

# PROBLÈMES RHÉTORIQUES ET MÉLODICO-RYTHMIQUES DANS LA TRADUCTION EN ITALIEN DES MONOLOGUES DE *TOUT MON AMOUR* DE LAURENT MAUVIGNIER

ALBERTO BRAMATI  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

alberto.bramati@unimi.it

Citation: Bramati, Alberto (2022) “Problèmes rhétoriques et mélodico-rythmiques dans la traduction en italien des monologues de *Tout mon amour* de Laurent Mauvignier”, in Jean-Paul Dufiet, Elisa Ravazzolo (éds.) *L'oralité dans la traduction du texte de théâtre*, mediAzioni 35: A17-A34, <https://doi.org/10.6092/issn.1974-4382/16023>, ISSN 1974-4382.

**Abstract:** Laurent Mauvignier’s play *Tout mon amour* (2012) is characterised by the presence of six monologues in which three of the five characters (the Mother, the Son and Elisa) express their inner truth that the others ignore because it had never been verbalised. The language of these monologues is distinguished from the spoken language of the dialogues by an obsessive music, based mainly on the systematic use of the figure of repetition (with its variants, the polyptote and the lexical derivation). In our work of translation from French into Italian (2021), we were thus confronted with two major problems: on the one hand, the need to reproduce, as far as possible, the numerous figures of speech which are at the basis of the music of the French text; on the other hand, the need to find, for each sentence of the Italian text, a balance on the melodic-rhythmic level comparable to that which exists in the French text. This study is devoted to the different strategies we have adopted to try to solve these two problems.

**Keywords:** French-Italian translation; theatre play; monologue; figures of speech; repetitions; polyptotes; lexical derivations; melodic-rhythmic problems.

## 1. Laurent Mauvignier : de l'écriture romanesque à l'écriture théâtrale

Dès son premier roman, *Loin d'eux*, paru en 1999 aux Éditions de Minuit, Laurent Mauvignier se caractérise par une écriture éminemment théâtrale : ses personnages s'expriment dans des monologues intérieurs où le recours systématique à des déformations syntaxiques telles que l'anacoluthie et l'ellipse ainsi qu'à des figures de parole telles que la paronymie et la répétition transforme les expressions les plus banales du français parlé familier en une langue savamment construite qui appelle la mise en scène.

La mention *roman* disparaît pour la première fois de la couverture d'un livre de Mauvignier avec *Le lien* (2005), un dialogue entre les voix d'un homme et d'une femme, presque dépourvu de didascalies. La même absence de mention générique caractérise le quasi-monologue *Ce que j'appelle oubli* (2011) où, selon Michel Bertrand, Mauvignier semble vouloir « éprouver la théâtralité inhérente au monologue, dont il n'avait jusqu'à présent mis à l'épreuve la dramaturgie qu'au travers les monologues intérieurs de ses romans » (Bertrand et Bramati 2018 : 10).

C'est bien l'année suivante que Mauvignier publie sa première pièce de théâtre : *Tout mon amour* (2012). La mention *théâtre* apparaîtra ensuite sur la couverture de deux autres livres : le drame épique *Retour à Berratham* (2015) et le quasi-monologue *Une légère blessure* (2016). Commandée par le chorégraphe Angelin Preljocaj pour une mise en scène mélangeant théâtre et danse, *Retour à Berratham* est une pièce tout à fait différente des deux autres : une histoire d'amour dans un pays ravagé par la guerre remplace ici les conflits familiaux qui caractérisent *Tout mon amour* et *Une légère blessure*. C'est la raison qui nous a poussé à publier dans un volume dirigé par Jean-Paul Dufiet, récemment paru dans la collection *Labirinti* de l'Università degli Studi di Trento, la traduction en italien de la première et de la troisième pièce de Mauvignier.

## 2. Tout mon amour

La pièce se déroule le jour de l'enterrement du Grand-Père. Après les obsèques, son fils (le Père) et sa femme (la Mère) se retrouvent dans la maison du mort, là où dix ans auparavant Élisabeth, leur fille de six ans, avait disparu. Pendant que le Père et la Mère discutent des affaires à régler avant de rentrer chez eux, une jeune fille de 16 ans se présente, affirmant être Élisabeth. Au lieu de susciter une réaction de joie, l'apparition de cette jeune fille provoque des réactions très diverses chez le Père, la Mère et le Fils, le frère cadet d'Élisabeth, appelé en urgence pour prendre connaissance de la situation.

Au fil des quatorze séquences qui composent la pièce, le retour d'Élisabeth fait éclater non seulement l'équilibre fragile entre les trois autres membres de la famille, mais surtout la construction du Moi du personnage de la Mère, qui va refuser avec une extrême violence toute forme d'amour aussi bien pour sa fille retrouvée que pour son Fils. *Tout mon amour* renverse donc complètement « le schème narratif de l'enfant qui après bien des années revient dans la demeure des parents et qui provoque la recomposition de l'unité perdue entre les parents

et les enfants » (Dufiet 2018 : 200), un topos qui trouve sa forme la plus connue dans la parabole évangélique du fils prodigue (Luc 15, 11-32).

Tout le long de la pièce, les cinq personnages sur scène (le Père, la Mère, le Grand-Père<sup>1</sup>, le Fils et Élisabeth) s'expriment par deux formes de parole : dans les dialogues, ils utilisent un français parlé standard<sup>2</sup> alors que dans les monologues, où les locuteurs révèlent leur vérité intérieure, à savoir la vérité existentielle que les autres personnages ignorent car elle n'a jamais été verbalisée, la langue perd les caractéristiques du français parlé spontané et retrouve la musique obsessionnelle qui caractérisait les premiers romans de Mauvignier, une musique fondée sur l'emploi systématique de la figure de la répétition (avec ses deux variantes, le polyptote et la dérivation) et, plus rarement, sur différents types de ruptures sémantico-syntaxiques de la phrase.

Dans *Tout mon amour*, les monologues « existentiels » sont au nombre de six : deux sont prononcés par la Mère, deux par le Fils et deux par Élisabeth. Le tableau 1 montre aussi bien les pages de l'édition Minuit correspondant aux six monologues que le nombre de lignes que chaque monologue occupe dans le texte.

