta blu»<sup>54</sup>. Dans ce cas, la traductrice élimine le culturème et provoque l'entropie. L'expression «Carta blu» est presque vide de sens en italien et peut porter à confusion avec la «carta blu UE», permettant d'obtenir un permis spécial de travail.

Pour conclure, la traduction reprend également toute une série de noms tel que «Thalys»<sup>55</sup>, pour indiquer les trains à grande vitesse, ou de marques françaises comme «lessive Saint Marc, Mr Propre»<sup>56</sup>, très utilisées en France. La traductrice trouve des équivalents, avec des marques italiennes similaires: «Spic & Span, Mister Muscolo»<sup>57</sup>, même si, pour Mr Propre, la version italienne du produit existe; il s'agit de Mastro Lindo. Le choix de ce type de traduction peut être risqué, selon Ballard, parce que l'on risque de «brouill [er] le repérage du texte par rapport à la culture-source»<sup>58</sup>.

En somme, les choix effectués à propos des noms de marques ne sont pas univoques: tantôt la traductrice ne traduit pas ces mots en préservant leur authenticité, tantôt elle opte pour une équivalence. S'il est vrai qu'au niveau de la compréhension, la bonne ou la mauvaise traduction de certains culturèmes ne provoque pas de problèmes de sens, il est vrai aussi qu'une mauvaise traduction peut causer, comme nous l'avons déjà souligné, des difficultés interprétatives ou une perte d'information lexicale.

### 3 Le paramètre *pro-drop* en traduction

La langue française présente, par rapport à l'italien, des différences substantielles au niveau syntaxique, pour ce qui concerne les pronoms sujets. Le linguiste américain David M. Perlmutter<sup>59</sup> a classifié cette différence typologique qui intéresse tous les systèmes linguistiques. Chomsky<sup>60</sup> a repris cette classification en proposant un paramètre binaire, connu comme *paramètre pro-drop*:

Dans les langues romanes, il existe une division selon ce paramètre: la plupart des langues romanes (espagnol, portugais, italien, occitan, etc.) sont des langues à sujet nul comme leur langue mère, le latin. Dans ces langues, le pronom sujet est généralement omis. Le pronom sujet n'est utilisé que pour la mise en relief ou la désambiguisation<sup>61</sup>.

Le français, par rapport à l'italien, ne peut pas se passer des pronoms sujets clitiques. Il s'agit d'une langue à pronom sujet obligatoire où la fonction grammaticale du sujet est fondamentale. Le linguiste Hagège la classe, en effet, comme une langue à «servitude subjectale»<sup>62</sup>. Le français a une flexion verbale plus pauvre par rapport à l'italien:

Aussi, une hypothèse pour rendre compte du phénomène pro-drop dans les langues [...] est que la flexion riche des verbes en italien et en espagnol, lesquels possèdent six formes verbales différentes au temps présent, permet d'identifier une catégorie vide en position sujet, alors que

la flexion verbale en anglais et en français est trop pauvre pour permettre d'identifier les traits grammaticaux de personne et de nombre du sujet à partir de la seule forme verbale<sup>63</sup>.

D'un point de vue de la traduction contrastive, cette théorie sur le *paramètre pro-drop* produit, d'après Algeri, des «différences formelles [qui] modifient la relation entre le sujet et le langage»<sup>64</sup>:

Le traducteur traduira *Vous êtes arrivés* par *Siete arrivati*, les deux énoncés donnant la même information, à l'écrit, car d'une langue à l'autre le passage de quatre à trois éléments ne produit pas d'entropie. Pour les énoncés *Il/Elle est à Rome*, et *Ils/Elles sont à Rome*, les traductions correspondantes *È a Roma*, *Sono a Roma* produisent une perte d'informations en ce qui concerne le genre dans le premier cas, puis le genre et le nombre dans le deuxième. Le traducteur ne pourra pas accepter la solution littérale et fera appel au co-texte de l'énoncé pour actualiser le sens général du discours<sup>65</sup>.

