

# L'interprétation plurielle. Analyse de trois traductions italiennes de la nouvelle *La Mère Sauvage* de Maupassant

Paola Cadeddu  
Université de Versailles  
Saint-Quentin-en-Yvelines, France



Synergies Pays Riverains de la Baltique  
n°5 - 2008 pp. 53-68

**Résumé :** *À travers l'étude des trois traductions italiennes de la nouvelle La Mère Sauvage de Maupassant, on visait à analyser non seulement la façon dont les traducteurs avaient interprété le texte mais également la manière dont ils avaient contribué à manifester la pluralité de l'œuvre littéraire en question. La comparaison à l'original, menée suivant les principes de l'analytique des déformations d'A. Berman ainsi que selon la critique du rythme de H. Meschonnic, a fait ressortir non seulement des passages plus ou moins touchés par les déformations, mais également la différence entre chaque traduction et le texte de départ ainsi qu'entre les traductions elles-mêmes. Ainsi que la lecture, la traduction devient le moment où la signification de toute œuvre littéraire trouve son actualisation dans la pluralité de ses possibilités infinies, ces mêmes possibilités que toute œuvre littéraire porte en soi.*

**Mots-clés :** *traduction, différence, rythme, signification*

**Abstract :** *Through the study of three Italian translations of Old Lady Sauvage by Maupassant, I aim at examining not only the way translators have interpreted the short story but also how they have contributed to pinpoint its plurality. A comparison with the original text, based on A. Berman's principles of the analytic model of deformations and also H. Meschonnic's criticism of rhythm, has allowed me to discern fragments that have been more or less affected by deformations, but also the differences between the translations and the original text and between the translations themselves. Like reading, translation becomes the moment where meaning of any literary work finds its actualization in plurality and endless possibilities - these very same possibilities which any literary work contains.*

**Keyword :** *translation, difference, rhythm, meaning*

## I.

Les réflexions sur la traduction voient souvent dans la différence entre le texte de départ et le texte d'arrivée une sorte d'anomalie génétique de l'activité traductive. En spécial cas, les théoriciens qui prônent la cause de la *fidélité* et qui sont à la recherche d'une identité absolue, utopique et impossible à atteindre. Il faudrait rejeter cette fausse prémisse et accepter de voir dans l'acte traductif le « transfert, déplacement, changement »<sup>1</sup> (Mattioli, 2004 : 17), d'un sujet à un autre sujet, d'une langue à une autre langue, d'une culture à une autre culture.

C'est justement à cause du transfert que l'on attribue à la traduction un caractère pluriel ; une pluralité qui ne devrait pas être considérée comme le symptôme d'un texte corrompu et infidèle mais comme le fruit des choix du traducteur, l'actualisation de sa poétique personnelle<sup>2</sup>. Sous un aspect apparemment unitaire, l'œuvre recèle un univers de possibilités infinies : de lectures, de traductions et, finalement, d'interprétations puisque non seulement les traductions mais les œuvres aussi existent, grâce à leurs manifestations les plus variées, « sur le mode de la pluralité (infinie) » (Berman, 1995 : 85).

Le travail de comparaison entre le texte de départ et ses traductions est indispensable si l'on cherche à saisir la signification infinie d'une œuvre littéraire. Chaque traduction, en effet, n'est que l'une des actualisations possibles à l'intérieur d'une série infinie d'interprétations. L'analyse comparative entre le texte original et ses versions en langue étrangère, finalisée à mettre en relief différences et analogies, nous aide à découvrir l'interprétation personnelle du traducteur ; c'est un travail qui se révèle infiniment productif sur une nouvelle telle que « La mère Sauvage »<sup>3</sup> de Guy de Maupassant. La lecture croisée entre le texte de départ et ses traductions nous permettra de focaliser notre attention non seulement sur la typologie des déformations<sup>4</sup> mais aussi sur la valeur de chaque modification à l'intérieur de l'organisation de la signification<sup>5</sup> de l'œuvre. Déformations qui peuvent priver le lecteur d'arrivée de certaines constructions, certaines métaphores, certains mot-clés, certains rythmes ou, au contraire, ajouter des éléments inédits afin de renforcer l'interprétation personnelle du texte.

Afin de rendre plus complet notre analyse comparative, on a choisi trois différentes traductions italiennes de la nouvelle de Maupassant : celle de Francesco Picco publiée en 1933<sup>6</sup> ; celle d'Oreste del Buono publiée en 1959<sup>7</sup> ; et celle de Gioia Zannino Angiolillo publiée en 1968<sup>8</sup>. Il s'agit de trois éditions distinctes, où les nouvelles sont recueillies en suivant des principes différents. Le recueil de 1933, édité et traduit par Francesco Picco, intitulé *Trenta novelle*, est le résultat d'un projet qui se propose de regrouper une trentaine de nouvelles de Maupassant parmi celles moins célèbres ou jamais traduites en italien, en laissant de côté « certaines ou trop longues ou trop souvent traduites et, par conséquent, très célèbres même en Italie »<sup>9</sup> (Picco, 1933 : 15). Le but final est de « traduire en langue [italienne] un petit groupe de nouvelles de Maupassant, en gardant intactes les valeurs esthétiques de l'original »<sup>10</sup> (*ibid.*). En ce qui concerne le volume publié par Rizzoli (1959), la maison d'édition avait déjà entrepris la publication des volumes des nouvelles de Maupassant ; *Miss Harriet*, n'est que la traduction du septième tome des nouvelles, paru aux éditions Louis Conard. Enfin, le recueil des traductions *Racconti della guerra franco-prussiana*, édité par la maison d'édition Einaudi, paru en 1968, cherche à regrouper des nouvelles relatant la guerre franco-prussienne afin de pouvoir mettre en scène « une humanité authentique, observée avec un sens critique et attentif, sans distinctions toutes faites de patrie ou d'habitation »<sup>11</sup> (Zannino Angiolillo, 1968 : 195).