**Tableau 1.**

N	personnage	pages	lignes
1	Mère	40-41	28
2	Élisabeth	48-49	30
3	Fils	59-61	40
4	Élisabeth	81-85	103
5	Fils	99-101	36
6	Mère	110-112	58

Les données collectées montrent que les deux monologues les plus longs, et par conséquent aussi les plus importants pour l'intrigue de la pièce, sont le monologue n. 4, prononcé par Élisabeth, et le monologue n. 6, prononcé par la Mère : dans le premier, Élisabeth raconte sa vie après l'enlèvement ; dans le dernier, la Mère exprime non seulement son refus de reconnaître Élisabeth comme étant sa fille, mais aussi sa haine vis-à-vis du Fils, coupable d'avoir survécu à sa sœur. C'est bien à partir d'exemples tirés de ces deux monologues que nous allons présenter les problèmes rhétoriques et mélodico-rythmiques que nous avons rencontrés dans la traduction des six monologues de *Tout mon amour*. Mais d'abord quelques mots sur les critères généraux que nous avons suivis dans notre travail.

<sup>1</sup> Tout en étant mort, le Grand-Père est présent sur scène : sur le « double régime fictionnel » (réaliste et « surréel ou onirique »), voir Dufiet 2018 : 196 ss.

<sup>2</sup> Seul le Grand-Père adopte un registre plus familier.

### 3. Les quatre problèmes du traducteur de la lettre

Dès ses débuts, la réflexion sur la traduction en Occident se caractérise par l'opposition entre le sens et la lettre<sup>3</sup>. Traduire le sens signifie faire abstraction du « corps » des mots qui composent le texte source – c'est ce que font normalement les interprètes. Ce faisant, la structure lexico-syntaxique de la phrase traduite n'aura plus une relation directe avec la structure de la phrase originale, mais elle ne sera que la structure considérée comme la plus « normale » dans la langue cible pour exprimer le sens de la phrase originale. Par conséquent, d'un côté le sens du texte source sera nécessairement influencé, modifié, voire parfois déformé par la structure lexico-syntaxique de la langue cible, de l'autre toute forme d'influence de la langue source sur la langue cible est exclue.

Au contraire, traduire la lettre signifie s'efforcer de reproduire dans le texte cible l'ensemble des caractéristiques linguistiques du texte source (lexique, syntaxe, figures de style, mélodie et rythme). Autrement dit, traduire la lettre signifie s'efforcer d'adapter la langue cible à l'expression de la complexité du sens du texte source, un sens qui passe d'abord par l'emploi de certains mots (ayant aussi bien un signifié qu'un signifiant, à savoir une forme et un son spécifiques), ensuite par le choix de certaines structures syntaxiques (exprimant une certaine représentation de la réalité, une certaine conception du monde), par le recours à certaines figures de style (figures de paroles ainsi que figures de pensée), et enfin par la création d'une certaine mélodie et d'un certain rythme. De cette manière, la langue cible s'ouvre, au moins partiellement, à l'influence de la langue source.

Le traducteur qui se range du côté de la « traduction de la lettre », c'est-à-dire de la traduction « du texte en tant qu'il est *lettre* » (Berman 1999 : 25), va forcément rencontrer quatre types de problèmes : des problèmes lexicaux ; des problèmes grammaticaux ; des problèmes rhétoriques et, enfin, des problèmes mélodico-rythmiques<sup>4</sup>. La solution de chacun de ces quatre problèmes dépend de trois paramètres :

1. le genre textuel, auquel appartient le texte source (roman, pièce de théâtre, essai, etc.) ;
2. les caractéristiques linguistiques du texte source, qui peuvent différer sensiblement d'un texte à l'autre, à l'intérieur d'un même genre ;
3. le contexte spécifique, où se manifeste le problème de traduction.

C'est bien en tenant compte de ces trois paramètres que nous avons essayé, dans notre traduction de *Tout mon amour*, de trouver un équilibre entre la reproduction du style de Mauvignier et la création d'une langue parlée qui puisse paraître vraisemblable au public italien qui assisterait à une mise en scène de la pièce :

La traduzione che viene qui proposta può essere considerata una 'traduzione della lettera' nel senso bermaniano, in quanto cerca di riprodurre, per quanto possibile, le scelte lessicali e sintattiche del testo di partenza.

<sup>3</sup> L'opposition entre le sens et la lettre est déjà postulée par Cicéron dans son *De optimo genere oratorum* (46 av. J.-C.), le premier texte théorique connu sur la traduction interlinguistique ; elle est ensuite reprise et approfondie par Jérôme dans sa *Lettre 57 Ad Pammachium* (395-6 ap. J.-C.).

<sup>4</sup> Sur les quatre problèmes du traducteur de la lettre, voir Bramati 2018.

Trattandosi, tuttavia, di due testi teatrali concepiti per essere recitati sul palcoscenico, la traduzione tiene anche conto delle esigenze pragmatiche imposte dall'uso della lingua italiana: le scelte traduttive tendono quindi a trovare un equilibrio tra la riproduzione dello stile di Mauvignier (con particolare attenzione alle figure della ripetizione e alle fratture semantico-sintattiche della frase) e la creazione di un parlato che possa risultare verosimile per un pubblico italiano. (Bramati 2021a : 223)

La traduction des six monologues de la pièce a posé, plus particulièrement, deux problèmes majeurs : d'un côté, la nécessité de reproduire, autant que possible, les nombreuses figures de parole (répétitions, polyptotes, dérivations lexicales), qui sont à la base de la musique obsessionnelle du texte français ; de l'autre, la nécessité de trouver, pour chaque phrase du texte italien, un équilibre sur le plan mélodico-rythmique comparable à celui qui existe dans le texte français. C'est aux différentes stratégies que nous avons adoptées pour essayer de résoudre ces deux problèmes que seront consacrés les paragraphes qui suivent.

#### 4. La traduction des répétitions

Dans son essai *Une phrase*, Milan Kundera affirme que les répétitions lexicales ont deux fonctions : une fonction sémantique – « l'auteur introduit dans son texte un mot qui a le caractère d'une notion-clé, d'un concept » (1993 : 135) – et une fonction mélodique – « [les] répétitions multiples ralentissent le tempo et donnent à la phrase une cadence nostalgique » (1993 : 137). C'est pourquoi, pour Kundera, le traducteur se doit de reproduire dans le texte cible toutes les répétitions présentes dans le texte source :

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

En fait, toutes les répétitions n'ont pas cette double fonction : parfois, c'est la seule fonction sémantique qui justifie la répétition d'un élément linguistique. C'est ce qu'on peut facilement constater en analysant les répétitions lexicales qui parsèment la partie dialoguée de la pièce, celle où les personnages s'expriment dans un français parlé spontané. En voici trois exemples.

