



LINGUE CULTURE MEDIAZIONI LANGUAGES CULTURES MEDIATION

6 (2019)

2

La traduzione della saggistica divulgativa
dal francese all'italiano: teorie e metodi

Translating Popularising Texts
from French into Italian: Theories and Practices

*A cura di / Edited by
Alberto Bramati, Fabio Regattin*

EDITORIALE

- Tradurre la saggistica divulgativa: un'introduzione 5
Alberto Bramati e Fabio Regattin
- Traduzione come conoscenza e rinunciazione 11
Silvana Borutti
- Lecture et typologie textuelle: la traduction des formes brèves 23
Charles Le Blanc
- D'histoires oubliées et langues perdues. Le lexique comme outil 33
de recherche dans l'histoire de l'alchimie et de la chimie
Leonardo Anatrini et Marco Ciardi
- Tradurre evoluzionismi. Due libri di Dan Sperber e Patrick Tort 53
in italiano
Fabio Regattin
- Les Damnés de la terre* di Frantz Fanon: la traduzione di Cignetti 73
cinquant'anni dopo
Chiara Lusetti
- Un essai de critique d'art sous forme de monologue: les traductions 89
en italien de *La toison de Madeleine* de Daniel Arasse
Alberto Bramati

Traduire l'environnement: prémisses méthodologiques et esquisse d'analyse d'un corpus d'ouvrages documentaires pour la jeunesse <i>Mirella Piacentini</i>	113
Le varie fasi di revisione del testo applicate alla traduzione della saggistica divulgativa <i>Francesca Del Moro</i>	135
Autori / Authors	153

Un essai de critique d'art sous forme de monologue: les traductions en italien de *La toison de Madeleine* de Daniel Arasse

Alberto Bramati

DOI: <https://dx.doi.org/10.7358/lcm-2019-002-bram>

ABSTRACT

Prose texts are traditionally divided into narrative texts and informative-explanatory (non-fictional) texts. However, there are “frontier texts”, which share characteristics of the first and of the second type – their prototype being the *Essays* of Michel de Montaigne. To this hybrid category belongs the essay *La toison de Madeleine* (2000) by art critic Daniel Arasse, devoted to the fundamental attribute of Mary Magdalene in Western iconography, i.e. her long hair. Written in the form of a monologue, the essay features, alongside the usual linguistic structures which recur in explanatory texts, words and expressions of oral French (colloquial terms and phrases, interjections, puns). The study of its two existing Italian translations (Artemide, 2005; Einaudi, 2013) reveals how difficult a decision it is for translators – but also for editors – to reproduce, in the translation of an “art criticism essay” (a textual typology associated with an elevated style), a use of the language that deliberately breaks the rules of the genre: even the most successful translation (Luca Bianchi for Einaudi) fails to be fully consistent in its lexical and syntactic choices.

Mots-clés: essai de critique d'art; lexique; niveau de langue; syntaxe; traduction français-italien.

Keyword: art criticism essay; French-Italian translation; lexicon; register; syntax.

1. INTRODUCTION

Les catalogues des bibliothèques et des maisons d'édition séparent d'une manière nette les textes littéraires (textes de fiction tels que les romans, les nouvelles, les pièces de théâtre ou la poésie) des textes informatifs/explicatifs (les essais). Cette division, qui se justifie pour des raisons de classement, n'a pas vraiment de correspondant au niveau linguistique. Ce que nous avons plusieurs fois constaté, en traduisant du français vers l'italien des romans et des essais en sciences humaines, c'est que les caractéristiques linguistiques de chaque texte tenaient moins du genre de discours auquel il appartenait qu'aux choix stylistiques de l'auteur: non seulement chaque genre se caractérise par une multiplicité possible de types de textes (un même roman, par exemple, peut contenir des descriptions, des dialogues, mais aussi des réflexions en forme d'essai)¹, mais chaque auteur a toujours une grande liberté dans les choix lexi-co-syntaxiques qui construisent ce qu'on appelle "son style". Il s'ensuit un continuum plutôt qu'une opposition nette entre la langue des textes littéraires et celle des textes informatifs/explicatifs; ce qu'on peut observer, ce sont des tendances, plus ou moins marquées selon les auteurs et les œuvres, à utiliser un certain lexique et une certaine syntaxe pour un certain genre de discours. Il n'est donc pas surprenant qu'il existe des "textes frontière", à savoir des textes qui possèdent à la fois des caractéristiques typiques d'un texte informatif/explicatif et des caractéristiques typiques d'un texte narratif – leur prototype étant les *Essais* de Montaigne². C'est le cas de *La toison de Madeleine* (2000), un essai du critique d'art Daniel Arasse, consacré à l'attribut fondamental de Marie Madeleine dans la peinture occidentale, à savoir les cheveux longs. Écrit sous forme de monologue, ce court essai, qui occupe vingt-six pages dans l'édition Folio, se caractérise justement par la présence, dans un texte de type informatif/explicatif, de mots et d'expressions relevant de l'oral spontané. Pour vérifier comment les traducteurs ont reproduit en italien les caractéristiques linguistiques si particulières de cet essai, nous avons étudié les deux traductions existantes:

¹ Adam reconnaît cinq "types séquentiels de base – types monogérés narratif, descriptif, argumentatif et explicatif, et type polygéré dialogal" (Adam 2011³, 15).

² Nous rangeons aussi dans cette catégorie des textes comme *Fragments d'un discours amoureux* de R. Barthes, *Retour à Reims* de D. Eribon, *La place* de A. Ernaux, *Histoire des grands-parents que je n'ai jamais eus* de I. Jablonka, *L'enfant des limbes* de J.-B. Pontalis, pour nous limiter aux auteurs français de ces dernières décennies.

- *Il vello della Maddalena*, trad. de Antonella Dell'Aricea et Andrea Robino Rizzet (2005);
- *Il pelo della Maddalena*, trad. de Luca Bianco (2013)³.

Notre article sera divisé en quatre parties. Dans la première partie, nous présenterons le contenu de l'essai, en nous arrêtant notamment sur l'interprétation que propose Arasse des cheveux de Madeleine. Dans la deuxième partie, nous décrirons les caractéristiques formelles de l'essai, qui justifient son attribution à la catégorie des "textes frontière". À partir de cette description générale, dans la troisième et quatrième partie nous montrerons en détail comment le lexique et la syntaxe du texte source ont été traduits en italien. Les résultats de ces analyses nous amèneront à rejoindre les conclusions auxquelles nous avons abouti en 2014, en étudiant la traduction en italien d'un autre texte consacré à la peinture, à savoir le catalogue d'une exposition.

2. CE QUE DIT "LA TOISON DE MADELEINE"

Dans son essai, Daniel Arasse défend trois thèses. La première thèse est que Marie Madeleine n'a jamais existé. Sa figure – tout le monde aujourd'hui le reconnaît – est le résultat de la condensation de trois figures féminines présentes dans les Évangiles:

- Marie, qui écoute Jésus pendant que sa sœur Marthe travaille dans la cuisine;
- la prostituée de Naïn, qui lave les pieds de Jésus;
- Marie, dite Madeleine, une hystérique exorcisée par Jésus⁴.