L'analyse abordera une traduction à la fois afin de reconstruire un discours logique, inhérent aux choix effectués par chaque traducteur. Notre attention sera focalisée sur un certain nombre de passages qui permettront un repérage des différentes typologies de déformation et une comparaison des structures

rythmiques. Si la recherche des déformations textuelles suivra les indications données par Antoine Berman dans son analytique de la traduction, l'analyse rythmique prendra en considération l'idée de rythme<sup>12</sup> reformulée par Henri Meschonnic. Les parcours d'analyse auront tendance à se croiser là où la confrontation entre les différents choix de traduction sera jugée indispensable à l'évaluation des modifications apportées à la signifiante de l'œuvre.

## II.

La première parmi les versions italiennes choisies - d'un point de vue chronologique - est celle de Francesco Picco (1933). Capable de percevoir la signifiante profonde et la valeur des passages métaphoriques, il songe à reproduire la richesse globale de la nouvelle. Le bref chapitre qui sert d'introduction à la narration de l'histoire de la famille Sauvage est l'un des exemples qui nous montre la façon dans laquelle F. Picco reproduit, en traduction, un texte qui garde le même caractère évocateur et métaphorique du texte français.

Quelquefois même la pensée retourne vers un coin de forêt, ou un bout de berge, ou un verger poudré de fleurs, aperçus une seule fois, par un jour gai, et restés en notre cœur comme ces images de femmes rencontrées dans la rue, un matin de printemps, avec une toilette claire et transparente, et qui nous laissent dans l'âme et dans la chair un désir inapaisé, inoubliable, la sensation du bonheur coudoyé.  
(CN : 1217)

Talvolta, anche il pensiero ritorna verso un angolo di foresta, o un lembo di sponda, o un frutteto in fiore, veduti una sol volta, in una giornata gaia, e rimasti nel nostro cuore come quelle immagini di donna incontrate in istrada un mattino di primavera, con un vestito chiaro e trasparente, le quali lasciano nell'animo e nella carne un desiderio insoddisfatto, inobliabile, la sensazione di una felicità sfiorata col gomito.  
(TN : 130)

Dans ce passage, le narrateur exalte la fascination sensuelle et presque féminine que la nature exerce sur son âme. C'est l'image de la femme, de sa beauté et de sa jeunesse, qui remonte doucement à la surface des mots jusqu'à l'évocation explicite dans la dernière partie de l'extrait. Ce qui pourrait paraître une simple description bucolique dévoile, en réalité, l'évocation de l'image féminine. Le lecteur aperçoit progressivement un « bout de berge », où la présence de l'eau - associée à celle de la mer par analogie - nous renvoie à la figure maternelle, et un « verger poudré de fleurs », où la « fleur » - métaphore classique qui symbolise la femme - et l'adjectif « poudré » renvoient l'imagination du lecteur au visage féminin.

Il s'agit d'une évocation délicate qui anticipe celle beaucoup plus explicite des dernières lignes du passage, au caractère intensément sensuel. La comparaison est accomplie ; la nature est rapprochée à « ces images de femmes rencontrées dans la rue, un matin de printemps ». La figure féminine est finalement évoquée. Le « matin de printemps » renvoie à la jeunesse, le printemps de la vie. On ressent l'intensité de la séduction que cette nature exerce sur le narrateur : c'est comme la fascination d'une femme, belle et jeune. Grâce aux choix effectués, F. Picco parvient à reproduire en traduction la même évocation de la figure féminine. La référence à la mer - et donc à la figure de la mère - avec la phrase « lembo di sponda » demeure inchangée ; la phrase « frutteto in fiore », malgré

la perte de l'adjectif « poudré » - indispensable à projeter l'image du visage féminin - s'assure la reformulation de l'image de la fleur symbole féminin.

Dans la dernière phrase de ce passage, là où le texte français évoque « la sensation du bonheur coudoyé », le traducteur ressent le besoin de préciser en traduisant « la sensazione di una felicità sfiorata col gomito ». Le participe passé « coudoyé » - qui signifie passer à côté de quelqu'un ou de quelque chose en le/la touchant du coude - est reformulé en italien d'une façon assez précise. Pour F. Picco, cela devient « sfiorata col gomito », car le seul adjectif « sfiorata » n'a pas été jugé suffisant à évoquer l'image d'un contact physique, bref et éphémère, capable de provoquer un « désir inapaisé ». L'élément ajouté par le traducteur - « col gomito » - est, en réalité, déjà compris dans le verbe français « coudoyé », qui ne trouve pas une exacte correspondance en langue italienne. Francesco Picco n'abandonne pas la tendance à la clarification, comme dans l'exemple suivant :

Ils riaient tous les quatre, enchantés, car ils rapportaient un beau lapin, volé sans doute, et ils faisaient signe à la vieille qu'on allait manger quelque chose de bon.  
(CN : 1217)

Essi ridevano tutti e quattro, contenti e felici, poiché portavano a casa un bel coniglio, senza dubbio rubato, e facevano segno alla vecchia che si mangerebbe qualcosa di buono.  
(TN : 135)

Le désir de clarifier pousse F. Picco à traduire l'adjectif « enchantés », référé aux prussiens, par « contenti e felici » où le double adjectif fortifie l'image de leur allégresse. La tendance à la clarification se réitère après quelques mots, quand le narrateur explique la raison de cette joie dans la phrase « car ils rapportaient un beau lapin », traduite par « poiché portavano a casa un bel coniglio ». Encore une fois, le traducteur choisi d'introduire l'élément « a casa », poussé par l'urgence de rendre la phrase encore plus explicite que dans sa version originale.