Dans l'exemple 1, la répétition de la formule *ça va*, dans sa forme interrogative d'abord et dans sa forme affirmative ensuite, se justifie dans le cadre d'un coup de fil que le Père (P) passe à son fils. La répétition fait ici partie des formules standards pour ce genre de situation : sa fonction est donc purement sémantique.

##### Exemple 1

<p>P Salut. <b>Ça va</b> ? Oui, <b>ça va</b>. Non, je ne suis pas triste. Mais non, je te dis, <b>ça va</b>. (2012 : 13)</p>
--

Dans d'autres cas, la répétition sert à intensifier ce que le personnage veut exprimer. C'est le cas de l'exemple 2, où la Mère (M), effrayée par l'apparition d'Élisa, réagit violemment en hurlant plusieurs fois qu'elle doit partir. La répétition des trois verbes à l'impératif (*dégager*, *disparaître*, *foutre*, ce dernier en tant qu'élément de la locution verbale *foutre le camp*) a ici pour fonction d'exprimer avec une extrême intensité le désarroi du personnage.

### Exemple 2

M  
Non ! **Dégage !** { **Dégage ! Fous le camp !** Mais **fous le camp !** **Espèce de folle !**  
**Espèce de cinglée ! Dégage ! Dégage** d'ici je te dis ! **Disparais ! Disparais !** (2012 : 15)

Dans les dialogues de la pièce, on trouve enfin des éléments linguistiques qui sont répétés par plusieurs personnages : il arrive en effet souvent qu'au fil d'une discussion, un personnage reprenne un mot ou une expression qui a déjà été utilisé par son interlocuteur. C'est ce que montre l'exemple 3, où la Mère reprend deux fois le syntagme *l'appeler* déjà utilisé par le Père.

### Exemple 3

P  
Ok, d'accord. Oui. D'accord, je vais t'emmener. Mais avant je vais **l'appeler**. Il faut que je l'appelle, il faut que quelqu'un sache, que quelqu'un voie.  
  
M  
Mais pourquoi tu veux **l'appeler** ? Tu n'as aucune raison de **l'appeler**. (2012 : 33)

Dans tous ces cas, les répétitions n'ont qu'une fonction sémantique, la langue des dialogues reproduisant un français parlé spontané dépourvu de toute dimension musicale. Les choses changent radicalement dans les six monologues de la pièce : la confession intime de chaque personnage s'exprime dans une langue différente, sa douloureuse vérité existentielle s'appuyant sur la répétition obsessionnelle d'éléments linguistiques qui n'ont pas qu'une fonction sémantique (les « notions-clés » dont parle Kundera), mais aussi une fonction mélodique. Dans les six monologues, la parole qui dit ce qui était jusque-là indicible se réalise sous la forme d'une musique obsessionnelle où la dimension mélodique est si indissociable de la dimension sémantique qu'on peut, à juste titre, parler d'une « prose lyrique »<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> C'est le terme par lequel la critique littéraire italienne a défini la prose de *Conversazione in Sicilia* (1941) d'Elio Vittorini, elle aussi caractérisée par une musique obsessionnelle fondée sur les répétitions.

## Exemple 4

**Il m'a promis** que je serais pardonnée un jour d'avoir désobéi. **Il m'a promis** que **les gendarmes** me rechercheraient pour **me faire du mal** et **me faire dire du mal**. Il m'a fait promettre de fuir toujours **les gendarmes** et de ne jamais **dire du mal** de lui parce qu'il savait que Dieu me **pardonnerait** mais pas **les gendarmes**. Il m'a expliqué qu'on ne me **pardonnerait** rien parce que, dehors, **le pardon n'existe pas**. Non. Il a dit, dans leur cœur, **le pardon n'existe pas**. (83-84)

Les relations entre les éléments qui « se répondent et s'enchaînent » au fil des monologues représentent un exemple clair de ce qu'Antoine Berman appelle « des réseaux signifiants sous-jacents », à savoir des champs lexicaux dont l'existence peut échapper au lecteur ordinaire, mais que le traducteur se doit de reconnaître et de reproduire car ils constituent « l'une des faces de la rythmique et de la signifiante de l'œuvre » :

La traduction qui ne transmet pas de tels réseaux *détruit* l'un des tissus signifiants de l'œuvre. Cela va de pair avec la destruction des groupes de signifiants majeurs d'un texte, ceux autour desquels elle organise sa parole. [...] La traduction traditionnelle ne perçoit même pas cette systématique. (Berman 1999 : 61-62)

Voici donc notre traduction du même extrait :

## Exemple 5

**Mi ha promesso che** sarei stata perdonata un giorno per aver disobbedito. **Mi ha promesso che i gendarmi** mi avrebbero cercata **per farmi** del male e **per farmi dire** cose brutte. Mi ha fatto promettere di stare sempre lontana dai **gendarmi** e di non **dire** mai male di **lui**, perché **lui** sapeva che Dio **mi avrebbe perdonato** ma **i gendarmi** no. Mi ha spiegato che gli altri uomini non **mi avrebbero perdonato** niente perché, fuori, **il perdono non esiste**. No. Ha detto, nel loro cuore, **il perdono non esiste**. (117)

Si l'on compare les deux textes, on constate facilement que toutes les répétitions du texte français n'ont pas été reproduites en italien : tout en partageant les positions de Kundera et de Berman, un traducteur peut, en effet, se trouver dans l'impossibilité de reproduire dans le texte cible une répétition lexicale présente dans le texte source, et cela à cause de trois types de problèmes : des problèmes lexicaux (liés notamment à la polysémie des éléments répétés dans le texte source), des problèmes grammaticaux (liés aux règles grammaticales des deux langues en présence) et des problèmes mélodico-rythmiques (qui tiennent notamment à la position et à la distance des éléments répétés)<sup>6</sup>. Nous allons en donner quelques exemples tirés du second monologue d'Élisa.

Sur le plan lexical, c'est surtout la polysémie des éléments répétés qui rend impossible la reproduction de la répétition dans le texte cible. Dans l'exemple 6, le nom *jour* est employé d'abord avec le signifié de lumière et ensuite avec celui

<sup>6</sup> Aux trois types de problèmes qui rendent impossible la reproduction d'une répétition en italien, nous avons déjà consacré deux études (Bramati 2013 et 2017).

d'intervalle de temps correspondant à une journée : comme en italien il n'existe pas de nom qui possède ces deux signifiés, la reproduction de la répétition est impossible.