Le but de la création de ce personnage serait, pour Arasse, d'offrir aux femmes un modèle positif à imiter, étant donné qu'Ève, la première femme, est une pécheresse, et Marie, la vierge immaculée, est un idéal inatteignable.

Cela établi, Arasse se pose la question centrale de son essai: pourquoi dans la peinture occidentale l'attribut fondamental de Marie Madeleine est représenté par ses longs cheveux? La réponse d'Arasse – c'est sa deuxième thèse – est que les cheveux de Madeleine condensent les deux moments de sa vie: le moment du péché (une prostituée accueille les

³ Pour les données bibliographiques complètes, voir références bibliographiques.

⁴ Arasse ne donne pas les références aux textes évangéliques: sur cet aspect de son essai, voir § 3.

clients dans son lit les cheveux dénoués) et le moment du repentir (après avoir lavé les pieds de Jésus, elle les essuie avec ses cheveux).

Mais pour Arasse, cette réponse ne suffit pas: il y aurait autre chose – c'est sa troisième thèse. Dans les représentations picturales, Madeleine est souvent représentée nue. Les cheveux ont alors pour fonction de cacher son corps, et notamment les poils de son pubis, à savoir la partie visible de son sexe. Et c'est justement en cachant sa toison que les cheveux, qui ne sont finalement qu'un autre type de poils, nous rappellent l'existence des poils invisibles, les poils interdits. Les cheveux seraient donc devenus l'attribut de Madeleine car ils nous rappellent à la fois sa décision de vivre dans la chasteté (après la rencontre avec Jésus) et l'existence irréprouvable du désir sexuel, ce qui en fait un modèle pour toutes les femmes.

3. LES CARACTÉRISTIQUES FORMELLES DU MONOLOGUE

La toison de Madeleine est un essai de critique d'art sous forme de monologue. Le locuteur se désigne en général par le pronom *je* et plus rarement par les pronoms *nous* et *on*. L'interlocuteur, qui reste indéfini, est désigné par le pronom *vous*, qui semble renvoyer à la communauté plurielle des lecteurs plutôt qu'à un lecteur isolé (forme de politesse). Le pronom *ils*, en revanche, désigne tour à tour d'autres personnages auxquels le texte fait allusion: les critiques d'art, les hommes d'église, les Apôtres et les hommes en général (en opposition aux femmes)⁵.

Dans ce monologue, l'espace et le temps sont indéfinis: on ne sait ni où ni quand a lieu ce discours. Le texte ne contient pas non plus des séquences d'ouverture et de fermeture: le monologue paraît donc un fragment tiré d'un discours plus long, dont on ne connaît ni le début ni la fin.

En ce qui concerne l'organisation du discours, ce texte informatif/explicatif, qui englobe de courtes séquences narratives (surtout pour présenter des personnages de l'histoire sacrée), est ponctué de commentaires méta-discursifs du locuteur (*Eh bien, moi, je ne suis pas d'accord*)⁶ et de séquences phatiques qui ont pour but de confirmer la communication avec l'interlocuteur (*Vous voyez ce que je veux dire?*)⁷.

⁵ Dans l'essai on trouve aussi une occurrence de "l'autre" au sens indéfini (voir Arasse 2003, 100).

⁶ Arasse 2003, 102.

⁷ Arasse 2003, 100.

Certaines caractéristiques linguistiques sont propres à un essai de critique d'art, écrit selon les règles usuelles:

1. absence de bribes et d'hésitations;
2. forme négative complète [*ne V pas*];
3. emploi de l'italique pour les emprunts, les titres d'ouvrages, les termes techniques, la mise en relief;
4. emplois des guillemets pour le discours direct, les citations et l'emploi d'un mot au sens figuré.

D'autres caractéristiques, en revanche, sont propres à un texte écrit visant à reproduire un discours oral spontané:

1. lexique familier;
2. jeux de mots;
3. structures à focalisations;
4. phrases interrogatives sans inversion du sujet;
5. absence de notes en bas de page et de bibliographie.

Pour mieux comprendre quel est le style d'Arasse, voici un extrait de cet essai:

1.

Bon. Alors, ce qu'il faudrait savoir maintenant, c'est pourquoi ce sont justement ses cheveux qui sont devenus son attribut de femelle. Vous trouvez que je les coupe en quatre, ses cheveux? Je ne pense pas, parce que je vais vous dire, moi, ce que j'en pense. Ses cheveux, c'est à cause d'eux qu'elle existe, Madeleine. À cause d'eux, pour eux, grâce à eux, rien d'autre. (Arasse 2003, 102)

On remarque tout de suite une phrase pseudo-clivée (*ce qu'il faudrait savoir c'est ...*) qui englobe une phrase clivée (*ce sont ses cheveux qui ...*), deux dislocations (*les ... ses cheveux; je ... moi*), une autre phrase clivée (*c'est à cause d'eux qu' ...*), une variante de la dislocation (*ses cheveux ... à cause d'eux*), une troisième dislocation (*elle ... Madeleine*), une triple répétition du pronom tonique *eux* qui reprend le même pronom utilisé dans la phrase précédente. Il serait difficile de nier qu'un emploi si rapproché de plusieurs dispositifs de mise en relief appartient plutôt à un discours oral spontané qu'à un essai de critique d'art. Et pourtant c'est bien de ça qu'il s'agit: *La toison de Madeleine* est un texte qui offre une interprétation savante de l'attribut fondamental de Marie Madeleine non pas sous forme d'un texte impersonnel, mais sous forme d'un monologue spontané débité par le critique lui-même. Le défi, pour les traducteurs, sera alors de reproduire en italien non seulement le côté informatif/explicatif, qui appartient par définition à un essai de critique d'art, mais aussi le côté oral spontané, qui fait justement l'unicité de cet essai.

Sans pour autant oublier deux autres caractéristiques fondamentales de ce texte: la rapidité de l'élocution et le recours fréquent à l'ironie. Un défi considérable. Pour voir comment ces multiples aspects ont été rendus en italien, nous allons commencer par étudier la traduction du lexique.

4. LA TRADUCTION DU LEXIQUE FAMILIER

Les problèmes que pose au niveau lexical la traduction en italien de l'essai d'Arasse apparaissent dès le titre: *La toison de Madeleine*. Qu'est-ce qu'une toison? Si l'on regarde dans le *Petit Robert* (2018) à l'article *toison*, on trouve la définition suivante:

- 1) Pelage laineux des ovidés. ♦ MITH. *La Toison d'or*
- 2) Chevelure très fournie ou d'apparence laineuse.
 - Poils abondants de certains animaux ou de l'être humain. *La toison pubienne*

Le mot correspondant en italien est le nom *vello*. Voici sa définition tirée du *Vocabolario Treccani* (1995):

- 1) a. Il mantello degli animali produttori di lana:
 - b. *Vello d'oro*
 - c. Per estens., il pelo degli animali da pelliccia o la pelle ricoperta di pelo d'altro animale in genere. In usi scherz., i peli che ricoprono il petto maschile
- 2) lett. Bioccolo di lana; fiocco di pelo, anche umano
- 3) poet. Chioma, capelli

Malgré la ressemblance des définitions, les deux noms se distinguent pour un détail qui joue un rôle essentiel dans l'essai d'Arasse: en français, le nom *toison* peut désigner la *toison pubienne*, c'est-à-dire les poils du pubis, alors que ni le *Treccani* ni aucun autre dictionnaire de la langue italienne ne propose cette acception pour le nom correspondant *vello*⁸. Il s'ensuit que la traduction de *toison* par *vello*, proposée par Dell'Araccia et Robino Rizzet⁹, est erronée, la traduction correcte étant celle de Luca Bianchi¹⁰: *pelo*, nom qui, comme *toison*, peut prendre le sens spécialisé de *pelo del pube*.