On ajoute encore deux exemples de clarification :

Quand elle eut fini, elle tira de sa poche deux papiers, et, pour les distinguer aux dernières lueurs du feu, elle ajusta encore ses lunettes, puis elle prononça, montrant l'un : « Ça, c'est la mort de Victor. »

(CN : 1217)

Quand'ebbe finito, trasse di tasca due fogli, e, per distinguerli agli ultimi bagliori dell'incendio, aggiustò ancora gli occhiali sul naso, poi, spiccando bene le parole, mostrando l'uno disse :

— Questo è quello della morte di Vittorio.  
(TN : 138)

Là où le texte français dit « elle ajusta encore ses lunettes », il traduit par « aggiustò ancora gli occhiali sul naso », en expliquant que la vieille femme avait ajusté ses lunettes « sul naso » ; et encore la phrase « puis elle prononça » qui devient « spiccando bene le parole [...] disse ». De plus, dans la traduction de Francesco Picco, à la clarification s'ajoute la modification des réseaux langagiers utilisés dans les dialogues de la nouvelle<sup>13</sup>. Le langage utilisé par Maupassant, lors des échanges verbaux, est un langage populaire, réduit à l'essentiel, alors que dans la traduction italienne on trouve des dialogues bien articulés.

Encore une brève remarque sur la phrase prononcée par la mère Sauvage lorsqu'elle est en train de montrer le papier avec lequel elle a appris la mort de son fils : « Ça, c'est la mort de Victor ». C'est une phrase qui permet au lecteur de saisir l'identification sous-jacente entre le papier et la mort du fils. Dans la traduction, au contraire, on perd cette identification car la phrase a été traduite de la façon suivante : « Questo è quello della morte di Vittorio ». Oreste del Buono et Gioia Zannino Angiolillo, dans les versions de 1959 et de 1968, ont traduit cette phrase par « Questo, è la morte di Victor » en reproduisant la même identification papier/mort grâce au registre familial de la phrase.

Le dialogue, dans la nouvelle, est presque inexistant surtout entre la vieille femme et les quatre Prussiens ; cette quasi-absence nous indique un manque de communication entre les personnages de l'histoire. La difficulté à communiquer est mise en scène plusieurs fois dans l'histoire, comme, par exemple, au moment où la mère Sauvage demande des nouvelles de son fils aux quatre Prussiens :

« Savez-vous où est parti le régiment français, vingt-troisième de marche ? Mon garçon est dedans »  
Ils répondaient : « Non, bas su, bas savoir tu tout. »  
(CN : 1219)

- Sapete per dove è partito il reggimento francese ventitreesimo di marcia? Mio figlio è là.  
Essi rispondevano :  
- Non sapere, non sapere nulla.  
(TN : 133)

Le manque d'une bonne connaissance de la langue française et la difficulté des Prussiens à prononcer des mots français sont mis en scène avec une traduction qui reproduit bien cette gaucherie communicative non seulement dans la traduction de Francesco Picco, mais aussi dans les deux autres traductions : « Non sapere, niente sapere » (MH : 159) et « No, non saputo, non sapere proprio » (RGFP : 127). Cette gêne communicative est mise en scène une deuxième fois quand la vieille femme demande aux hommes de lui écrire leurs noms et les adresses de leurs familles sur un bout de papier. Mais ici l'intention dialogique échoue et on renonce tout simplement à la communication verbale au profit d'un échange écrit :

Tout à coup elle demanda : « Je ne sais seulement point vos noms, et v'là un mois que nous sommes ensemble. » Ils comprirent, non sans peine, ce qu'elle voulait et dirent leurs noms.  
(CN : 1221)

D'improvviso domandò :  
- Non so nemmeno i vostri nomi, ed è ormai un mese, che siamo insieme.  
Essi capirono, non senza difficoltà, ciò che voleva, e dissero i loro nomi.  
(TN : 135-136)

Encore une fois le langage familial est absent de la traduction de Picco qui opte pour un langage standard.

Malgré la tendance à la clarification dont la traduction de Francesco Picco fait preuve, ces déformations, finalisées à la communication des moindres détails, semblent être le seul moyen pour garantir au traducteur la transmission correcte de la signification de la nouvelle. Il s'agit d'une exigence qui pousse parfois à l'exagération, mais la seule modification considérable du texte est la mauvaise reproduction du langage populaire utilisé dans les dialogues. Cependant, la traduction de F. Picco parvient

à restituer, en langue italienne, non seulement la surface de la nouvelle mais aussi les passages les plus denses d'un point de vue métaphorique.

### III.

En 1959 Oreste del Buono traduit, en langue italienne, les nouvelles qui composent le recueil intitulé *Miss Harriet*. Dans la brève introduction du volume, le traducteur affirme que « La mère Sauvage » est « la meilleure parmi les nouvelles que Maupassant a écrit sur la guerre de 1870 »<sup>14</sup> (Buono Del, 1959 : 6). Estimateur de l'ouvrage de Guy de Maupassant qu'il considère un véritable artiste, il affirme que « l'art est toujours un choix : le véritable artiste est celui qui sait choisir »<sup>15</sup> (Buono Del, 1959 : 7). Nous avons déjà eu l'occasion de remarquer que les choix lexicaux de Maupassant sont toujours justifiés par la volonté de communiquer aux lecteurs des images précises, évocatrices, riches en métaphores. Mais malgré avoir perçu la réflexion profonde qui préside le choix des mots dans l'écriture de Guy de Maupassant, Oreste del Buono se révèle incapable de réfléchir profondément sur ses propres choix, parfois douteux et approximatifs. Dès le début de la nouvelle, on remarque une tendance à l'approximation, chaque fois que l'auteur utilise un langage fortement évocateur.

J'aimais ce pays infiniment. Il est des coins du monde délicieux qui ont pour les yeux un charme sensuel. On les aime d'un amour physique. Nous gardons, nous autres que séduit la terre, des souvenirs tendres pour certaines sources, certains bois, certains étangs, certaines collines, vus souvent et qui nous ont attendris à la façon des événements heureux.  
(CN : 1217)

Il paese mi piaceva infinitamente. È uno di quegli angoli di mondo delizioso che esercitano su chi li guarda un fascino sensuale. Li amiamo di un amore fisico. Serbiamo, noi che ci lasciamo incantare dalla terra, teneri ricordi di sorgenti e boschi e stagni, di colline spesso vedute e che ci hanno commosso alla stessa maniera di felici avvenimenti.  
(MH : 157)