#### Exemple 6

Je me souviens du <b>jour</b> du premier <b>jour</b> . (2012 : 82)	Mi ricordo la luce del primo <b>giorno</b> . (2021 : 112)
---	--

Dans d'autres cas, ce n'est pas l'élément répété lui-même qui pose problème, mais plutôt la construction syntaxique dans laquelle il est employé : c'est ce qu'on voit dans l'exemple 7, où le syntagme *du mal* est d'abord l'objet direct du verbe *faire* dans la construction « faire du mal à qqn » et ensuite l'objet direct du verbe *dire* dans la construction « dire du mal de qqn ». Alors que la première construction se traduit en italien par une construction qui reproduit la même structure syntaxique (*fare del male a qno*), la deuxième construction présente en italien une structure syntaxique différente, l'objet direct nominal étant remplacé par un adverbe (*parlare male di qno*). Or, si l'objet prépositionnel « *di qno* » n'est pas exprimé, le verbe *parlare* suivi du seul adverbe *male* prend un sens différent<sup>7</sup> ; d'où la nécessité en italien de réintégrer ce complément qui est sous-entendu en français (*per farmi parlare male di lui*). Puisque l'ajout du syntagme « *di lui* » aurait pour conséquence la destruction du parallélisme sur lequel se base la musique de la phrase française, nous avons finalement opté pour l'effacement de la répétition du nom *male*.

#### Exemple 7

Il m'a promis que les gendarmes me rechercheraient pour me faire <b>du mal</b> et me faire dire <b>du mal</b> . (2012 : 83)	Mi ha promesso che i gendarmi mi avrebbero cercata per farmi <b>del male</b> e per farmi dire cose brutte. (2021 : 116)
---	---

La reproduction d'une répétition peut aussi être empêchée par les règles grammaticales des deux langues en présence. Dans le monologue d'Élisa, le verbe *prier* est répété quatre fois à la 3<sup>e</sup> personne du singulier de l'imparfait de l'indicatif : les trois premières occurrences ont pour sujet le pronom clitique indéfini *on* alors que la dernière a pour sujet le pronom clitique défini *il*. C'est bien ce changement de sujet qui empêche la reproduction de cette répétition : le clitique *on* n'ayant pas de correspondant en italien, sa traduction dépend du sens qu'il prend dans le contexte où il est employé. Dans l'exemple 8, il s'agit de trois occurrences de l'emploi dit *neutre*<sup>8</sup>, où *on* a le même sens que le pronom *nous* : comme cet emploi de *on* se traduit en italien par un verbe à la 1<sup>ère</sup> personne du pluriel, la répétition de la même forme verbale (*pregavamo*) ne peut qu'être limitée aux trois premières occurrences de l'imparfait *priaît*.

<sup>7</sup> Selon le contexte, *parlare male* peut signifier en italien soit mal prononcer les mots soit s'exprimer dans une langue incorrecte.

<sup>8</sup> Voir Fløttum, Jonasson et Norén 2007.



## Exemple 8

On <b>pria</b> it tous les deux pour eux tous et j'entendais la pluie qui tombait et alors on <b>pria</b> it longtemps. Des journées entières on <b>pria</b> it. Il <b>pria</b> it pour moi et pour mon corps [...] (2012 : 84)	<b>Pregavamo</b> insieme per tutti loro e io sentivo la pioggia cadere e allora <b>pregavamo</b> per ore e ore. Intere giornate <b>pregavamo</b> . Lui pregava per me e per il mio corpo [...] (2021 : 117)
---	---

Le troisième type de problème qu'un traducteur peut rencontrer dans la reproduction d'une répétition se situe sur le plan mélodico-rythmique : comme nous l'avons montré dans une étude précédente (Bramati 2017), ce sont surtout deux paramètres – la structure et la distance des éléments répétés – qui rendent plus ou moins acceptable la figure de la répétition en italien. Dans l'exemple 9, le nom *soleil* apparaît trois fois dans la même phrase : les deux premières occurrences ne posent aucun problème, les deux syntagmes « du soleil » et « le soleil » (ce dernier avec l'omission de la préposition) ayant la même fonction d'objets du verbe *se souvenir*. Ce qui pose problème en italien c'est en revanche l'emploi de *soleil* comme complément du nom *éclat*, autre objet prépositionnel du verbe *se souvenir* (*des éclats de soleil*). L'asymétrie entre les deux premiers emplois et le troisième produit un effet de cacophonie, que les locuteurs italophones tendent à éviter. Par scrupule, nous avons envoyé à notre relecteur une traduction littérale de la phrase française : le fait que lui aussi nous ait suggéré d'éliminer la troisième occurrence du nom *sole* confirme notre intuition. Cela dit, ne s'agissant que d'une évaluation esthétique fondée sur notre sensibilité linguistique, notre choix reste tout à fait subjectif.

## Exemple 9

Je me souviens du silence des sommeils et du <b>soleil</b> aussi, et la lumière sur le lac, le <b>soleil</b> qui a plongé dedans et des éclats de <b>soleil</b> coupants et moi j'ai si chaud, je veux chercher la fraîcheur et je sais où il faut aller pour la trouver, là-bas. (2012 : 82)	Mi ricordo il silenzio del sonno e anche il <b>sole</b> , e la luce sul lago, il <b>sole</b> che si tuffa dentro e le scaglie di <b>sole</b> taglienti e io ho così tanto caldo, voglio cercare il fresco e so dove bisogna andare per trovarlo, laggiù in fondo.	Mi ricordo il silenzio del sonno e anche il <b>sole</b> , e la luce sul lago, il <b>sole</b> che si tuffa dentro e le sue scaglie luminose e taglienti, e io ho così tanto caldo, voglio cercare il fresco e so dove bisogna andare per trovarlo, laggiù in fondo. (2021 : 115)
---	---	---

Dans un texte qui se caractérise par un emploi fréquent de la figure de la répétition, les omissions peuvent être compensées par des ajouts qui parfois représentent une solution cohérente pour obtenir, dans la langue cible, une phrase équilibrée du point de vue mélodico-rythmique. Là aussi, l'ajout d'une nouvelle répétition peut s'avérer une solution pour différents types de problèmes.

Dans l'exemple 10, le traducteur est confronté à un problème lexical, les deux syntagmes synonymes « fils unique » et « enfant unique » se traduisant en italien par le même syntagme « *figlio unico* ». Pour ne pas répéter deux fois platement « *il mio bel figlio unico* », nous avons créé un crescendo intensif en introduisant l'adverbe *così* devant la deuxième occurrence de l'adjectif *bello*.