⁸ Pour le sens de *vello*, nous avons aussi consulté les dictionnaires suivants: *De Mauro* (Paravia, 2000); *il Devoto-Oli* (Le Monnier, 2006); *DISC il Sabatini-Coletti* (Rizzoli Larousse, 2008); *lo Zingarelli* (Zanichelli, 1995).

⁹ Dorénavant DA-RR.

¹⁰ Dorénavant LB.

Ce n'est pas que dans la traduction du nom-clé de cet essai que ces deux traductions diffèrent: pour comprendre les stratégies suivies par les différents traducteurs, nous allons maintenant examiner de près les traductions en italien de quelques noms et verbes appartenant au lexique familier, de certaines locutions verbales, de quelques interjections et, pour finir, de deux jeux de mots.

Dans les vingt-six pages de l'essai, nous avons repéré quinze termes (onze noms et quatre verbes) appartenant à la langue familière¹¹ – voir *Tableau 1*. Si l'on compare les deux traductions en italien, on constate tout de suite deux phénomènes (signalés par les italiques): la présence de quelques erreurs (*poverino* n'est pas une bonne traduction de *pauvre bichon* – un *bichon* étant un petit chien – tout comme *parruccone*¹² est une traduction incorrecte de *faux derche*, qui signifie *hypocrite*); la tendance, surtout chez DA-RR, à choisir des correspondants appartenant à un niveau de langue plus soutenu (*chioma*, *fare l'amore*, *farsi ingannare*, *raccogliere*¹³).

Tableau 1

LEXIQUE FAMILIER		
NOMS	DA-RR	LB
(pauvre) bichon	<i>poverino</i>	poveri cuccioli
caillou	zucca	cucuzzolo
crétins	cretini	cretini
fariboles	frottole	fanfaluche
faux derche	falso moralista	<i>parruccone</i>
noiraude	mòretta	negretta
psys	psicologi	strizzacervelli
pucelle	vergine	pulzella
tignasse	<i>chioma</i>	zazzera
trainée	donnaccia	troia
truc	cosa	cosa

¹¹ Nous avons suivi les marques d'usage proposées par le *Petit Robert* et/ou par le *Trésor de la Langue Française*.

¹² Le nom *parruccone* désigne en italien une "persona, per lo più anziana, che la pensa all'antica e ha, di fronte al progresso, atteggiamenti retrivi" (*Treccani* 1995).

¹³ Le sens péjoratif du verbe *ramasser* dans la phrase "On la surnommait Madeleine parce qu'il l'avait ramassée à Magdala, sur le lac de Tibériade" aurait été mieux exprimé par le verbe italien *raccattare*.

VERBES	DA-RR	LB
baiser	<i>fare l'amore</i>	chiavare
se faire avoir	<i>farsi ingannare</i>	farsi fregare
ramasser	<i>raccogliere</i>	<i>raccogliere</i>
trimer	sfaccendare	sgobbare

Au lexique familier appartiennent aussi les dix-sept locutions verbales que nous avons repérées dans le texte. Le *Tableau 2* présente les onze locutions françaises qui ont un correspondant en italien, ce qui permet d'évaluer de façon objective les choix des traducteurs (les solutions douteuses sont indiquées en italique).

Tableau 2

LOCUTIONS VERBALES	DA-RR	LB
y aller fort	andarci giù pesante	andarci pesante
calmer le jeu	<i>tranquillizzare</i>	<i>buttare acqua sul fuoco</i>
choisir la meilleure part	scegliere la parte migliore	scegliere la parte migliore
couper les cheveux en quatre	spaccare i capelli in quattro	spaccare i capelli in quattro
ne pas faire un pli	non fare una piega	non fare una piega
jeter aux orties	gettare alle ortiche	gettare alle ortiche
mettre l'eau à la bouche à qqn	far venire l'acquolina in bocca	far venire l'acquolina
se partager le gâteau	spartirsi la torta	spartirsi la torta
savoir y faire	saperci fare	saperci fare
savoir prendre	saperci fare	saperci fare
(ne pas) tomber du ciel tout rôti dans la bouche	(non) <i>piovere</i> dal cielo bello e pronto	(non) <i>trovarsi mica sugli alberi</i> , già bell'e pronto

Si, en général, la locution verbale française a été traduite par la locution verbale correspondante, dans deux cas on peut remarquer des choix différents. Pour traduire *calmer le jeu*, DA-RR ont choisi le verbe *tranquillizzare* qui a comme objet direct le même objet que régit le verbe coordonné qui suit (*per tranquillizzare e assicurare i devoti*): sans une véritable raison, la phrase a été ainsi restructurée et la locution effacée. Tout en proposant une expression figée, LB non plus n'a pas choisi la locution correspondante *calmare il gioco*, en lui préférant la locution *gettare acqua sul fuoco*, qui change complètement le champ lexical de la métaphore (du *jeu* on passe au couple *eau/feu*).

Cette tendance à ne pas respecter la lettre du texte source est encore plus visible dans la traduction de l'expression figée *ne pas tomber du ciel tout rôti dans la bouche*, résultat de la fusion de deux locutions verbales construites avec le verbe *tomber* (*ne pas tomber du ciel* et *attendre que qqch tombe tout rôti dans la bouche*).

2.

Là, il faut raisonner un peu. Pas beaucoup, juste un peu. Parce que la réponse ne vous tombera pas du ciel, toute rôtie dans la bouche . (Arasse 2003, 108-109)
A questo punto bisogna ragionare un po'. Non molto, solo un po'. Giusto perché la risposta non vi piova dal cielo bella e pronta . (DA-RR 2005, 56)
Qui bisogna ragionare un poco. Mica troppo, giusto un po'. Perché le risposte non si trovano mica sugli alberi, bell'e pronte . (LB 2013, 82)

Si, pour des raisons incompréhensibles, DA-RR traduisent le futur *tombera* par le subjonctif présent *piova*, en transformant ainsi la subordonnée de cause en une subordonnée de but (ce qui, dans le contexte, n'a aucun sens), LB choisit, comme dans l'exemple précédent, une locution verbale (*non trovarsi sugli alberi*) qui active un champ lexical sans aucune relation avec le sujet de l'essai (l'idée que ce qu'on cherche se trouve sur les arbres plutôt que de tomber du ciel, lieu traditionnellement associé à Dieu). Quant à la deuxième partie de l'expression figée (*tout rôti dans la bouche*), les deux traductions adoptent la même solution (*bello e pronto*) en effaçant le syntagme *dans la bouche*. Alors qu'il aurait été possible de reproduire en italien l'expression originale (*Perché la risposta non vi cadrà dal cielo, bella pronta in bocca*), les deux traductions introduisent, sans une vraie justification¹⁴, soit des erreurs soit des variantes.