La traduction présente toute une série d'imprécisions comme, par exemple, le manque de l'adjectif démonstratif « ce », qui introduit le rapprochement psychologique du narrateur au paysage, dans la phrase « J'aimais ce pays infiniment », traduite par « Il paese mi piaceva infinitamente ». Le traducteur substitue au démonstratif « ce » l'article « il », en laissant de côté la spécificité affective du lieu qui appartient à ces « coins du monde délicieux qui ont pour les yeux un charme sensuel ». Grâce à cette phrase le narrateur met en évidence le charme que l'endroit exerce sur les yeux. C'est une attraction forte qui concerne les yeux, indépendamment du reste du corps - j'oserais presque dire de l'esprit - indépendamment de la disposition d'âme de l'observateur. En choisissant de traduire « È uno di quegli angoli di mondo delizioso che esercitano su chi li guarda un fascino sensuale », Oreste del Buono efface l'image d'une fascination physique immédiate. Dans le texte traduit c'est l'esprit de l'observateur qui est charmé, alors que c'était la beauté du paysage qui obligeait les yeux à une contemplation extatique. Un choix heureux a été celui de rendre « charme » par « fascino », car les deux mots renvoient aux sortilèges incantatoires du paysage, comme s'il s'agissait d'un véritable enchantement. C'est le pouvoir de séduction de la nature, synthétisé dans la phrase : « nous autres que séduit la terre », où la terre est le sujet de l'action. La tendance du traducteur à rationaliser le texte, produit un phénomène d'homogénéisation puisque le sujet de la phrase n'est plus la « terre » mais « nous », et le verbe perd son aspect actif et

assume une valeur passive : « ci lasciamo incantare ». De plus, le verbe « séduit » est substitué par le verbe « incantare » qui prolonge la métaphore de l'enchantement en renonçant à l'aspect sensuel de cette attraction. La dernière phrase de l'extrait est reformulée de façon approximative car « Nous gardons, nous autres que séduit la terre, des souvenirs tendres pour certaines sources, certains bois, certains étangs, certaines collines, vus souvent et qui nous ont attendris à la façon des événements heureux » a été traduite par « Serbiamo, noi che ci lasciamo incantare dalla terra, teneri ricordi di sorgenti e boschi e stagni, di colline spesso vedute e che ci hanno commosso alla stessa maniera di felici avvenimenti »<sup>16</sup>. On remarque, tout d'abord, une faute de grammaire, dans la traduction de la phrase « vus souvent », qui fait référence aux endroits évoqués, traduite par « spesso vedute », où l'accord du participe passé au féminin pluriel fait référence exclusivement aux collines.

Dans le texte français, la répétition presque obsessionnelle de « certain(e)s » marque la phrase par un intense accent prosodique, et donne à la narration un semblant de rituel magique. De plus, la phrase est bâtie sur la répétition obsessionnelle du phonème [s] qui nous renvoie à l'image de la séduction ; une chaîne d'assonance que le traducteur a bien su recréer. La prosodie et le rythme sont des éléments indispensables à la compréhension du passage et coopèrent à l'organisation du sens dans le discours. Car il faut rechercher « l'intensité sémantique » non seulement dans le sens des mots mais aussi dans la capacité d'un écrivain « de les faire jouer ensemble » (Dessons, Meschonnic, 2003 : 163).

Les choix d'Oreste del Buono ont provoqué la destruction d'une partie des systématismes de la nouvelle comme, par exemple, l'effacement de la répétition de l'adjectif « certains » et, par conséquent, de l'image du rituel magique, mais aussi des signifiants sous-jacents au texte comme, par exemple, l'action séductrice de la terre, et l'enchantement rituel de la nature.

Encore un exemple de la difficulté, pour O. del Buono, de saisir, ou du moins de restituer, la précision du lexique de l'auteur :

Un jour les Prussiens arrivèrent. On les distribua aux habitants, selon la fortune et les ressources de chacun. La vieille, qu'on savait riche, en eut quatre.  
(CN : 1219)

Un giorno arrivarono i prussiani. Furono distribuiti tra gli abitanti a seconda dei mezzi e delle possibilità di ognuno. Alla vecchia, che aveva fama di essere ricca, ne toccarono quattro.  
(MH : 159)

Une première remarque à faire sur ce fragment de texte concerne la traduction des mots « fortune » et « ressources », car il s'agit des deux mots qui devraient caractériser la condition de vie de la mère Sauvage. D'une part, nous avons le mot « fortune » qui nous renvoie à l'image de la divinité qui distribuait les biens et les maux selon son caprice et qui par analogie désigne une condition favorable, résultant du hasard ; et d'autre part nous avons le mot « ressources », dans sa forme plurielle, qui indique la richesse et les moyens matériels dont chacun dispose. O. del Buono traduit avec « mezzi » et « possibilità » en restituant partiellement la phrase originale, car les mots choisis renvoient au mot « ressources », alors qu'il n'y a pas de référence au mot « fortune ».

Ce passage se termine par la phrase : « la vieille, qu'on savait riche, en eut quatre » où on remarque le rôle des virgules qui partagent la phrase en trois morceaux ; au milieu est renfermée l'information prioritaire. En position centrale on trouve la phrase « qu'on savait riche » qui nous permet de comprendre que la nouvelle a été construite sur une série de préjugés. La condition économique de la vieille femme est donnée en tant que "potin" et non comme un fait certain. Le narrateur ne dit pas « la vieille, [qui était] riche, en eut quatre », parce qu'il sait que sa richesse n'est pas réelle mais supposée. Plusieurs indices sur la véritable condition de la femme sont dispersés dans le texte : elle habite une chaumière qui est souvent définie une « mesure » (CN : 1219), pour indiquer une demeure croulante et pauvre ; elle allait une fois par semaine au village « chercher du pain et un peu de viande » (*ibid.*), des provisions bien maigres pour les déjeuners d'une femme riche ; pour sa défense personnelle elle utilisait le fusil du fils qui était « rouillé, avec la crosse usée par le frottement de la main » (*ibid.*) ; quand les prussiens volent un lapin pour le déjeuner le narrateur remarque qu'« ils faisaient signe à la vieille qu'on allait manger quelque chose de bon » (*ibid.*), c'est-à-dire que d'habitude ils ne faisaient que des repas pauvres comme la « soupe » (*ibid.*) que la mère Sauvage préparait au moment de la toilette des hommes. Oreste del Buono traduit correctement la phrase « qu'on savait riche » avec « che aveva fama di essere ricca », en renvoyant à l'idée que sa richesse n'était qu'un bruit qui courait parmi les paysans. Les deux autres traducteurs optent, eux aussi, pour « che si sapeva benestante » (TN : 132) et « che era ritenuta ricca » (RGFP : 127), où les verbes « sapeva » et « ritenuta » font référence à ce que les gens croient être réel et non à la réalité.