## Exemple 10

Elle a six ans et elle aura toujours six ans. Non... non, non, elle n'a pas grandi. Elle ne peut pas grandir... alors que toi... toi, <b>mon</b> beau fils <b>unique</b> , <b>mon</b> bel enfant <b>unique</b> ... (2012 : 110)	Lei ha sei anni e avrà sempre sei anni. No... no, no, non è cresciuta. Non può crescere... mentre tu... tu, <b>il mio</b> bel <b>figlio unico</b> , <b>il mio figlio unico</b> così bello... (2021 : 153)
---	---

L'ajout d'une répétition peut aussi permettre de résoudre un problème mélodique. Dans l'exemple 11, le texte source présente un polyptote avec homophonie, *dessin* et *dessins* se prononçant en français de la même manière. Ce n'est pas le cas en italien, car le singulier et le pluriel du nom *disegno* diffèrent pour la prononciation de la dernière voyelle, ce qui peut engendrer un effet de cacophonie. Comme pour l'effacement du nom *soleil* dans l'exemple 9, nous avons voulu avoir une confirmation auprès d'un autre locuteur italoophone : nous avons donc envoyé à notre relecteur une traduction littérale contenant le nom *disegno* d'abord au singulier et ensuite au pluriel. Là aussi, il nous a été suggéré d'éviter cette cacophonie en remplaçant le polyptote par une vraie répétition (*disegni/disegni*).

## Exemple 11

Je me souviens de l'odeur de raisin et d'herbe coupée. Et puis du <b>dessin</b> de ses veines sur les avant-bras – c'est vrai, c'était comme des <b>dessins</b> , des routes, des chemins, des rivières comme sur les plans des cartes routières. (2012 : 81)	Mi ricordo l'odore d'uva e di erba tagliata. E poi il <b>disegno</b> delle sue vene sugli avambracci – è vero, erano come <b>disegni</b> , strade, sentieri, fiumi come nelle immagini delle carte stradali.	Mi ricordo l'odore d'uva e di erba tagliata. E poi i <b>disegni</b> delle sue vene sugli avambracci – è vero, erano come <b>disegni</b> , strade, sentieri, fiumi, come nelle immagini delle carte stradali. (2021 : 113)
---	--	---

La recherche d'un équilibre entre, d'un côté, les choix lexico-syntaxiques de Mauvignier et, de l'autre, la musicalité propre à la langue italienne, nous a souvent conduit à modifier la traduction littérale des six monologues en agissant sur la figure de la répétition : comme le montre l'exemple 12, pour obtenir des phrases équilibrées en italien sur le plan mélodico-rythmique, il a fallu à la fois effacer des répétitions redondantes (*era ; che era*) et ajouter de nouvelles répétitions (*sempre ; una voce*), absentes dans le texte français. Inutile de rappeler que ces choix restent absolument subjectifs et qu'un autre traducteur, avec une autre sensibilité linguistique, adopterait probablement des solutions différentes.

## Exemple 12

<p>– il me parlait <b>toujours</b> comme il aurait parlé à une image et <b>c'était avec</b> la <b>voix</b> tremblante et <b>brûlante</b> qu'il parlait, <b>toujours c'était avec</b> une <b>voix brûlante</b> mais qui <b>était</b> sans chaleur ni flamme et qui se consumait du dedans et mâchait des mots comme des braises. (2012 : 82)</p>	<p>– mi parlava <b>sempre</b> come avrebbe parlato a un'immagine ed era <b>con</b> la <b>voce</b> tremante ed <b>ardente</b> che parlava, <b>sempre era con</b> una <b>voce ardente</b> ma che <b>era</b> senza calore né fiamma e che si consumava da dentro e masticava parole come braci.</p>	<p>– <b>mi</b> parlava <b>sempre</b> come si parla a un'immagine ed era <b>sempre</b> con <b>una voce ardente</b> e tremante che <b>mi</b> parlava, <b>sempre</b> con <b>una voce ardente</b> ma senza fiamma né calore, <b>una voce</b> che si consumava da dentro e che masticava le parole come braci. (2021 : 115)</p>
---	--	--

### 5. Problèmes mélodico-rythmiques

Dans notre analyse des répétitions, nous avons plusieurs fois évoqué l'existence de problèmes qui se situent sur le plan mélodico-rythmique : à la différence des problèmes lexicaux et grammaticaux qui, en règle générale, sont des problèmes objectifs générés par la rencontre de deux codes linguistiques, les problèmes mélodico-rythmiques relèvent entièrement de la sensibilité linguistique du traducteur dans son usage de la langue cible, et il est par conséquent très difficile, voire impossible, d'énoncer des règles générales à leur sujet. C'est pourquoi, ce que nous allons présenter dans ce paragraphe, ce sont plutôt les stratégies les plus importantes que nous avons utilisées pour résoudre ce que, subjectivement, nous ressentions comme étant des problèmes mélodico-rythmiques dans notre traduction italienne des six monologues de *Tout mon amour*. Nous allons, plus précisément, en présenter quatre : le déplacement d'éléments ; l'ajout d'éléments ; l'omission d'éléments ; la recherche d'assonances.

#### 5.1. Le déplacement d'éléments linguistiques

La stratégie de déplacer des éléments linguistiques à l'intérieur d'une même phrase peut concerner soit des mots isolés (ce sont surtout des noms ou des adjectifs formant des séries, c'est-à-dire des successions d'éléments ayant la même fonction syntaxique) soit des syntagmes soit des propositions entières. Nous allons en donner deux exemples.

L'exemple 12, que nous venons d'analyser à propos de l'ajout et de l'effacement de certaines répétitions, contient deux exemples de déplacement de mots isolés : c'est le cas aussi bien du couple d'adjectifs *tremblante et brûlante*, modificateurs du nom *voix*, que du couple de noms *chaleur et flamme*, régis par la préposition *sans* et reliés par la conjonction de coordination *ni*. Dans les deux cas, pour des raisons purement mélodico-rythmiques, l'ordre des éléments a été inversé en italien.