Une catégorie lexicale qui appartient par définition à l'oral spontané est celle des interjections. Dans l'essai d'Arasse, nous en avons repéré treize, dont certaines (*bon*, p. ex.) reviennent plusieurs fois. Le *Tableau 3* en contient huit, choisies parmi les plus intéressantes pour notre discours (les traductions douteuses sont indiquées en italique).

¹⁴ On pourrait aussi remarquer, dans la traduction de LB, la suppression de la répétition de la locution adverbiale *un peu*, ce qui engendre une incohérence stylistique, la locution italienne *un poco* appartenant à un niveau de langue soutenu contrairement aux locutions *un po'* et *non trovarsi mica sugli alberi*.

Tableau 3

INTERJECTIONS	DA-RR	LB
Bingo.	Bingo.	Bingo!
Bon (5)	Bene	Bene / E / Basta / D'accordo
clac	voilà	zac!
eh hop!	e, oplà	e oplà!
Et vlan!	<i>Ecco!</i>	<i>Beccatevi questa!</i>
Hein?	Eh?	Eh?
Non mais! (2)	<i>Insomma!</i>	<i>Manco per idea / Nossignore!</i>
zip!	zac!	zac!

Là aussi, si en général les interjections du texte original ont été traduites en italien par les interjections correspondantes, dans deux cas les choix des traducteurs restent difficiles à comprendre. Pour traduire *Et vlan!*, utilisée par Arasse pour commenter l'impossibilité, pour la Vierge Marie, d'être un modèle pour les femmes, au lieu de choisir une expression courte et expressive (p. ex., *E sbam!* ou *E via uno!*), DA-RR ont choisi une interjection courte mais peu expressive (*Ecco!*) tandis que LB a opté pour une expression à la fois trop longue (six syllabes au lieu de deux) et peu cohérente dans le contexte (*Beccatevi questa!*).

Plus difficile apparaît la traduction des deux occurrences de l'exclamation *Non mais!*, qui est surtout utilisée en français pour exprimer le refus, la protestation, l'indignation ou l'incrédulité: ni la solution proposée par DA-RR (*Insomma!*) ni les deux solutions choisies par LB (*Manco per idea! Nossignore!*) ne véhiculent dans le contexte le même sens¹⁵.

Un effet de style normalement exclu des textes informatifs/explicatifs est le jeu de mots. Dans l'essai d'Arasse, qui n'occupe – nous le répétons – que vingt-six pages dans l'édition Folio, nous en avons repéré neuf (à peu près un toutes les trois pages). Faute d'espace, nous limiterons notre analyse aux deux jeux de mots qui ont posé le plus de problèmes aux traducteurs.

Dans le premier exemple, Arasse exploite l'homophonie en français du syntagme prépositionnel *en sainte* (*come santa*) et de l'adjectif *enceinte* (*incinta*).

¹⁵ Dans ce cas, les traducteurs auraient pu recourir aux expressions italiennes *No, ma ti rendi conto?* ou *Cosa credi?* qui, en dépit de leur longueur (sept syllabes la première et quatre syllabes la seconde, contre les deux seules syllabes de l'interjection française), expriment bien le sens des deux occurrences de *Non mais!* dans le contexte de l'essai.

3.

Il faut dire qu'en matière de cordons, Brigitte en connaissait un bout vu qu'elle était suédoise, qu'elle s'était mariée et qu'elle avait eu sept enfants avant de se retrouver **en sainte**. (Arasse 2003, 112-113)

Bisogna dire che sui cordoni Brigida aveva molta esperienza visto che era svedese, che era stata sposata e aveva avuto sette figli prima di ritrovarsi **santa**. (DA-RR 2005, 57)

Va detto che quanto ai cordoni, Brigida ne sapeva un bel po', visto che era svedese, si era sposata e aveva avuto sette figli prima di ritrovarsi **santa**. (LB 2013, 85)

Depuis le *De interpretatione recta* de Leonardo Bruni (1420), on sait que les figures de paroles, c'est-à-dire les figures qui portent sur le signifiant, sont plus difficiles à reproduire dans la langue cible que les figures de pensée, c'est-à-dire les figures qui portent sur le signifié, en raison des différents sons que chaque langue utilise pour composer les mots de son lexique. Il n'y a donc rien d'étonnant que le jeu créé par Arasse ne puisse pas être reproduit tel quel en italien; toujours est-il que les traducteurs auraient pu chercher une solution qui exprime au moins le double sens du syntagme *en sainte* (en traduisant, par exemple, *Brigida aveva avuto sette figli prima di trasformarsi da moglie semprincinta a santa*).

Dans le second exemple, Arasse exploite le double sens de l'expression *bon apôtre*, qui signifie, au sens propre, l'un des compagnons de Jésus (dont il est évidemment question dans un essai sur Marie Madeleine) et, au figuré, un hypocrite: c'est bien ce deuxième sens qui prévaut dans le texte, la chasteté des femmes sur le modèle de Madeleine étant censée permettre aux hommes (qui sont tous des hypocrites car ils ne désirent la chasteté que pour leur propre femme) de dormir tranquilles.

4.

La toison de Madeleine, finalement, elle leur faisait plutôt peur et sa conversion, c'est à toutes les femmes, à toutes les Madeleines qu'elle s'adresse pour qu'ils puissent, eux, **les bons apôtres**, dormir tranquilles. (Arasse 2003, 121-122)

Il vello della Maddalena, in fin dei conti, gli faceva piuttosto paura e la sua conversione si indirizzava a tutte le donne, a tutte le Maddalene, affinché loro, **i buoni apostoli**, potessero dormire sonni tranquilli. (DA-RR 2005, 61)

In fin dei conti il pelo di Maddalena a loro faceva un po' paura, e la conversione si rivolge a tutte le donne, a tutte le Maddalene, perché loro, **le donnine case e chiesa**, possano finalmente dormire tranquille. (LB 2013, 90-91)

Dans ce cas, aucune des deux traductions n'est satisfaisante: si, traduisant *bons apôtres* par *buoni apostoli*, DA-RR ne semblent pas saisir le

double sens de l'expression, LB, lui, se trompe complètement, en remplaçant les hommes par des femmes (*le donnine casa e chiesa*).

L'ensemble des données examinées concernant le lexique familier montre, en conclusion, que les deux traductions italiennes de l'essai d'Arasse ne sont pas exemptes de défauts: sans compter les erreurs, il apparaît, d'un côté, surtout chez DA-RR, une tendance à choisir un lexique appartenant à un niveau de langue plus soutenu; de l'autre, chez LB, une tendance à proposer des solutions qui s'éloignent, sans raison apparente, de la lettre du texte.

Passons maintenant à l'analyse de quelques structures syntaxiques typiques de l'oral spontané.