L'ironie de l'auteur attribue « fortune » et « ressources » à cette femme qui a perdu le mari, perdra le fils, vit seule, loin de son pays et isolée des paysans. Une femme dont on met constamment en évidence la fragilité physique et la vigueur intérieure dont elle fait preuve ; une force que l'on perçoit clairement dans le passage suivant :

Elle tendit son bras maigre vers l'amas rouge de l'incendie qui s'éteignait, et elle répondit d'une voix forte  
(CN : 1223)

Lei tese il magro braccio verso la massa rossa dell'incendio che si stava spegnendo e rispose con voce ferma  
(MH : 163)

L'utilisation des adjectifs « maigre » et « forte », en opposition dans la même phrase, réunissent la double nature de la mère Sauvage : d'une part l'image d'une femme affaiblie par la vieillesse et la maigreur ; et d'autre part celle d'une femme à la personnalité forte et au caractère solide. Le traducteur ne saisit pas cette opposition : il traduit « maigre » par l'adjectif italien correspondant « magro », qui ne change rien à l'idée de la faiblesse physique de la mère Sauvage ; mais l'adjectif « forte » est traduit par « ferma » qui ne restitue pas l'image de la force mais plutôt celle de la sûreté en effaçant totalement l'opposition originare entre la faiblesse physique et la force morale.

L'analyse de la traduction d'Oreste del Buono a révélé un problème fondamental : saisir la signification des mots, caractéristique fondamentale de l'écriture de Maupassant. La valeur métaphorique de l'écriture de Guy de Maupassant est

souvent effacée au profit d'une traduction de surface. La capacité de choisir que le traducteur attribue à Maupassant et qui fait de l'écrivain un « véritable artiste », n'est pas comprise en profondeur et, par conséquent, la signifiante n'est pas reproduite dans sa richesse. Sa traduction semble avoir pour but de transférer en italien l'histoire d'une femme à l'époque de la guerre franco-prussienne, sans aller au-delà de la surface. Il n'arrive pas à reproduire, en langue italienne, la richesse de l'écriture de Maupassant, incapable d'être un véritable artiste comme l'a été l'auteur de la nouvelle.

#### IV.

Le dernier parmi les recueils choisis, traduit en 1968 par Gioia Zannino Angiolillo, se propose de regrouper les nouvelles qui relatent la guerre de 1870. La volonté de fournir au public italien un tableau de la vie pendant la période de la guerre est l'idée qui a dirigé le travail traductif.

L'un des problèmes que l'on retrouve tout au long de la traduction, est la mauvaise compréhension de certains passages de la nouvelle. Comme, par exemple, lorsque l'on parle des quatre prussiens en disant qu'ils étaient des « bons enfants » (CN : 1219), pour mettre en évidence leur caractère doux et gentil, traduit par G. Zannino Angiolillo avec l'adjectif « gioviali » (RGFP : 127), qui renvoie au caractère gai et jovial des quatre allemands ; ou encore quand la vieille femme avait « essuyé » ses yeux (CN : 1221), pour cacher ses larmes aux quatre garçons après avoir appris la mort du fils, et que la traductrice utilise le verbe « bagnarsi » (RGFP : 129), en prenant le verbe « essayer » pour « mouiller » ; où lorsque la campagne blanche est comparée à une « nappe d'argent » (CN : 1222) et elle parle d'un drap, en traduisant « lenzuolo d'argento » (RGFP : 131).

À cette liste de fautes il faut ajouter toute une série de passages où la traductrice n'a pas été capable de reproduire la valeur métaphorique des mots, dans une traduction riche en appauvrissements qualitatifs qui provoquent souvent la destruction des réseaux signifiants sous-jacents, comme dans le portrait de la vieille femme :

Elle resta donc toute seule dans cette maison isolée si loin du village, sur la lisière du bois. Elle n'avait pas peur, du reste, étant de la même race que ses hommes, une rude vieille, haute et maigre, qui ne riait pas souvent et avec qui on ne plaisantait point. Les femmes des champs ne rient guère d'ailleurs. C'est affaire aux hommes, cela ! Elles ont l'âme triste et bornée, ayant une vie morne et sans éclaircie. Le paysan apprend un peu de gaieté bruyante au cabaret, mais sa compagne reste sérieuse avec une physionomie constamment sévère.  
(CN : 1218)

Così essa rimase tutta sola in quella casa isolata tanto lontana dal paese, al limitare del bosco. Del resto non aveva paura, perché era della stessa razza dei suoi uomini, una vecchia dura, alta e magra, che non rideva spesso e con la quale non si scherzava. D'altronde le contadine non ridono : è cosa da uomini! Hanno l'anima triste e limitata perché la loro vita è monotona e priva di luce. Il contadino impara alla bettola un po' di rumorosa allegria, ma la sua compagna rimane seria, con un viso costantemente severo.  
(RGFP : 126)

On remarque, tout d'abord, la ressemblance entre la condition de la femme et celle de la maison, car elles sont physiquement en ruine et isolées du village et des

villageois. Dans le portrait de la mère Sauvage, le narrateur préfère à la technique du détail minutieux, utiliser des mots et des images capables de fournir non seulement des informations physiques mais aussi des informations plus intimes.