La présence de ce paramètre influence les choix du traducteur, qui doit s'appuyer sur le co-texte, pour proposer la bonne solution traductive. Toutefois, il s'agit d'une différence évidente qui appartient au fonctionnement syntaxique propre aux deux langues en question. La traduction italienne du roman est marquée notamment par une réduction du nombre de signifiants, relative à l'absence de la plupart des pronoms personnels sujet, qui restent sous-entendus. Pourtant, le sens de l'énoncé n'est pas menacé:

À six heures du matin, elle s'enfuit. Elle ne réveilla pas Georges Roehl. Elle monta dans l'Espace blanche. Arrivée à Paris, elle désira arroser le jardin pour la dernière fois. Elle fit le tour avec son pauvre tuyau jaune. Il n'y avait rien à arroser. Deux roses d'hiver. Elle les prit toutes les deux. Elle les mit dans son sac. Elle prit le coliposte. Elle ferma la porte [...]<sup>66</sup>.

La mattina alle sei scappò. Non svegliò Georges Roehl. Salì sull'Espace bianca. Arrivata a Parigi volle potare il giardino per l'ultima volta. Fece il giro con le sue misere cesoie gialle. Non c'era niente da potare. Due rose invernali. Le prese tutte e due. Le mise nella borsa. Prese la scatola. Chiuse la porta di casa [...]<sup>67</sup>.

Ces deux extraits nous montrent les différences que sont inévitablement liées à la traduction entre deux langues dont l'une, la langue source, est à pronom sujet obligatoire et l'autre, la langue cible, à sujet nul<sup>68</sup>. En italien, le pronom personnel peut être transparent grâce aux suffixes verbaux, qui nous renseignent sans aucune ambiguïté sur la nature du sujet. Cependant, d'un point de vue purement visuel, une certaine perte apparaît dans la traduction italienne. Cette perte devient encore plus évidente lorsque Quignard intensifie l'usage de phrases simples très courtes, avec un style qui est, en quelque sorte, accéléré:

Elle avait un peu faim. Elle alla acheter le journal. Elle alla prendre un café. Elle mangea une salade. Elle se dit: «Je vais boire à ma propre santé» et elle s'offrit un verre de côte-des-nuits.

À quinze heures elle passa par le bureau de poste du quartier, attendit. [...] Elle appela l’agence immobilière dans le VIII<sup>e</sup> arrondissement. Oui, ils avaient signé. Elle raccrocha. Elle quitta le bureau de poste. Elle prit un taxi pour la gare du Nord<sup>69</sup>.

Era un po’ affamata. Andò a comprare il giornale. Mangiò un’insalata. Si disse: «Bevo alla mia salute» e si offrì un bicchiere di côte-de-nuits. Alle quindici passò all’ufficio postale del quartiere, aspettò. [...] Chiamò l’agenzia immobiliare nel VIII arrondissement. Si, avevano firmato. Riagganciò. Lasciò l’ufficio postale. Prese un taxi per la gare du Nord<sup>70</sup>.

Ces passages donnent à voir un texte italien qui devient un peu plus souple, par rapport au texte français. Pour sa part, l’écrivain semble porter à son extrême fréquence syntagmatique la présence du pronom personnel sujet *Elle*, en employant des phrases très courtes. Cela fait d’ailleurs partie de son style d’écriture:

Ces récits [...] demeurent sous forme ponctuelle, fragmentaire, en station plutôt qu’en extensions. Tous les lecteurs auront remarqué le privilège accordé par Quignard à l’enchaînement paratactique des phrases, son goût pour l’a-liaison paragraphe, sa préférence pour les épisodes: c’est qu’il faut préserver dans le mot son aura de sens primitif, lui réservé sa puissance de perturbation, de surgissement d’une rudesse non domestiquée – plutôt que de la fondre dans la continuité du propos<sup>71</sup>.

L’auteur est influencé par les images et d’après Viart «ces images sont reçues – et traînées – par Quignard comme autant de stations, de stases ou d’instantanés du récit latent vers lequel il tourne ses efforts»<sup>72</sup>. Pascal Quignard précise, dans un entretien, cette manière d’écrire:

Il y a des images et je n’écris des scènes que par images, comme des figurations, comme des situations dans l’espace<sup>73</sup>.