5. LA TRADUCTION DES "DISPOSITIFS DE LA RECTION"

Dans son monologue consacré aux cheveux de Madeleine, le style d'Arasse se caractérise par l'emploi de plusieurs dispositifs qui permettent de mettre en relief l'un des éléments régis par le verbe. Les "dispositifs de la rection"¹⁶, très fréquents à l'oral mais utilisés aussi, bien qu'avec une fréquence moindre, dans les textes informatifs/explicatifs, peuvent être définis comme "les différentes manières dont peut être agencée une place de construction" pour lui donner "une valeur focale particulière" (Sabio et Benzitoun 2013, 2). À côté du dispositif direct, qui se caractérise par l'absence de focalisation (*Paul a donné son livre à Marie*), il existe aussi bien des dispositifs à focalisation initiale que des dispositifs à focalisation finale. En voici les plus importants:

Tableau 4

DISPOSITIFS À FOCALISATION INITIALE	
antéposition	<i>Son livre, Paul a donné à Marie</i>
dislocation à gauche	<i>Son livre, Paul l'a donné à Marie</i>
phrase clivée	<i>C'est son livre que Paul a donné à Marie</i>
restriction	<i>Il n'y a que son livre que Paul a donné à Marie</i>

¹⁶ Nous reprenons le terme utilisé dans le cadre syntaxique de l'approche pronominale développée par Claire Blanche-Benveniste et Karel van den Eynde (voir Blanche-Benveniste *et al.* 1990).

DISPOSITIFS À FOCALISATION FINALE	
dislocation à droite	<i>Paul l'a donné à Marie, son livre</i>
phrase pseudo-clivée	<i>Ce que Paul a donné à Marie c'est son livre</i>
dispositif en <i>si</i>	<i>Si Paul voit Marie, c'est parce qu'il est amoureux</i>
dispositif en <i>quand</i>	<i>Quand Paul voit Marie, c'est pour lui faire la cour</i>

Comme nous l'avons vu dans l'exemple 1, Arasse utilise aussi bien des dislocations (120) que des phrases clivées (27) et pseudo-clivées (2); dans les vingt-six pages de son essai, on trouve aussi des structures en "Si Ph, c'est ..." (8) et en "Quand Ph, c'est ..." (2)¹⁷ ainsi qu'une variante proche de l'anacoluthie (1)¹⁸. Dans un essai de critique d'art, bien qu'écrit sous forme de monologue, ça représente une fréquence fort élevée, qui montre à quel point Arasse a essayé de reproduire les structures les plus typiques de l'oral spontané. Pour comprendre comment ces différents dispositifs ont été traduits en italien, nous allons examiner quelques exemples de dislocations, de phrases clivées et de dispositifs en *si*.

5.1. La traduction des dislocations

La dislocation est un dispositif qui permet de focaliser au début (dislocation à gauche) ou à la fin de la phrase (dislocation à droite) l'élément qui représente le thème, c'est-à-dire l'information connue. Dans l'essai d'Arasse, les dislocations à gauche (82, soit 68,3%) sont deux fois plus fréquentes que les dislocations à droite (38, soit 31,6%). Parmi les éléments disloqués, ce sont les sujets qui sont les plus fréquents, aussi bien à gauche (65, soit 79,2%) qu'à droite (32, soit 84,2%), suivis des objets directs et des objets prépositionnels¹⁹.

¹⁷ Toutes les structures en "Si Ph, c'est ..." et en "Quand Ph, c'est ..." ne sont pas des dispositifs (voir Sabio 2013 et Bramati 2019a).

¹⁸ C'est la structure [N *qui* Ph, *c'est que* Ph], où le sujet de la phrase qui suit le groupe "*c'est que*" est coréférent au nom détaché à gauche: "Un femme qui sortait en cheveux, c'est qu'elle n'avait pas mis son chapeau" (Arasse 2003, 115).

¹⁹ Ces données confirment les résultats d'autres recherches sur corpus (voir Blasco-Dulbecco 1999 et Bramati 2018).

Tableau 5

A	DISLOCATIONS À GAUCHE	82	DA-RR	LB
1	dislocations du sujet	65	–	–
2	dislocations de l'objet direct	12	7	9
3	dislocations de l'objet prép. [<i>à</i> N]	4	1	∅
4	dislocations de l'objet prép. [<i>de</i> N]	1	∅	∅
B	DISLOCATIONS À DROITE	38		
1	dislocations du sujet	32	18	18
2	dislocations de l'objet direct	5	4	3
3	dislocations de l'objet prép. [<i>à</i> N]	1	∅	1
4	dislocations de l'objet prép. [<i>de</i> N]	∅	∅	∅

Puisqu'en italien la dislocation à gauche du sujet est agrammaticale²⁰, ni DA-RR ni LB n'ont reproduit le dispositif de focalisation. Quant à la dislocation à droite du sujet, possible sous certaines conditions, elle reste très rare: pour focaliser un sujet disloqué à droite, on a normalement recours en italien à la postposition du sujet au verbe²¹. C'est bien cette solution qui a été adoptée par DA-RR et LB dans environ la moitié des cas (18 sur 32, soit 56,2%), l'autre moitié étant traduite, principalement pour des raisons mélodico-rythmiques²², par l'antéposition du sujet au verbe, ce qui correspond à une normalisation de l'ordre des éléments de la phrase (dispositif direct). L'exemple 5 montre ces deux solutions: alors que DA-RR effacent la focalisation en normalisant l'ordre des éléments de la phrase, LB opte pour la postposition du sujet au verbe.

5.

Il n'y a rien à faire, Ève et Marie sont contraires. La preuve, c'est que Gabriel, quand il salue Marie, lui dit AVE. Vous croyez que c'est par hasard? AVE, c'est le contraire de EVA. Il savait parler, **Gabriel**. (Arasse 2003, 111)

Non c'è nulla da fare, Eva e Maria sono opposte. La prova è che Gabriele, quando saluta Maria, le dice AVE. Credete che sia un caso? AVE è il contrario di EVA. **Gabriele** sapeva parlare. (DA-RR 2005, 56)

²⁰ Puisqu'en italien les pronoms personnels sujets (*io, tu, egli, lui* ...) ne sont pas de clitiques, ils ne peuvent avoir la fonction de pronoms de reprise du sujet disloqué: une phrase française avec dislocation à gauche du sujet sera donc traduite en italien par une phrase sous dispositif direct (*Paul, il est allé à Paris* → *Paul è andato a Parigi*).

²¹ Sur les solutions existantes pour traduire en italien les dislocations à droite du sujet, voir Bramati 2018 et 2019a.

²² Sur l'importance de la dimension mélodico-rythmique dans le travail du traducteur, voir Bramati 2016b.

Niente da fare, Eva è il contrario di Maria. Volete una prova? Gabriele, quando saluta Maria, le dice AVE. Credete che sia un caso? AVE è il contrario di EVA. Sapeva quel che diceva, **Gabriele**. (LB 2013, 84)

En revanche, les dislocations des objets, directs ou prépositionnels, sont toujours possibles en italien²³: il est donc assez surprenant de constater que seul un petit nombre des dislocations à gauche de l'objet direct et de l'objet prépositionnel [à N] ont été reproduites dans les deux traductions de l'essai d'Arasse.