Les problèmes, dans la traduction de ce passage, sont liés à la valeur des adjectifs qui font apparemment référence aux caractéristiques physiques et qui, en réalité, nous dévoilent les attitudes caractérielles de la vieille femme. La mère Sauvage est décrite comme une « rude vieille, haute et maigre ». L'adjectif « rude » renvoie à la sensation de dureté au toucher qui rend le contact désagréable, comme c'est désagréable le "contact" entre la mère Sauvage et les paysans, dont elle vit éloignée. G. Zannino Angiolillo traduit cet adjectif par « dura », parvenant à restituer la double connotation de l'original. Le narrateur ajoute, afin de mieux définir la mère Sauvage, qu'en tant que femme des champs, elle « reste sérieuse avec une physionomie constamment sévère ». Le mot « physionomie », qui est traduit par « viso », est chargé d'une double valeur : d'une part il dénote l'ensemble de traits caractéristiques d'une personne, et d'autre part il renvoie à ses attitudes caractérielles, alors que le mot « viso » ne restitue que l'aspect physique, en oubliant l'aspect psychologique du mot.

Il s'agit d'une femme « sévère », avec laquelle on ne plaisante pas, car la vie des femmes des champs est « morne et sans éclaircie ». L'obscurité et la lumière représentent la métaphore de l'absence ou de la présence des moments de joie dans la vie des femmes des champs. Une vie « morne », triste, et « sans éclaircie », où le terme « l'éclaircie » renvoie à un moment donné de la vie où les ténèbres laissent temporairement place à la lumière. En traduisant cette phrase par « la loro vita è monotona e priva di luce » Gioia Zannino Angiolillo efface - consciemment ou non - plusieurs éléments fondamentaux de la narration. L'opposition entre l'obscurité et la lumière disparaît au profit de deux adjectifs qui banalisent le texte original. La vie des femmes des champs n'est plus « morne » mais « monotona » et « l'éclaircie » est devenue simplement la « luce », alors que le mot « éclaircie » présuppose un instant de lumière entre deux moments d'obscurité. De plus, ce substantif implique un mouvement d'apparition et de disparition de la lumière, la fugacité d'une situation en changement. Une métaphore où l'alternance entre l'instant de lumière et l'obscurité renvoie aux moments de bonheur et de tristesse qui caractérisent la vie de chacun. Chacun sauf ces femmes qui n'ont pas la chance d'avoir cette alternance, car la lumière n'arrive pas à éclairer leurs existences. Cependant, le changement du mot « morne » avec le mot « monotona » implique l'effacement de l'un des éléments de cette opposition conceptuelle, fondamentale dans l'évolution de la nouvelle : celle entre la lumière et l'obscurité, indispensable à mettre en relief la structure bipolaire sur laquelle « La mère Sauvage » a été construite. Louis Forestier avait déjà remarqué cette structure dans la nouvelle « Boule de suif », dans la façon dont elle mettait en « parallèle un premier soir morne et un dernier matin radieux qui rappell[ait], en s'y opposant par le contenu, la structure bipolaire suggérée par les points de vue » (Forestier, 1974: XXXVII). La nouvelle « La mère Sauvage » est bâtie sur le même mécanisme bipolaire. C'est la raison pour laquelle la narration est attribuée non à l'auteur mais à l'un des personnages de l'histoire: l'ami Serval. Ce choix représente un premier pas vers un dédoublement des

points de vue, visible surtout dans les derniers passages de la nouvelle. Tout particulièrement lors des dernières réflexions, qui suivent la fin de la narration. Si pour Serval cette histoire ne représente que le prétexte dont les prussiens se sont servis pour détruire son château, pour l'auteur c'est l'occasion de réfléchir sur l'amertume de la vie pendant la guerre qui condamne à mort « quatre doux garçon » (CN : 1224) mais aussi une mère atrocement héroïque.

La nouvelle est axée sur toute une série de choix lexicaux qui s'efforcent de mettre en lumière la prévenance des prussiens et de passer sous silence la gentillesse de la vieille femme afin de convaincre les lecteurs qu'il s'agit d'une véritable "mère Sauvage", et la traductrice semble tomber dans le piège :

Et, comprenant sa peine et ses inquiétudes, eux qui avaient des mères là-bas, ils lui rendaient mille petits soins. Elle les aimait bien, d'ailleurs, ses quatre ennemis ; car les paysans n'ont guère les haines patriotiques ; cela n'appartient qu'aux classes supérieures. Les humbles, ceux qui paient le plus parce qu'ils sont pauvres et que toute charge nouvelle les accable, ceux qu'on tue par masses, qui forment la vraie chair à canon, parce qu'ils sont le nombre, ceux qui souffrent enfin le plus cruellement des atroces misères de la guerre [...].  
(CN : 1219)

E comprendendo la sua pena e la sua preoccupazione, perché anche loro avevano le madri lontane, le usavano mille piccole attenzioni. Del resto anche lei voleva molto bene ai suoi quattro nemici ; perché i contadini non conoscono l'odio patriottico, che è un prerogativa delle classi superiori. Gli umili, quelli che pagano più caro perché sono poveri, e che sono schiacciati da ogni nuovo aggravio, quelli che vengono uccisi in massa, che sono la vera carne da cannone perché sono il numero, quelli insomma che soffrono più duramente le atroci sofferenze della guerra [...].  
(RGFP : 127-128)

Derrière ces lignes, le lecteur attentif peut saisir le véritable portrait de la mère Sauvage. La première partie de l'extrait nous montre qu'il y a des informations qui sont volontairement cachées et dont l'auteur ne nous fournit que de faibles traces. Comme, par exemple, dans la phrase « Et, comprenant sa peine et ses inquiétudes [...] ils lui rendaient mille petits soins ». Il s'agit d'une phrase qui veut mettre en relief la tendresse des Prussiens à l'égard de la vieille femme. Le choix du verbe « rendre » nous aide, malgré tout, à comprendre qu'il s'agit d'un échange, car on peut supposer qu'ils sont en train de rendre ce qu'ils ont déjà reçu. La traductrice n'a pas saisi cet aspect et elle choisit de traduire le verbe « lui rendaient » par « le usavano » qui entraîne l'idée du don et non celle de la restitution.