## Exemple 12

<p>– il me parlait <b>toujours</b> comme il aurait parlé à une image et <b>c'était avec la voix</b> tremblante et <b>brûlante</b> qu'il parlait, <b>toujours c'était avec une voix brûlante</b> mais qui <b>était</b> sans chaleur ni flamme et qui se consumait du dedans et mâchait des mots comme des braises. (2012 : 82)</p>	<p>– <b>mi</b> parlava <b>sempre</b> come si parla a un'immagine ed era <b>sempre</b> con <b>una voce ardente</b> e tremante che <b>mi</b> parlava, <b>sempre</b> con <b>una voce ardente</b> ma senza fiamma né calore, <b>una voce</b> che si consumava da dentro e che masticava le parole come braci. (2021 : 115)</p>
---	--

En comparant les deux couples d'adjectifs italiens « *tremante e ardente* » (qui reproduit l'ordre des deux adjectifs en français) et « *ardente e tremante* » (qui correspond à notre traduction), on peut remarquer que la première solution comporte un débit saccadé à cause de la rencontre de trois voyelles (*e-e-a*) appartenant à trois mots différents (la dernière voyelle de *tremante*, la conjonction *e* et la voyelle *a* d'*ardente*), alors que « *ardente e tremante* » permet un débit sans interruption qui est, à notre oreille, plus idiomatique.

Dans le cas du couple de noms, c'est en revanche la différente position des deux accents principaux dans le syntagme prépositionnel italien qui est à la base de notre choix : alors que dans le syntagme « *senza calore né fiamma* », qui reproduit l'ordre des mots en français, les deux accents tombent sur la quatrième et sur la septième syllabe, divisant l'octosyllabe en deux groupes respectivement de cinq et de trois syllabes (*senza calòre + né fiàmma*), dans le syntagme « *senza fiamma né calore* », qui correspond à notre traduction, les deux accents tombent sur la troisième et sur la septième syllabe, divisant ainsi l'octosyllabe en deux groupes de quatre syllabes chacun (*senza fiàmma + né calore*), ce qui produit, pour notre oreille, une cadence plus équilibrée.

L'exemple 13 montre, en revanche, le déplacement d'un syntagme à l'intérieur de la même phrase : alors qu'en français le syntagme prépositionnel *avec nos fêtes* est positionné en fin de phrase, en italien la même position, tout à fait possible du point de vue grammatical, produit une phrase tout à fait déséquilibrée. La raison en est la différente longueur aussi bien du noyau verbal (« *on leur en a fait voir* » compte six syllabes alors que sa traduction en italien « *gliene abbiamo fatte vedere di tutti i colori* » en compte quinze) que du syntagme prépositionnel en fin de phrase (« *avec nos fêtes* » compte quatre syllabes alors le syntagme correspondant « *con le nostre feste* » en compte six). Si l'on reproduit en italien l'ordre des mots de la phrase française, ce qu'on obtient c'est un effet de « voix descendante », comme si le syntagme prépositionnel « *con le nostre feste* » avait été ajouté après coup au noyau verbal. C'est justement pour éviter cet effet factice qui contredit la cadence normale de la phrase italienne que nous avons déplacé le syntagme « *con le nostre feste* » avant le noyau verbal.

## Exemple 13

<p>Les amis, on leur en a fait voir, <b>avec nos fêtes</b>. Ah, oui, t'aurais vu, comme si ça allait. (2012 : 100)</p>	<p>Agli amici, <b>con le nostre feste</b> gliene abbiamo fatte vedere di tutti i colori. Ah, sì, avessi visto, come se tutto andasse bene. (2021 : 139)</p>
--	---

## 5.2. L'ajout d'éléments linguistiques

Si le déplacement d'un ou de plusieurs éléments à l'intérieur d'une même phrase ne modifie nullement la composition du texte source, l'ajout et l'omission d'éléments linguistiques, intervenant sur l'intégrité du texte, ne sont justifiés que dans un nombre limité de cas.

Un exemple d'ajout se trouve dans le second monologue d'Élisa, où le neuvième paragraphe se termine par une anacoluthie. Comme le montre le tableau 14, dans notre première version, nous avons reproduit la même rupture syntaxique en italien. Malgré notre conviction qu'un traducteur se doit de respecter les choix lexico-syntaxiques du texte source, la présence de cette anacoluthie isolée en fin de paragraphe nous a paru tout de suite très problématique. Puisqu'un traducteur a un statut ontologiquement plus faible qu'un auteur (un lecteur accepte plus facilement des solutions linguistiques extrêmes dans un texte en langue originale que dans une traduction, où un choix hardi est presque toujours interprété comme une erreur du traducteur) et que notre relecteur partageait notre perplexité, nous avons finalement choisi d'introduire un syntagme prépositionnel (*all'idea*) pour normaliser la syntaxe de la phrase.

### Exemple 14

<p>Il parlait de lui. Il parlait des hommes qui étaient plus mauvais que lui. Il disait que ce mal, le mal, il le faisait pour éviter pire encore et pour me protéger du monde et des hommes qui sont pires et parfois il pleurait très longtemps et avec tant d'ardeur et de peine <b>que</b> je puisse essayer de m'enfuir, quand j'essayais pour voir le dehors et pour respirer l'air aussi. (2012 : 83)</p>	<p>Parlava di sé. Parlava degli uomini che erano più cattivi di lui. Diceva che quel male, il male, lo faceva per evitare qualcosa di peggio e per proteggermi dal mondo e dagli uomini che sono più cattivi e a volte piangeva per tantissimo tempo e con tanto ardore e pena <b>che</b> potessi provare a scappare, quando provavo per vedere cosa c'era fuori e per respirare l'aria anche.</p>	<p>Parlava di sé. Parlava degli uomini che erano più cattivi di lui. Diceva che quel male, il male, lui lo faceva per evitare qualcosa di peggiore e per proteggermi dal mondo e dagli uomini cattivi, e a volte piangeva per ore e ore, piangeva con tanta foga e pena <b>all'idea che</b> io potessi provare a scappare, quando io davvero ci provavo per vedere cosa c'era fuori e per respirare l'aria, anche. (2021 : 115)</p>
--	--	---

Même si la solution d'ajouter un syntagme au texte source correspond ici – nous en sommes conscient – à ce que Berman appelle une « rationalisation » de la syntaxe de la phrase, nous assumons notre choix. D'autres traducteurs feraient sans doute un choix différent.