Dans l'exemple 6, l'objet direct disloqué à gauche (*la Marie*) est repris en français par le clitique accusatif correspondant (*la*): alors que LB reproduit en italien le même dispositif (*Maria ... la*), DA-RR effacent complètement la focalisation de l'objet direct, en le transformant en sujet d'une phrase passive. Leur volonté d'ennoblir le texte cible est d'ailleurs confirmée par l'omission de l'article défini devant le nom propre (*la Marie*, usage régional ou familier²⁴, devient en italien *Maria*)²⁵ et par la traduction du verbe *coucher*, dans son sens familier d'"avoir des relations sexuelles avec quelqu'un"²⁶, par le plus innocent *dormire*.

6.

Du coup, **la Marie**, on l'appelle Madeleine et, comme elle est belle et riche, elle passe son temps à coucher à droite et à gauche. (Arasse 2003, 103)

Di conseguenza **Maria** viene chiamata Maddalena e, siccome è bella e ricca, passa il suo tempo a dormire a destra e a manca. (DA-RR 2005, 53)

Dunque **Maria la** chiamano Maddalena, e visto che è bella e ricca passa tutto il suo tempo saltando da un letto all'altro. (LB 2013, 78)

Dans l'exemple 7, l'élément disloqué à gauche est l'objet prépositionnel [à N] du verbe *suffire*: comme il arrive dans la plupart des cas, une fois déplacé en tête de phrase, l'objet prépositionnel perd en français sa préposition (*les autres*), qui ne peut être reconstruite qu'à partir du pronom de reprise (*leur*). Dans ce cas, ni DA-RR ni LB n'ont reproduit la dislocation, qui était pourtant tout à fait possible (*E agli altri, questo gli basta*): DA-RR a focalisé l'objet prépositionnel (*agli altri*)²⁷ en le dépla-

²³ La seule différence importante par rapport au français est qu'en italien, si l'objet direct disloqué est représenté par un pronom tonique de 1^e ou 2^e pers. du singulier (*me, te*), la dislocation appartient au style familier (*A me non mi vuole nessuno*).

²⁴ Leroy 2004, 14.

²⁵ LB non plus n'a pas reproduit l'article défini devant le nom propre.

²⁶ Le *Petit Robert*, art. *coucher*.

²⁷ Le verbe français *suffire* étant traduit par un groupe [copula + *aggettivo*], le syntagme prépositionnel *agli altri* dépend, chez DA-RR, de l'adjectif prédicatif *sufficiente*.

çant au début de la phrase, l'antéposition appartenant à un niveau de langue plus soutenu que la dislocation²⁸. Voulant, au contraire, renforcer l'effet d'oral spontané de sa traduction, LB a remplacé la dislocation par une anacoluthie (*quelli là ..., per loro basta e avanza*).

7.

Et les autres , là, ceux qui aiment bien que les choses soient claires, ça leur suffit! (Arasse 2003, 106)
E agli altri , a coloro ai quali piace che le cose siano chiare, questo è sufficiente! (DA-RR 2005, 53)
E quelli là , quelli a cui piace che le cose siano chiare, per loro basta e avanza. (LB 2013, 81)

5.2. La traduction des phrases clivées

À la différence de la dislocation, la phrase clivée est un dispositif qui permet de focaliser l'élément qui représente le rhème, c'est-à-dire l'information nouvelle. Cet élément est positionné en début de phrase entre le groupe [*c'est*] et la particule *qui* (s'il s'agit du sujet) ou *que* (dans tous les autres cas)²⁹:

- *C'est Paul qui a donné son livre à Marie*
- *C'est son livre que Paul a donné à Marie*
- *C'est à Marie que Paul a donné son livre*

Dans l'essai d'Arasse, nous avons repéré vingt-sept phrases clivées, dont presque la moitié (11, soit 40,7%) correspond à l'extraction du sujet.

Tableau 6

N	ÉLÉMENT EXTRAIT		DA-RR	LB
1	sujet	11	11	10
2	objet direct	2	2	∅
3	objet prépositionnel	5	2	4
4	ajout au verbe (PN ou Adv)	7	6	7
5	proposition subordonnée	2	2	2

²⁸ Cette stratégie d'ennoblissement du texte cible est confirmée par deux choix lexicaux: le pronom démonstratif *coloro* à la place du plus courant *quelli* et l'adjectif *sufficiente* à la place du terme familier *bastare*.

²⁹ Malgré les apparences, l'élément *qui* ou *que* qui assure la délimitation de l'élément extrait n'est pas un pronom relatif mais une particule inanalysable. Pour un aperçu des propriétés de la phrase clivée en français, voir Blanche-Benveniste 2002.

Le dispositif qui correspond en italien à la phrase clivée est la *frase scissa*: l'élément qui représente le rhème est positionné en début de phrase entre le verbe *essere* et la particule *che* (quelle que soit sa fonction syntaxique):

- *È Paul che ha dato il suo libro a Marie*
- *È a Marie che Paul ha dato il suo libro*

À côté de la *frase scissa*, il existe en italien d'autres moyens pour focaliser l'élément qui représente le rhème: la *frase pseudo-scissa* (pour le sujet et l'objet direct), le déplacement de l'élément à l'intérieur de la phrase (postposition du sujet et antéposition des objets et des ajouts) ou l'insertion d'un adverbe de focalisation tel que *proprio*. Dans l'exemple 8, la focalisation du sujet (*Cicéron*) est, en effet, obtenue en italien aussi bien par une *frase scissa* (DA-RR) que par la postposition du sujet au verbe (LB):

8.

D'où ça vient, pinceau? Ça vient du latin et ça veut dire petit pénis. Oui, monsieur, petit pénis, <i>penicillus</i> en latin, c'est Cicéron qui le dit, pinceau, petite queue, petit pénis. (Arasse 2003, 119)

Da dove viene pennello? Viene dal latino e vuol dire piccolo pene. Sissignore, piccolo pene, <i>penicillus</i> in latino, è Cicerone che lo dice, pennello, piccola coda, piccolo pene. (DA-RR 2005, 60)

Da dove viene la parola "pennello"? Viene dal latino e vuol dire "piccolo pene". Sissignore, <i>penicillus</i> in latino, lo dice Cicerone , pennello, piccola mazza, piccolo pene. (LB 2013, 89)
--

En général, la phrase clivée est donc traduite en italien par une *frase scissa* ou par une autre structure qui permet de focaliser l'élément extrait. Le tableau 6 montre pourtant que LB n'a pas reproduit la focalisation de deux objets directs et que DA-RR n'ont pas focalisé trois objets prépositionnels. Essayons de comprendre pourquoi.

Dans l'exemple 9, l'élément extrait est l'objet direct d'un verbe à l'infinitif (*refaire toute l'histoire de la peinture*). Alors que DA-RR ont traduit la phrase clivée par une *frase scissa*, LB a opté pour l'effacement de la focalisation: dans sa traduction, l'objet direct est, en effet, positionné à droite du verbe.

9.