La phrase suivante clarifie ultérieurement : « Elle les aimait bien, d'ailleurs, ses quatre ennemis ». On a la sensation d'écouter un aveu secret, encore que G. Zannino Angiolillo se montre incapable d'être à l'écoute, car elle opte pour la traduction suivante : « Del resto anche lei voleva molto bene ai suoi quattro nemici », où l'insertion de l'adverbe « anche » introduit une comparaison - absente dans le texte original - entre l'amour de la vieille femme et celui des prussiens, en faisant de son amour pour eux une simple restitution de l'amour qu'ils ont pour elle.

Dans la dernière phrase, il y a des imprécisions, comme dans la phrase « ceux qui souffrent enfin le plus cruellement des atroces misères de la guerre [...] ne comprennent guère ces ardeurs belliqueuses » traduite par « quelli insomma che soffrono più duramente le atroci sofferenze della guerra ». L'adverbe

« cruellement » a été remplacé par « duramente » qui renvoie à l'âpreté d'une situation donnée, alors que « cruellement » signifie avec cruauté, sans compassion, d'une façon féroce. On fait référence aux « atroces misères de la guerre » qui sont transformées, en traduction, dans des « atroci sofferenze ». Les mots « sofferenza » et « misères » nous renvoient à deux images différentes : si d'une part il y a la douleur physique et morale causée par la guerre - dans le mot souffrance - d'autre part on a l'évocation d'un état d'extrême indigence et pauvreté, cause d'une profonde souffrance tant physique que morale - dans le mot misère.

Les modifications apportées par la traductrice peuvent se révéler porteuses d'images métaphoriques inexistantes ou différentes de celles présentes dans le texte de départ comme, par exemple, lors de l'incendie de la maison :

La campagne, blanche, éclairée par le feu, luisait  
comme une nappe d'argent teintée de rouge.  
(CN : 1222)

La campagna, bianca, illuminata dal fuoco,  
brillava come un lenzuolo d'argento macchiato  
di rosso.  
(RGFP : 131)

Dans la traduction de Gioia Zannino Angiolillo, la lumière n'est plus l'un des éléments métaphoriques principaux, et elle n'est plus en corrélation avec la vie de la mère Sauvage. Ce qui frappe dans le texte français est l'extrême luminosité du passage, en opposition avec l'obscurité qui avait caractérisé la nouvelle. La campagne - élément qui nous reconduit immédiatement à l'identification entre la mesure et la vieille femme - est « blanche » et « éclairée par le feu ». Cette couleur introduit la lumière là où la vie était morne ; c'est la couleur de la pureté, comme si, par le feu on avait purifié la maison et tout ce qui est brûlé dedans - compris les quatre prussiens - des pêchés commis<sup>17</sup>. La vie morne de la vieille femme a finalement connu son instant de lumière grâce au geste atroce.

Il y a encore deux mots qui "reflètent" la lumière dans cet extrait : le verbe « luisait », référé à la campagne, et l'adjectif « argent » qui a la même fonction de la couleur blanche, en rendant l'aspect du paysage encore plus violemment lumineux. La belle comparaison de la campagne éclairée par le feu avec une « nappe d'argent teintée de rouge » est totalement dénaturée par la traduction. Dans la version italienne la campagne blanche est devenue un « lenzuolo d'argento macchiato di rosso ». Les modifications apportées par Gioia Zannino Angiolillo introduisent une métaphore assez violente : le mot « lenzuolo » - qui en français n'est pas la nappe mais le drap - nous renvoie à l'image du lit et du sommeil. Un sommeil qui, pour les quatre Prussiens, a été fatal. Il faut encore ajouter que ce « lenzuolo » était « macchiato di rosso », c'est-à-dire taché de rouge, et non « teinté ». Les taches rouges font penser à une tache de sang, métaphore du délit commis par la mère Sauvage aux dépens des Prussiens. Une métaphore qui cherche à mettre en relief la cruauté du geste de la mère Sauvage, la mesquinerie d'un délit commis à l'égard des victimes endormies et sans défense.

La traductrice fait totalement confiance aux mots de l'auteur, du moins à leur signifié immédiat ; elle se contente de restituer la couche de surface de la nouvelle. La traduction de Gioia Zannino Angiolillo nous paraît auréolée d'un air naïf et ingénu. Ses choix adhèrent au niveau superficiel de la nouvelle sans parvenir à reproduire les images métaphoriques et la signification profonde du texte.

## V.

L'analyse des trois traductions de « La mère Sauvage » a mis en relief comment une déformation apparemment de surface - telle qu'un appauvrissement quantitatif ou qualitatif - peut entraîner des destructions bien plus profondes comme celle des réseaux signifiants sous-jacents, des rythmes, des références métaphoriques, etc. Cependant, il nous reste encore une dernière remarque à faire à propos du titre.

Les traducteurs on eu affaire à un titre fortement évocateur, extrêmement difficile à transposer en langue étrangère. Traduire ce titre se révèle l'une des tâches les plus épineuses à accomplir. Si Francesco Picco (1933) et Oreste del Buono (1959) ont opté pour « Mamma Sauvage », Gioia Zannino Angiolillo (1968), au contraire, a choisi le titre « Madre Sauvage ».

Les traducteurs italiens ont, d'emblée, focalisé leur attention sur le mot « mère ». Déconcertés peut-être par la combinaison entre deux concepts tellement opposés, ils ne semblent pas s'apercevoir du véritable obstacle : l'adjectif « Sauvage ». Il est partie intégrante de cette combinaison conflictuelle qui disparaît totalement dans les versions italiennes. Si le mot « mère » est traduit à la fois par « mamma » ou « madre » - afin de mettre ou non en valeur un côté tendre et intime - le mot « Sauvage » reste inchangé. En effet, si d'une part l'adjectif « Sauvage » semble vouloir anticiper une propension caractérielle du personnage, d'autre part sa majuscule nous indique qu'il s'agit du nom de la protagoniste de l'histoire. On pourrait supposer que cet adjectif à la majuscule n'est autre chose qu'un sobriquet, et que cette femme est « sauvage » avant tout dans l'imaginaire collectif. Une hypothèse qui anticipe le conflit mis en scène tout au long de la nouvelle entre ce qui est réel et ce que l'on croit réel, entre vérité et préjugé. Excès de fidélité ou mauvaise évaluation, le lecteur qui fait confiance à la traduction se trouve confronté à un mot étranger qui ne fait qu'indiquer, avec sa majuscule, le nom de cette mère.