Quignard structure son discours comme le scénario d’un film. Il privilégie une progression à thème constant et le pronom sujet *Elle* à chaque début de phrase sert à garantir la progression thématique de la narration. Cette anaphore du pronom ne quitte jamais le lecteur. C’est comme un refrain incessant qui définit ce personnage solitaire, Ann Hidden – et son nom évoque à son tour le silence<sup>74</sup> – une musicienne qui compose sa musique à la manière de Quignard. Avec son piano, elle joue une musique qui va s’interrompre brusquement, comme les actions et la vie de la protagoniste. Même cet adverbe «brusquement» est utilisé à plusieurs reprises dans le roman. Ainsi, le pronom clitique *Elle* donne forme au discours et maintient la progression thématique constante du récit. Le pronom *Elle* se distingue des autres pronoms et donc des personnages qui habitent, au cours de la narration, la vie solitaire de la musicienne. Par ailleurs, l’écriture de l’auteur est elle-même habitée par le silence. Les phrases très courtes décrivent des actions ou des exigences précises. Et entre une action et une autre, le lecteur ne sait pas exactement ce que pense la protagoniste. La partie descriptive est absente et cette absence est silencieuse:

L'écriture doit se faire silencieuse [...] la langue a besoin d'une *Leçon de musique*, titre donné par Pascal Quignard à un autre de ses ouvrages. La musique apprend au langage à signifier quelque chose à travers le silence, à rendre le silence expressif. En effet, en musique, le silence s'écrit tout autant qu'une note, il a une valeur rythmique et, bien souvent, c'est dans le silence que se font les «acmés de morceaux»<sup>75</sup>.

Il faudrait imaginer le texte comme une partition musicale où le pronom *Elle* marquerait le commencement *en levant*<sup>76</sup> de la séquence musicale. Par ailleurs, l'écriture de Quignard suit souvent un *crescendo*<sup>77</sup> qui ouvre progressivement à l'intensité:

Ann Hidden n'avait pas pu atteindre la seconde terrasse. Elle était assise par terre, à l'ombre, adossée contre le mur brûlant de la cabane de l'âne. Elle regardait la bouteille d'eau vide qui était devant elle.

Sur la surface verte et bombée du verre de la bouteille, elle voyait son reflet déformé.

Elle voyait une vieille femme qui dégoulinait de sueur.

Elle percevait des longs cheveux blancs qui pendaient en luisant. Elle avait l'air soûle alors qu'elle ne buvait que de l'eau minérale depuis dix jours qu'elle reversait dans des bouteilles en verre pour qu'elle fût plus fraîche en les sortant du réfrigérateur. Elle ferma les yeux. Elle s'endormit. Elle rêva. Elle pleura en rêve. Ce sont ses propres larmes coulant enfin sur son visage qui la réveillèrent dans le sentier abrupt<sup>78</sup>.

Cet extrait nous montre le rapport souterrain entre l'inspiration musicale et l'écriture; une écriture qui se fait musique. Les pages du roman sont parsemées de notes, à la place des mots. Après l'introduction, le lecteur assiste à cette lecture brusque, qui s'interrompt à plusieurs reprises, mais qui atteint un crescendo pour arriver à la partie conclusive qui aboutit au paragraphe:

Elle composa des chants de plus en plus bizarres, de plus en plus brefs, pleins de longs silences en saccades rythmiques, qui ajoutaient une espèce de sauvagerie à la tristesse qui caractérisait tout ce qu'elle faisait<sup>79</sup>.

Le pronom *Elle* représente donc la cohérence musicale de la mélodie et, parallèlement, la cohérence textuelle qui marque la progression thématique. La traduction d'un texte ainsi structuré pose des difficultés. Les choix du traducteur sont limités par le système linguistique propre à la langue cible, qui fonctionne différemment. Par conséquent, la traduction italienne se distinguera par un amoindrissement progressif:

La terrasse est remplie de grands pots en terre cuite qui sont vides. Elle est assise devant la mer. Elle est entrée dans la petite église du port d'Ischia. Elle est assise sur une chaise de paille devant la petite grille basse et noire en fer forgé qui sépare du chœur.