Non, je vous dis, c'est toute l'histoire de la peinture qu'il faudrait refaire. (Arasse 2003, 120)
--

No, vi dico, è tutta la storia della pittura che bisognerebbe riscrivere. (DA-RR 2005, 60)

No, ve lo dico io, bisognerebbe rifare tutta la storia della pittura. (LB 2013, 89)

Ce choix est sans doute justifié par un problème mélodico-rythmique, la traduction de la phrase clivée par une *frase scissa* (la solution de DA-RR) produisant en italien une phrase peu équilibrée (surtout à cause de l'accent tonique sur l'antépénultième syllabe aussi bien dans le groupe *tutta la* que dans le verbe *riscrivere*). Plutôt que d'effacer la focalisation, LB aurait pu toutefois retravailler la phrase italienne: l'équilibre rythmique s'améliore sensiblement, à notre avis, si l'on choisit des mots paroxytons, en traduisant, par exemple, *è l'intèra storia della pittura che bisognerebbe rifare*.

Le même type de problème mélodico-rythmique explique sans doute l'effacement de la focalisation de l'objet prépositionnel [à N] (*à ses cheveux*) chez DA-RR, dans l'exemple 10: c'est probablement pour améliorer l'équilibre rythmique de la phrase italienne que, dans sa traduction, LB a inséré, juste après le verbe *essere*, l'adverbe *proprio*, qui porte l'accent principal de la *frase scissa*.

10.

Madeleine, elle, c'est à ses cheveux qu' on la reconnaît. (Arasse 2003, 99)
La Maddalena invece la si riconosce dai capelli. (DA-RR 2005, 52)
Maddalena invece è proprio dai capelli che la riconosciamo. (LB 2013, 76)

5.3. La traduction des structures en “si” et en “quand”

Dans l'essai d'Arasse, on trouve aussi plusieurs structures en “Si Ph, c'est ...” et en “Quand Ph, c'est ...”, comme le montre le tableau suivant³⁰.

Tableau 7³¹

N	STRUCTURES SYNTAXIQUES		DA-RR	LB
1	Si Ph, c'est parce que	1+1	1+1	1+∅
2	Si Ph, c'est pour que	1	1	1
3	Si Ph, c'est pour Vinf	2	2	2
4	Si Ph, c'est que	3	1	∅
5	Si Ph, c'est N	1	lacune	∅
6	Quand Ph, c'est que	2	2	2
7	N0 qui Ph, c'est que	1	∅	1

³⁰ Faute d'espace, nous n'analyserons pas les structures 5, 6 et 7 du Tableau 7.

³¹ Le symbole N0 indique un syntagme nominal ayant la fonction de sujet.

Les trois premières structures ont les propriétés d'un "dispositif de la rection": la conjonction *si* et le groupe *c'est* ont pour fonction d'isoler à droite l'élément de la phrase qui représente le rhème³². À une exception près, tous les dispositifs en *si* ont été traduits par les dispositifs correspondants en italien, comme le montre l'exemple 11.

11.

[...] moi je suis sûr que **si** elle a les cheveux aussi longs **c'est pour** détourner l'attention. **Si** elle les montre, **si** elle les étale, les dénoue, les exhibe, **c'est pour** mieux cacher ses poils. (Arasse 2003, 99)

[...] ma io sono sicuro che **se** ha i capelli così lunghi **è per** distogliere l'attenzione. **Se** li fa vedere, li ostenta, li scioglie, li sfoggia, **è per** meglio nascondere i suoi peli. (DA-RR 2005, 51)

[...] ma sono sicuro che **se** porta i capelli così lunghi **è per** sviare l'attenzione. **Se** li sfoggia, li sparge, li scioglie, li ostenta, **è solo per** nascondere meglio i peli. (LB 2013, 76)

À la différence des structures précédentes, la structure [*Si Ph, c'est que*] n'est pas un "dispositif de la rection" car la phrase qui suit le groupe *c'est que* ne peut pas être intégrée à la phrase introduite par *si*: il s'agit plutôt de deux phrases indépendantes que la structure [*Si ... c'est que*] met en corrélation, en exprimant soit une relation de cause (*c'est que* est alors synonyme de *c'est parce que*) soit une relation d'implication (*c'est que a* alors le même sens que *cela signifie que*).

Bien que la même structure puisse être reproduite en italien – [*Se F, è che*], avec ses variantes [*Se F, è perché*] ou [*Se F, ciò significa che*] –, dans la plupart des cas les traducteurs ont opté pour d'autres solutions, soit en réduisant la structure [*Se ... è che*] à la seule conjonction *perché*, soit en effaçant le groupe *è che*. C'est bien ce que montre l'exemple 12 où, à la différence de DA-RR qui ont reproduit la même structure en italien, LB a opté pour la suppression du groupe *è che*. Cet exemple confirme une fois de plus la tendance de DA-RR à choisir un lexique soutenu (*fanciulla* à la place de *ragazza*; *avere importanza* à la place d'une construction verbale appartenant à la langue familière comme *non valere il due di picche* ou autre similaire).

12.

Si on les a gardés pour les attribuer à la fille de Magdala, **c'est qu'**ils ne comptaient pas pour du beurre. (Arasse 2003, 108)

³² D'un point de vue pragmatique, les dispositifs en *si* fonctionnent comme une phrase pseudo-clivée.

Se li si è conservati per attribuirli alla fanciulla di Magdala è **perché** avevano una loro importanza. (DA-RR 2005, 55)

Se li hanno conservati per attribuirli alla ragazza di Magdala, mica erano roba da poco. (LB 2013, 82)

De toutes ces analyses, il ressort, en conclusion, que, dans la plupart des cas, les trois “dispositifs de la rection” examinés – dislocation, phrase cli-vée et dispositif en *si* – ont été traduits en italien par les dispositifs corres-pondants. Certaines structures ont toutefois posé problème aux traduc-teurs: les dislocations des objets directs et prépositionnels, les extractions des objets directs et prépositionnels ainsi que les structures en [*Si Ph, c’est que*]. Dans ces cas, bien que les structures correspondantes existent en italien, les traducteurs ont souvent opté pour d’autres solutions.

6. CONCLUSION

Si l’on prend en compte les éléments suivants:

- la présence de lacunes;
- la présence d’erreurs;
- les ajouts et les omissions;
- les choix lexicaux;
- les structures syntaxiques;
- la capacité de reproduire l’oral spontané,

la traduction de Luca Bianchi (Einaudi, 2013), tout en contenant quelques erreurs et imprécisions et en étant par endroits incohérente, apparaît plus réussie que la traduction de Dell’Ariccia et Robino Riz-zet (Artemide, 2005) qui, tout en étant plus littérale et quelquefois plus précise, se caractérise globalement par un niveau de langue trop sou-tenu par rapport à l’original. C’est comme si, devant un texte relevant de la catégorie “essai de critique d’art”, le traducteur italoophone se sentait dans l’obligation d’adopter un style élevé, quitte à effacer la force expres-sive du texte source. Cette conclusion rejoint celle d’une autre étude que nous avions menée en 2014 sur la traduction en italien d’un catalogue d’art, publié à l’occasion d’une exposition. Dans les dernières lignes de notre article, nous écrivions:

Ne deriva nel complesso un testo in cui la soggettività del curatore, con i suoi dubbi e le sue convinzioni, espressi in uno stile vivo, a volte colloquia-le, viene smussata e di fatto controllata dal fluire omogeneo di frasi eleganti

che esprimono piuttosto una concezione alta e quasi severa del sapere. (Bramati 2014, 136)