## 5.3. L'omission d'éléments linguistiques d'importance secondaire

En expliquant les raisons qui nous ont poussé, dans l'exemple 13, à déplacer le syntagme « *con le nostre feste* » à l'intérieur de la phrase, nous avons pu constater que le texte italien était bien plus long que le texte original français. Ce n'est pas

un cas unique dans la traduction du français vers l'italien. Lorsque la longueur de la phrase italienne produit un débit excessivement lent, il peut être utile, pour des raisons mélodico-rythmiques, de supprimer les mots du texte français qui ne sont pas absolument nécessaires pour le sens de la phrase. C'est bien ce qu'on voit dans l'exemple 15 : alors qu'en français la relative « *qui restait aigre et si collante* » compte huit syllabes, sa traduction littérale en italien « *che restava acre e così appiccicoso* » en compte douze. Cette différence est d'autant plus significative que la phrase relative se trouve à l'intérieur d'une longue phrase nominale constituée de quatre syntagmes nominaux reliés par la conjonction *et* ; de plus, cette même conjonction relie les deux compléments du nom *lenteur* dans le deuxième syntagme, les deux adjectifs avec fonction d'attributs dans la phrase relative ainsi que, toujours dans le troisième syntagme, les deux syntagmes prépositionnels introduits par *dans*. Il s'agit donc d'une longue phrase construite par adjonction d'éléments successifs, tous reliés par la conjonction *et*, dont l'équilibre mélodico-rythmique est aussi complexe que fragile. C'est justement pour obtenir une cadence plus stable que nous avons choisi de supprimer en italien le pronom relatif *che* et le verbe copulatif *restare*, remplaçant ainsi la relative par le seul couple d'adjectifs « *acre e appiccicoso* » qui ne font ensemble que sept syllabes, à peu près le même nombre de syllabes que la phrase relative française.

#### Exemple 15

<p>Oui, du silence aussi je me souviens. (8 syllabes) Et de la durée des heures et la lenteur des journées et des nuits et de cette odeur <b>qui restait</b> aigre et si collante jusqu'au lendemain dans ma peau et dans mon corps et les aboiements qui venaient du dessus. (2012 : 81)</p>	<p>Sì, anche il silenzio mi ricordo. E la durata delle ore e la lentezza delle giornate e delle notti e quell'odore <b>che restava</b> acre e così appiccicoso fino al giorno dopo nella mia pelle e nel mio corpo e i latrati che venivano da sopra.</p>	<p>Sì, anche il silenzio mi ricordo. E la durata delle ore e la lentezza dei giorni e delle notti e quell'odore acre e appiccicoso fino al giorno dopo nella mia pelle e nel mio corpo e i latrati che venivano da sopra. (2021 : 113)</p>
---	---	--

#### 5.4. La recherche d'assonances

La prose des six monologues de *Tout mon amour* étant caractérisée par une musique obsessionnelle basée essentiellement sur la figure de la répétition (et sur ses deux variantes, le polyptote et la dérivation lexicale), il nous a paru cohérent d'essayer de créer, là où c'était possible, une musique similaire en italien en exploitant les assonances existant entre certains mots. C'est ce qu'on voit dans l'exemple 16 : notre première traduction du texte français, tout en étant tout à fait correcte, n'a aucune musicalité, c'est de la prose purement dénotative. En remplaçant la relative « *che cadeva* » par l'infinitif *cadere*<sup>9</sup> et le syntagme prépositionnel « *per tanto tempo* » par le syntagme synonyme (dans ce contexte)

<sup>9</sup> La phrase relative « *che cadeva* » peut être substituée par l'infinitif *cadere* car ces deux structures représentent deux variantes de la même construction du verbe de perception *sentire*.

« *per ore e ore* », nous avons obtenu une phrase complexe où chacune des trois propositions coordonnées se termine par un mot ou une expression en relation d'assonance avec les deux autres (*loro / cadere / ore e ore*). La répétition de sons qui se ressemblent produit ici une musicalité qui nous paraît cohérente avec l'image de la prière comme d'un rituel répétitif : le sens même de la phrase en est ainsi renforcé.

#### Exemple 16

On priait tous les deux pour eux tous et j'entendais la pluie qui tombait et alors on priait longtemps. (2012 : 84)	Pregavamo tutti e due per tutti loro e io sentivo la pioggia che cadeva e allora pregavamo per tanto tempo.	Pregavamo insieme per tutti <b>loro</b> e io sentivo la pioggia <b>cadere</b> e allora pregavamo per <b>ore e ore</b> . (2021 : 117)
---	---	--

## 6. Conclusion

La traduction en italien des six monologues de *Tout mon amour* pose beaucoup de problèmes d'ordre rhétorique et mélodico-rythmique. Sur le plan rhétorique, la musique obsessionnelle qui caractérise ces passages décisifs où les personnages qui prennent la parole expriment leur propre vérité existentielle, se base sur l'emploi systématique de la figure de la répétition (et de ses deux variantes, le polyptote et la dérivation). S'il est vrai, comme l'affirme Kundera, qu'un traducteur se doit de reproduire les répétitions lexicales présentes dans le texte source, nous avons vu qu'il arrive quelquefois que cette reproduction s'avère impossible, soit pour un problème lexical (généralement lié à la polysémie des éléments répétés), soit pour un problème grammatical (la grammaire de la langue cible imposant d'autres choix lexico-syntaxiques), soit pour un problème mélodico-rythmique (certaines répétitions produisant un effet de cacophonie dans le texte cible). Par ailleurs, lorsque le texte source se caractérise par un emploi fréquent de la figure de la répétition – comme c'est le cas dans ces six monologues –, le traducteur peut pallier l'effacement de certaines répétitions par l'introduction, en d'autres endroits du texte cible, de nouvelles répétitions, souvent utiles à résoudre des problèmes d'ordre mélodico-rythmiques.

C'est bien la recherche d'un équilibre mélodico-rythmique dans la construction de chaque phrase qui pose le plus de problèmes dans la traduction en italien d'une prose lyrique telle que celle qui caractérise les monologues de *Tout mon amour*. Plutôt que de proposer des semblants de règles qui, en fait, ne seraient valables que dans des cas très limités, nous avons préféré décrire quatre stratégies que nous avons adoptées à plusieurs reprises pour essayer d'obtenir des phrases équilibrées : le déplacement d'un ou de plusieurs éléments à l'intérieur d'une même phrase, les ajouts et les omissions d'éléments linguistiques ainsi que la recherche d'assonances.