Elle prend le bateau. Elle se tient assise sur le banc de bois sur le pont.

Elle passe devant Sancio Cattolico, l'Averne, le Pausilippe, la via Partenope.

Elle passe devant les villas sur la mer allumées dans la nuit.

Elle est assise dans la petite église bretonne. Elle se met à genoux sur le prie-Dieu [...]

Elle pose les mains sur ses poignets.  
Puis elle pose sa tête sur ses mains.  
Elle songe.  
Elle songea.  
Elle rêva à sa mère [...]<sup>80</sup>.

Il patio è pieno di grandi vasi di terracotta che sono vuoti. È seduta davanti al mare. È entrata nella chiesetta del porto di Ischia. È seduta su una sedia impagliata davanti alla piccola grata bassa e nera di ferro battuto che separa dal coro.

Prende il traghetto. Se ne sta seduta sulla panca di legno sul ponte.  
Passa davanti a Sancio Cattolico, l'Averno, Posillipo, la via Partenone.  
Passa davanti alle ville sul mare illuminate nella notte.  
È seduta nella chiesetta bretone. S'inginocchia sul durissimo pregadio [...]  
Appoggia le mani sui polsi.  
Poi appoggiò la testa sulle mani.  
Riflette.  
Rifletté.  
Sognò sua madre [...]<sup>81</sup>.

L'absence systématique du pronom clitique *Elle* produit, dans la traduction, un manque de force expressive. L'écriture musicale de Quignard perd alors une partie de sa force représentative. Mais la traductrice n'a pas le choix. L'observation de ce *paramètre pro-drop* en traduction nous montre, d'une certaine manière, comment la langue italienne appauvrit l'intention communicative du texte source. Cela fait partie du degré d'entropie dont tout texte traduit doit tenir compte.

Selon une approche contrastive en traduction, la présence du *paramètre pro-drop* est donc significative dans cette traduction, surtout à cause de sa répétition constante dans le texte source – une répétition intentionnelle, car elle est liée à la technique d'écriture. L'emploi de phrases souvent très courtes, juxtaposées, pour décrire les actions d'un seul personnage, comporte nécessairement la répétition du sujet. Or, l'écrivain pouvait moduler la fréquence de ces répétitions; il suffisait de réduire les phrases simples et de laisser un peu plus de place à l'hypotaxe. L'usage de ces phrases sert à montrer l'impulsivité du personnage, son désir d'évasion et sa volonté d'agir avec détermination. Ainsi, on a remarqué à plusieurs reprises que cette écriture est intentionnelle. C'est une caractéristique propre au style de Quignard.

### En guise de conclusion

En nous appuyant sur une confrontation binaire entre le texte original et sa traduction, nous avons souligné les enjeux auxquels a été confrontée la traductrice. Même si le français et l'italien sont considérés comme des langues proches, le texte cible présente un certain degré d'hybridité. À ce sujet, Danielle Risterucci-Roudnický soutient que:

L'œuvre étrangère en traduction est un texte hybride, tendu entre des structures de langues, des systèmes littéraires et des champs culturels différents. Cette hybridité, qui la distingue de l'œuvre originale, est au fondement de toute lecture culturelle. L'écart entre l'original et sa traduction est lisible dans de multiples signes, repérables sur les plans externes et internes de l'œuvre, qui mettent le lecteur à «l'épreuve de Babel»<sup>82</sup>.

L'hybridité du texte traduit se manifeste, tout d'abord, à travers la présence de culturèmes qui sont les marques les plus évidentes «de la “présence” étrangère dans le texte traduit»<sup>83</sup>. Le traducteur est contraint de recourir à une note du traducteur ou à une glose explicative, pour permettre la bonne compréhension d'un fait culturel. Ensuite, notre étude a pris en considération la différence propre à la syntaxe entre les deux langues. La transparence du sujet préverbal en italien ne permet pas au traducteur de rendre, dans la langue cible, l'extrême fréquence syntagmatique du pronom *Elle*. Le paramètre pro-drop de la langue cible estompe ainsi la force expressive du texte source, alors même que le pronom *Elle* joue un rôle important dans la musicalité du texte français.