Cette tendance à l'*ennoblissement*³³ de la langue ne concerne pas que les traductions de textes consacrés à l'art: comme l'explique dans un interview de 2008 Mariarosa Bricchi, directrice éditoriale chez plusieurs éditeurs italiens, cette tendance intéresse aussi les traductions de textes narratifs car elle est liée à l'histoire même de la langue italienne:

Ma forse citerei un altro fenomeno, che io trovo interessante da un punto di vista storico-linguistico, ed è la tendenza di molti traduttori a innalzare il registro dell'italiano rispetto a quello della lingua di partenza. In qualche caso lo slittamento implica complicazione sintattica superiore a quella dell'originale, ricerca di sinonimi nobilitanti e/o burocratici ("recarsi" per "andare", "giungere" per "arrivare", "eseguire" per "fare"), eccesso di passati remoti. Ma anche il semplice inserimento, spesso addirittura inconsapevole, dei pronomi soggetto "egli" ed "ella" al posto degli ormai normalissimi "lei" e "lui" dice molto sulla difficoltà dell'italiano a liberarsi dai paludamenti retorici. (Bricchi 2008, 66)

Il ne faut pas donc s'étonner s'il est presque interdit, en italien, de parler peinture en utilisant la langue de tous les jours.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Corpus

- Arasse, Daniel. (2000) 2003. "La toison de Madeleine". Dans *On n'y voit rien. Descriptions*, 95-122. Paris: Gallimard Folio Essais.
- Arasse, Daniel [DA-RR]. 2005. "Il vello della Maddalena". In *Non si vede niente. Descrizioni*, 51-61. Roma: Artemide [trad. it. Antonella Dell'Araccia e Andrea Robino Rizzet].
- Arasse, Daniel [LB]. 2013. "Il pelo della Maddalen". In *Non si vede niente. Descrizioni*, 75-91. Torino: Einaudi [trad. it. Luca Bianco].

³³ Antoine Berman définit l'*ennoblissement* comme une tendance déformante qui "consiste à produire des phrases 'élégantes' en utilisant pour ainsi dire l'original comme matière première" (Berman 1999, 57).

Dictionnaires

- Le Petit Robert*. 2018. Version numérique 5.2. Paris: Le Robert. <https://www.lerobert.com/index.php>.
- Le Trésor de la Langue Française Informatisé* [TLF]. 1994. Paris: CNRS Éditions. <http://www.atilf.fr/tlfi>.
- Il Vocabolario Treccani*. 1997. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana. <http://www.treccani.it/vocabolario/>.

Études critiques

- Adam, Jean-Michel. 2011³. *Les textes. Types et prototypes*. 3^{ème} éd. Paris: Colin.
- Aventi, Laura. 2016. “*La toison de Madeleine*” di Daniel Arasse. Traduzione in italiano e analisi delle dislocazioni. Tesi di Laurea triennale in Mediazione linguistica e culturale, Università degli Studi di Milano, a.a. 2015-2016.
- Berman, Antoine. 1999. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Seuil.
- Blanche-Benveniste, Claire. 2000. *Approches de la langue parlée en français*. Paris: Ophrys.
- Blanche-Benveniste, Claire. 2002. “Macro-syntaxe et micro-syntaxe. Les dispositifs de la rection verbale”. Dans *Macro-syntaxe et macro-sémantique*, sous la direction de Hanne Leth Andersen et Henning Nølke, 95-118. Bern: Peter Lang.
- Blanche-Benveniste, Claire, Mireille Bilger, Christine Rouget, et Karel Van den Eynde. 1990. *Le français parlé. Études grammaticales*. Paris: Éditions du CNRS.
- Blasco-Dulbecco, Mylène. 1999. *Les dislocations en français contemporain*. Paris: Champion.
- Bramati, Alberto. 2014. “La traduzione delle schede di un catalogo di una mostra d'arte: Chardin. Il pittore del silenzio al Palazzo dei Diamanti di Ferrara (2010-11)”. Dans *L'objet d'art et de culture à la lumière de ses médiations*, sous la direction de Jean-Paul Dufiet, 111-138. Trento: Università degli Studi di Trento (Labirinti, 154).
- Bramati, Alberto. 2016a. “Les structures contenant c'est. Analyse distributionnelle et traduction en italien”. Dans *Perspectives harrisiennes*, sous la direction de Claire Martinot, Christiane Marque-Pucheu, et Sonia Gerolimich, 211-232. Paris: Cellule de Recherche en Linguistique (CRL).
- Bramati, Alberto. 2016b. “La traduction de la lettre comme traduction d'un style. *Apprendre à finir* de Laurent Mauvignier en italien”. Dans *La Traduction. Pratiques d'hier et d'aujourd'hui*, sous la direction de Joëlle Ducos et Joëlle Gardes Tamine, 237-252. Paris: Champion.
- Bramati, Alberto. 2018. “Les dislocations dans deux romans de Laurent Mauvignier. Analyse syntaxique et traduction en italien”. Dans *Laurent Mau-*

- vignier. *Formes, fonctions, enjeux*, sous la direction de Michel Bertrand et Alberto Bramati, 241-267. Aix-en-Provence: Presses Universitaires AMU.
- Bramati, Alberto. 2019a. *Le trappole del francese. Una grammatica per i traduttori dal francese all'italiano*. Milano: Libreria Cortina.
- Bramati, Alberto. 2019b. "Affaiblissement et effacement de la focalisation dans la traduction en italien de la clivée française. Un exemple de 'mauvaise traduction littéraire'?" Dans *Qu'est-ce qu'une mauvaise traduction littéraire? Sur la trahison et sur la traîtrise en traduction littéraire*, sous la direction de Gerardo Acerenza, 257-282. Trento: Università degli Studi di Trento (Labirinti, 183).
- Bricchi, Mariarosa. 2008. "Evadere dall'antilingua". In *Gli autori invisibili. Incontri sulla traduzione letteraria*, a cura di Ilide Carmignani, 65-69. Nardò: Besa.
- Bricchi, Mariarosa. 2018. *La lingua è un'orchestra. Piccola grammatica italiana per traduttori (e scriventi)*. Milano: il Saggiatore.
- Bruni, Leonardo. 2004. *Sulla perfetta traduzione* [1420 ca.]. Napoli: Liguori.
- Charaudeau, Patrick, et Dominique Maingueneau. 2020. *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris: Seuil.
- Dufiet, Jean-Paul, et André Petitjean. 2013. *Approches linguistiques des textes dramatiques*. Paris: Garnier.
- Leroy, Sarah. 2004. *Le nom propre en français*. Paris: Ophrys.
- Sabio, Frédéric. 2013. "Les séquences en SI dans les corpus oraux". Dans *Analyses linguistiques sur corpus. Subordination et insubordination en français*, sous la direction de Jeanne-Marie Debaisieux, 317-362. Paris: Lavoisier.
- Sabio, Frédéric, et Christophe Benzitoun. 2013. "Sur les relations entre syntaxe et discours. Dispositifs de la rection et dispositifs macrosyntaxiques". *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Philologia* 58 (4): 97-110. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/hal-00931611/document>.