L'importance cruciale que revêt le plan mélodico-rythmique dans la traduction des monologues de *Tout mon amour* nous amène à une dernière

réflexion. Il est significatif que les deux plus grands théoriciens de la traduction du début de l'époque moderne, Leonardo Bruni et Estienne Dolet, parlent explicitement de l'importance de l'« oreille » du traducteur. Dans son *De interpretatione recta* (1420 env.), après avoir affirmé qu'un traducteur doit posséder une connaissance approfondie non seulement de la langue source mais aussi de la langue cible, Bruni propose une troisième règle concernant les compétences du traducteur :

Il faut aussi que le traducteur ait de l'*oreille* et qu'il se puisse fier au jugement de celle-ci pour ne point porter à la ruine, ni non plus troubler, ce qui est exprimé avec élégance et harmonie. [...] c'est pourquoi il est très difficile de bien traduire ce qui a été écrit par le premier auteur de manière rythmée et avec raffinement. Dans une prose cadencée, il est nécessaire de procéder par membres, par incisives, par périodes, et être très attentif à ce que la proposition finale soit bien composée et liée aux autres. (Bruni 2008 : 43, 51)<sup>10</sup>

Le mot-clé « oreille » revient dans la cinquième règle proposée, environ un siècle plus tard, par Estienne Dolet dans *La manière de bien traduire d'une langue en aultre* :

Venons maintenant à la cinquième règle que doit observer un bon traducteur. Laquelle est de si grand'vertu que sans elle toute composition est lourde et mal plaisante. Mais qu'est-ce qu'elle contient ? Rien aultre chose que l'observation des nombres oratoires, c'est à scavoir une liaison et assemblément des dictiones avec telle douceur que non seulement l'âme s'en contente, mais aussi les *oreilles* en sont toutes ravies et ne se saschent jamais d'une telle harmonie de langage. (Dolet 1540)<sup>11</sup>

Le rôle déterminant que joue la sensibilité linguistique du traducteur pour la qualité mélodico-rythmique du texte cible ne doit pas faire oublier que, dans tout travail de traduction, il est primordial qu'un traducteur puisse compter sur la collaboration d'un relecteur professionnel. Ce dernier est, en effet, censé remplir une double tâche : signaler les passages problématiques et proposer des solutions pour améliorer le texte. Lorsqu'un traducteur a la chance de travailler à la révision de son texte en étroite collaboration avec un relecteur compétent, les versions définitives des passages problématiques naissent normalement d'échanges si intenses qu'il est souvent impossible de dire à qui revient une certaine solution. Il n'en reste pas moins que, si l'apport du relecteur est indubitablement essentiel pour obtenir une traduction de qualité, le traducteur reste toujours le seul responsable du texte définitif<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>11</sup> Le texte disponible dans le site Gallica reproduit l'orthographe du XVI<sup>e</sup> siècle. C'est nous qui soulignons.

<sup>12</sup> Sur la relation traducteur-reviseur, voir Bramati 2022 (à paraître). Pour notre traduction de *Tout mon amour*, nous avons pu compter sur la collaboration de Giuliano Geri, qui avait déjà participé à la révision de nos traductions des deux premiers romans de Mauvignier. Nous tenons ici à le remercier.



## BIBLIOGRAPHIE

*Corpus*

Mauvignier, L. (2012) *Tout mon amour*, Paris : Les Éditions de Minuit.

Mauvignier, L. (2021) « Tutto il mio amore », tr. A. Bramati, in J.-P. Dufiet (éd.) *Laurent Mauvignier, Théâtre – Teatro, Tout mon amour – Tutto il mio amore, Une légère blessure – Una ferita leggera*, Trento : Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, Labirinti 188, 16-173.

*Études critiques*

Beccaria, G. L. (1964) *Ritmo e melodia nella prosa italiana. Studi e ricerche sulla prosa d'arte*, Firenze : Olschki.

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

Bertrand, M. et A. Bramati (2018) « Avant-propos », in M. Bertrand, A. Bramati (éd.) *Écrire le contemporain. Sur l'œuvre de Laurent Mauvignier*, Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 5-12.

Bramati, A. (2013) « Les répétitions entre lexique, grammaire et stylistique. La traduction en italien d'*Apprendre à finir* de Laurent Mauvignier », *Septet, Des mots aux actes* 5 : 495-513.

Bramati, A. (2017) « “Structure” et “distance” des éléments répétés : deux critères qui influencent l'acceptabilité des répétitions dans les traductions du français à l'italien », in *Repères DoRiF* 13, *La Répétition en langue*, DoRiF Università, Roma, octobre, [http://dorif.it/ezine/ezine\\_articles.php?id=356](http://dorif.it/ezine/ezine_articles.php?id=356)

Bramati, A. (2018) « La traduction de la lettre comme traduction d'un style. *Apprendre à finir* de Laurent Mauvignier en italien », in J. Ducos et J. Gardes Tamine (éd.) *La Traduction : pratiques d'hier et d'aujourd'hui*, Paris : Champion, 237-252.

Bramati, A. (2021a) « Nota del traduttore », in J.-P. Dufiet (éd.) *Laurent Mauvignier, Théâtre – Teatro, Tout mon amour – Tutto il mio amore, Une légère blessure – Una ferita leggera*, Trento : Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, Labirinti 188, 221-224.

Bramati, A. (2021b) « Traduire en italien le français oral familier d'une pièce de théâtre : le cas *Tout mon amour* de Laurent Mauvignier », in G. E. Garzone et E. Liverani (a cura di) *Tradurre l'oralità. Aspetti pragmatici e culturali*, mediAzioni 31 : A11-A32, ISSN 1974-4382, <http://www.mediazioni.sitlec.unibo.it>

Bramati, A. (à paraître) « Vrais et faux repentirs : heurs et malheurs de la relation auteur-relecteur », *Publifarum* 36, 2022.

Bruni, L. (2008) *De interpretatione recta. De la traduction parfaite* [1420], trad., introd. et notes de Charles Le Blanc, Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa.

Dolet, E. (1540) *La manière de bien traduire d'une langue en aultre*. Source: [gallica.bnf.fr](https://gallica.bnf.fr) / BnF, [online] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k505680/f2.double>

Dufiet, J.-P. (2018) « La dramaturgie de *Tout mon amour*. L'élimination d'Élisa », in M. Bertrand et A. Bramati (éd.) *Écrire le contemporain. Sur l'œuvre de*

- Laurent Mauvignier*, Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, 195-208.
- Fløttum, K., K. Jonasson et C. Norén (2007) *ON. Pronom à facettes*, Bruxelles : De Boeck.
- Kundera M. (1993) « Une phrase », in *Les testaments trahis*, Paris : Gallimard, 123-145.
- Vittorini E. (1975) *Conversazione in Sicilia* [1941], Torino : Einaudi.