Enfin, nous soulignons la perte qu'enregistre le texte cible par rapport à l'hybridité péritextuelle<sup>84</sup>; celle-ci réside, surtout, dans le titre du roman et va de pair avec une hybridité textuelle liée aux italianismes employés par l'écrivain. L'horizon d'attente du lecteur français est sans doute influencé par le stéréotype italien du «beau pays» qui marque la littérature française depuis des siècles<sup>85</sup>. Le titre *Villa Amalia* fait déjà rêver le lecteur francophone et les noms des rues ou les «signora e signorina» du texte original ne touchent pas le lecteur italien. Toutefois, le roman transmet aussi une certaine représentation de la France, souvent peu connue. Le lecteur italien contrebalance alors le degré d'entropie, que cause le processus de traduction, avec les traditions et les paysages français qui lui sont peu familiers.

## Notes

1. P. Quignard, *Villa Amalia*, Gallimard, Paris 2006.

2. Cf. P. Kéchichian, *Une rupture et le vide*, in “Le Monde”, 9 mars 2006, [https://www.lemonde.fr/livres/article/2006/03/09/une-rupture-et-le-vide\\_748940\\_3260.html](https://www.lemonde.fr/livres/article/2006/03/09/une-rupture-et-le-vide_748940_3260.html); J-B. Harang, *L'art de rompre*, in “Libération”, 2 mars 2006, [https://next.libération.fr/livres/2006/03/02/l-art-de-rompre\\_31796](https://next.libération.fr/livres/2006/03/02/l-art-de-rompre_31796). L'œuvre de Pascal Quignard a été abondamment récompensée. On rappellera ici seulement trois prix: en 2000, le Grand Prix du roman de l'Académie française, pour *Terrasse à Rome*; en 2002, le Prix Goncourt pour *Les Ombres errantes*; en 2006, le Grand Prix Jean-Giono, pour *Villa Amalia*. Récemment, en 2019, il a été récompensé pour l'ensemble de son œuvre par le prix Marguerite-Yourcenar. Pour une biographie de l'auteur, nous signalons A. Cousin de Ravel, *Pascal Quignard – Vies, œuvres*, L'Harmattan, Paris 2018. Pour de plus amples renseignements sur Pascal Quignard, on pourra consulter le site internet suivant: <http://pascal-quignard.fr/>.

3. Cf. 1<sup>er</sup> colloque à Bologne (Italie publication des actes: *A.A., Pascal Quignard, la mise au silence, précédé de La Voix perdue par Pascal Quignard, sous la direction de Adriano Marchetti, Seyssel, Champ Vallon, 2000*). 2<sup>e</sup> colloque à Vérone (Italie) *Pascal Quignard: les Petits Traités au fil de la relecture*, 28-29 janvier 2016. <http://www.dlls.univr.it/documenti/Iniziativa/dall/dallo52813.pdf>.

4. <http://www.analogon.it/index.php/collane/entelechia>.

5. Cf. B. Notaro Dietrich, *Analogon, piccoli ma belli. E pure bravi*, in “Corriere della Sera”, lundi 22 janvier 2018.

6. A. Peduto, *Entre musique et paroles: la naissance en Italie d'un projet éditorial autour de l'œuvre de Pascal Quignard*, in *Studi Francesi* [En ligne], 181 (LXI | I) | 2017, mis en ligne le 1<sup>er</sup> avril 2018, p. 119. Consulté le 2 mai 2019, <http://journals.openedition.org/studifrancesi/6734>.
7. P. Quignard, *Villa Amalia*, 2006, Analogon, Asti 2018.
8. Cf. R. Jakobson, *Aspects linguistiques de la traduction* (1959), in *Essais de linguistique générale*, trad. N. Ruwet, Éditions de Minuit, Paris 1963.
9. Les langues proches comme le français et l'italien sont typologiquement et génétiquement apparentées. Cf. L. Dabène, C. Degache, *Comprendre les langues voisines*, «*Éla – Études de linguistique appliquée. Revue de Didactologie des langues-cultures*», 104, Didier Erudit, Paris 1996.
10. A. R. Hermetet, *Les désarrois du lecteur d'œuvres traduites*, in V. Agostini-Ouafi et A. R. Hermetet (éds.), *La Traduction littéraire. Des aspects théoriques aux analyses textuelles*, in «*Transalpina*», 9, Presses universitaires de Caen, Caen 2006, pp. 115-28.
11. U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano 2003, p. 93. [*Dire presque la même chose. Expériences de traduction* (Dire quasi la stessa cosa), traduit par M. Bouzaher, Grasset, Paris 2006].
12. D. Risterucci-Roudnicki, *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*, Armand Colin, Paris 2008, pp. 17-81.
13. Cf. E. Mattioli, *La poetica del tradurre di Henri Meschonnic*, in «*Rivista internazionale di tecnica della traduzione – International Journal of Translation*», 7, 2003, Dipartimento di Scienze del Linguaggio dell'Interpretazione e della Traduzione, Università degli Studi di Trieste.
14. H. Meschonnic, *Pour la poétique II*, Gallimard, Paris 1973, p. 315.
15. L. Audet, *Évaluation de la traduction littéraire: de la «sensibilité à la littérarité» à la «littérarité en traduction»*, in «*TTR*», 21, 1, 1<sup>er</sup> semestre 2008, p. 128.
16. H. Meschonnic, *Traduction – Adaptation – Palimpseste*, in «*Palimpsestes*» [En ligne], 3, 1990, mis en ligne le 16 septembre 2010, consulté le 5 janvier 2020, <http://journals.openedition.org/palimpsestes/421>.
17. A. Berman, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Gallimard, Paris 1995, p. 75.
18. Ivi, p. 79.
19. Cf. S. Boehmer, *The Mediating Person: Bridges Between Cultures*, G. K. Hall & Co, Boston 1981.
20. Le terme «traduction intersémiotique» a été introduit par Roman Jakobson. Il définit la traduction intersémiotique comme «l'interprétation des signes linguistiques au moyen de systèmes de signes non linguistiques» Cf. R. Jakobson, *Aspects linguistiques de la traduction*, in *Essais de linguistique générale*, trad. N. Ruwet, Éditions de Minuit, Paris 1963, p. 79.
21. J.-R. Ladmiral, *Traduire: théorèmes pour la traduction*, Gallimard, Paris 1994, p. 11.
22. Cf. Audet, *Évaluation de la traduction littéraire*, cit., pp. 127-72.
23. A. Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Seuil, Paris 1999, pp. 54-5.
24. Ivi, p. 55.
25. Quignard, *Villa Amalia*, cit., pp. 14-7.
26. Quignard, *Villa Amalia*, Analogon, cit., pp. 15, 148, 154.
27. Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, cit., pp. 59-60.
28. Quignard, *Villa Amalia*, cit., p. 19.
29. Quignard, *Villa Amalia*, Analogon, cit., p. 17.
30. Quignard, *Villa Amalia*, cit., p. 29.
31. Quignard, *Villa Amalia*, Analogon, cit., p. 28.
32. C. Guillén Díaz, *La lexiculture: d'un concept instrumental à un outil d'intervention en didactique*, in AA.VV., *Mots et lexiculture – Hommage à Robert Galisson*, sous la direction de M. T. Lino et de J. Pruvost, Honoré Champion Éditeur, Paris 2003, p. 42.
33. R. Galisson, *De la langue à la culture par les mots*, Clé International, Paris 1991, p. 120.
34. Voir les réflexions de L. Pavone à ce sujet: «Le culturème est donc une unité porteuse d'une marque de culture dans des domaines variés, censée être décodée par le récepteur cible [...] d'après ses fonctions et selon le rapport entretenu au sein de la communication interculturelle, qu'elle soit écrite ou à l'écran» Cf. L. Pavone, *Comment la traduction audiovisuelle peut rendre les culturèmes. Analyse contrastive des versions doublée et sous-titrée en italien du film d'Anne Fontaine, Gemma Bovery (2014)*, in M. Marchetti, M. C. La Rocca (a cura di), *Lingue e culture a confronto*, A&G – CUECM, Catania 2017, p. 75.
35. Pour une étude lexicographique du terme, nous renvoyons à l'étude comparative faite par Loredana Pavone, citée ci-dessus.

36. C. Fromilhague, A. Sancier-Château, *Introduction à l'analyse stylistique*, Armand Colin, Paris 1999, pp. 61-3.
37. Quignard, *Villa Amalia*, cit., p. 29.
38. Quignard, *Villa Amalia*, Analogon, cit., p. 28.
39. Ivi, p. 46.
40. Quignard, *Villa Amalia*, cit., p. 48.
41. Quignard, *Villa Amalia*, Analogon, cit., pp. 47-8.
42. D'après le dictionnaire en ligne Treccani, le mot focaccia est défini de la manière suivante: focaccia s. f. [lat. *tardo focacia*, agg. f., der. di *focus* «focolare»] (pl. -ce). – 1. Pane di forma bassa e schiacciata, condito con olio o altri ingredienti, cotto nel forno (in questo senso è meno com., spec. in Toscana, di *schiacciata*); nell'Italia settentr., nome di dolci tradizionali, di pasta lievitata e condita, diversi da regione a regione; altrove, come nell'Italia merid., indica pietanze casalinghe fatte di strati di pasta con varii ingredienti e cotte nel forno. *Rendere pan per focaccia*, frase prov., rendere la pariglia, ricambiare un torto o sim., talora rincarando la dose. 2. Nell'industria tessile, tipo di confezione di filato senza supporto e con stratificazione dall'esterno verso l'interno. ♦ Dim. focaccina, focaccetta.
43. Nous reprenons cette idée de L. Pavone, *Comment la traduction audiovisuelle peut rendre les culturèmes. Analyse contrastive des versions doublée et sous-titrée en italien du film d'Anne Fontaine, Gemma Bovery*, cit., p. 69.
44. Cf. M. Ballard, *Les stratégies de traduction des désignateurs de référents culturels*, in M. Ballard (s.l.d.), *La Traduction, contact de langues et de cultures*, Artois Presses de l'Université, Arras 2005, vol. 1, p. 130.
45. Quignard, *Villa Amalia*, cit., pp. 50-2.
46. Ivi, p. 54.
47. P. Quignard, *Villa Amalia*, Asti, Analogon, cit., pp. 50-2.
48. Ivi, p. 55.
49. Cf. A. J. Greimas, *Du sens – Essais sémiotiques*, Seuil, Paris 1970.
50. Pour une étude plus approfondie sur la traduction de la terminologie de l'agroalimentaire, nous renvoyons à: F. Chessa, C. De Giovanni, M. T. Zanola (a cura di), *La terminologia dell'agroalimentare*, Franco Angeli, Milano 2014. Maria Teresa Zanola écrit, dans sa présentation à l'ouvrage: «Non è da trascurare l'importanza dell'appropriatezza nella traduzione, che in campo agroalimentare non è solo linguistica, ma anche culturale, medica e legale».
51. Quignard, *Villa Amalia*, cit., p. 41.
52. Cf. R. Galisson, J. C. André, *Dictionnaire de noms de marques courants*, Essai de lexiculture ordinaire, Didier Eruditio, Paris 1998.
53. Quignard, *Villa Amalia*, cit., p. 103.
54. Quignard, *Villa Amalia*, Analogon, cit., p. 106.
55. Quignard, *Villa Amalia*, cit., p. 103.
56. Ivi, p. 158.
57. Quignard, *Villa Amalia*, Analogon, cit., p. 164.
58. M. Ballard, *La traduction du nom propre comme négociation*, in "Palimpsestes", v. 11, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1999, p. 218.
59. Cf. D. Perlmutter, *Deep and surface structure constraints in syntax*, Holt, Rinehart and Winston, New York 1971.
60. Cf. N. Chomsky, *Lectures on Government and Binding*, Foris Publications, Dordrecht 1981; Id., *Some Concepts and Consequences of the Theory of Government and Binding*, in "Linguistic Inquiry Monograph", 6, 1982.
61. M.-O. Hinzelin, G. A. Kaiser, *Le paramètre du sujet nul dans les variétés dialectales de l'occitan et du francoprovençal*, in M. Barra-Jover (éd.), *Études de linguistique gallo-romane*, Presses universitaires de Vincennes, Saint-Denis, "Sciences du langage", 2012, p. 247.
62. C. Hagège, *La structure des langues*, PUF, Paris 2006, p. 33.
63. M. Olivier, *Analyse des éléments nuls PRO et pro en syntaxe générative*, in "Dialangue", 10, avril 1999, p. 90.
64. V. Algeri, *Le paramètre pro-drop en traduction: formes et fonctions du pronom clitique Je*, in "Laboratorio critico", 2, 2015, p. 1.

65. *Ibid.*
66. Quignard, *Villa Amalia*, cit., p. 101.
67. Quignard, *Villa Amalia*, *Analogon*, cit., p. 105.
68. Nous ne considérons pas dans ce cas le choix, à notre avis immotivé, de changer la traduction du verbe arroser (innaffiare) avec un autre verbe (potare) et par conséquent la traduction de tuyau avec (cesoie).
69. Quignard, *Villa Amalia*, cit., p. 102.
70. Quignard, *Villa Amalia*, *Analogon*, cit., p. 105.
71. D. Viart, *Les «fictions critiques» de Pascal Quignard*, in “Études françaises”, 40, 2, p. 32.
72. Ivi, p. 29.
73. M. C. La Rocca, *L'écriture des émotions: approches cognitives et neuroesthétiques. Le cas de Boutès de Pascal Quignard*, L'Harmattan, Paris 2016, p. 281.
74. Cf. G. Henrot Sostero, *Pragmatique de l'anthroponyme dans à la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, Honoré Champion, Paris 2011.
75. M. Coste, *Pascal Quignard. Entre le refus du langage et l'impossibilité de se taire, le silence musical*, in *Vox & Silentium: Études de linguistique et littérature romanes*, Peter Lang, Bern 2015, p. 103.
76. Levé: participe passé du verbe transitif lever, désignant, dans la manière moderne de battre la mesure, le mouvement ascendant de la main ou du bâton sur le temps faible. On dit qu'un morceau commence *en levant*, lorsque le premier temps fort est précédé d'une anacrouse, <https://dictionnaire.metronimo.com/index.php?a=term&d=1&t=508>.
77. Crescendo: parmi les indications de nuances présentes sur une partition se trouve le crescendo. Un crescendo est un signe qui indique au musicien qu'il doit exécuter une augmentation progressive de l'intensité du son. Le contraire d'un crescendo s'appelle un «decrescendo», <https://www.laquintejuste.com/8-dictionnaire-des-termes-musicaux/307-crescendo>.
78. Quignard, *Villa Amalia*, cit., pp. 228-9.
79. Ivi, p. 277.
80. Ivi, pp. 241-2.
81. Quignard, *Villa Amalia*, *Analogon*, cit., pp. 248-9.
82. Risterucci-Roudnický, *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*, cit., p. 15.
83. *Ibid.*
84. Sur le paratexte, nous renvoyons à: G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982; Id., *Seuils*, Seuil, Paris 1987. Nous signalons aussi l'étude sur le rapport entre «paratexte et traduction» de C. Elefante, *Traduzione e Paratesto*, Bononia University Press, Bologna 2013. Voir enfin, sur le péritexte auctorial, G. Henrot Sostero, *La fabrique du pré-dire. Proust et la dédicace d'exemplaire*, in “Poétique”, 2014, 1 (n° 175), p. 121, <https://www.cairn.info/revue-poetique-2014-1-page-121.htm>.
85. Cf. F. Brizay, *La construction du stéréotype de l'Italien à l'époque moderne dans les guides et dans la littérature de voyage*, in M. Grandière, M. Molin, *Le stéréotype: outil de régulations sociales*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2004, pp. 229-43; M. Marchetti, *Poetica dell'ironia*, Centro Editoriale e Librario, Rende 2003, pp. 55-134.