La décision de ne pas transposer le mot « Sauvage » - destin réservé aux noms des lieux, aux noms de famille et parfois aux prénoms - afin de mieux "respecter" le titre original<sup>18</sup>, a entraîné la perte de la double valeur du mot et, par conséquent, toutes ses références métaphoriques. Dans sa construction originare, le titre nous permettait de repérer les idées développées tout au long de la nouvelle comme l'opposition entre la tendresse et la sauvagerie, ou entre la réalité et le préjugé. Cette structure oppositive renvoie, en effet, à la structure bipolaire sur laquelle Maupassant a construit la nouvelle mais les traducteurs, poussés par un trop grand souci d'équivalence, n'ont pas su reproduire l'intention communicative, métaphorique, poétique et éthique du titre.

Impossible à réprimer, une dernière question laisse notre réflexion encore ouverte : est-ce que les traducteurs auraient fait preuve d'une *fidélité* plus profonde s'ils avaient choisi un mot italien capable de garantir la même signifiante et d'agir, en même temps, en tant qu'adjectif et sobriquet ? Un éventail de choix infinis s'étale sous nos yeux...

## Bibliographie

- Berman, A. 1995. *Pour une critique des traductions : John Donne*, Gallimard, Paris.
- Berman, A. 1999. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Seuil, Paris.
- Castella, C. 2000. *Les contes et les nouvelles réalistes de Maupassant*, L'Age d'Homme, Lausanne.
- Buono, O. Del. 1959. « Nota » dans Maupassant, G. De. *Miss Harriet*, Trad. O. del Bueno, Rizzoli, Milano, pp. 5-8.
- Dessons, G., Meschonnic, H. 2003. *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Nathan, Paris.
- Forestier, L. 1974. « Introduction » dans Maupassant, G. De. 1974. *Contes et nouvelles*, vol. I., Gallimard, Paris, pp. XXI-LXII.
- Gadet, F. 1996. « Niveaux de langue et variation intrinsèque » dans *Palimpsestes*, n 10, pp. 17-40.
- Lavieri, A. 2005. *Esthétique et poétiques du traduire*, Mucchi, Modena.
- Martin, J. 1996. « La spécification en traduction : le cas (particulier) des situaciolectes » dans *Palimpsestes*, n 10, pp. 115-123.
- Mattioli, E. 2004. « La traduzione letteraria come rapporto fra poetiche », Lavieri, A. (éd), *La traduction entre philosophie et littérature*, L'Harmattan-L'Harmattan Italia, Paris-Torino pp. 15-23.
- Maupassant, G. De. 1974. *Contes et nouvelles*, vol. I., Gallimard, Paris.
- Maupassant, G. De. 1933. *Trenta nouvelle*. Trad. F. Picco, Editrice Torinese, Torino.
- Maupassant, G. De. 1959. *Miss Harriet*. Trad. O. del Bueno, Rizzoli, Milano.
- Maupassant, G. De. 1968. *Racconti della guerra franco-prussiana*. Trad. G. Zannino Angiolillo, Einaudi, Torino.
- Meschonnic, H. 1982. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Lagrasse.
- Meschonnic, H. 1999. *Poétique du traduire*, Verdier, Lagrasse.
- Picco, F. 1933. « Introduzione » dans Maupassant, G. De. *Trenta nouvelle*. Trad. F. Picco, Editrice Torinese, Torino, pp. 5-18.
- Zannino Angiolillo, G. 1968. « Giorni di guerra di gente comune » dans Maupassant, G. De. *Racconti della guerra franco-prussiana*. Trad. G. Zannino Angiolillo, Einaudi, Torino, pp. 195.

## Notes

<sup>1</sup> « trasferimento, spostamento, cambiamento ». À partir de maintenant les citations en langue étrangère sont insérées dans l'article en traduction ; la phrase en langue originale est donnée en note.

<sup>2</sup> À propos de la poétique personnelle des traducteurs Antonio Lavieri affirme : « La valorisation du traducteur et de son travail ne devient possible qu'à travers la reconnaissance d'une poétique qui

lui soit propre » ; A. Lavieri, « Savoirs à l'œuvre, Pour une esthétique de la traduction littéraire », dans A. Lavieri, *Esthétique et poétiques du traduire*, Modena, Mucchi, 2005, p. 14. En accord avec A. Lavieri, Emilio Mattioli affirme que « Le problème qui se pose est admettre la pluralité des méthodes sans tomber dans un justificationnisme illimité, dans un relativisme privé de toute rigueur. [...] [E]n partant des poétiques, on [peut] parvenir à une critique fondée de façon adéquate [...]. La traduction-texte a comme prémisses une poétique. Une poétique qui n'est pas seulement l'expression d'un individu, mais de la culture d'une époque » (citation traduite par nous-mêmes), E. Mattioli, « La traduzione letteraria come rapporto fra poetiche », dans A. Lavieri (éd), *La traduzione fra filosofia e letteratura / La traduction entre philosophie et littérature*, Paris-Torino, L'Harmattan-L'Harmattan Italia, 2004, p. 16-19.

<sup>3</sup> L'édition à laquelle on fera référence dans notre étude est celle de « La Bibliothèque de la Pléiade », constituée de deux volumes parus entre 1974 et 1979 sous la direction de Louis Forestier ; Guy de Maupassant, *Contes et nouvelles*, vol. I et II, Paris : Gallimard, 1974-1979. La nouvelle « La mère Sauvage » fait partie du premier volume, pp. 1217-1224. Chaque extrait de la nouvelle inséré dans l'article sera indiqué par le sigle CN, suivie de l'indication de la page.

<sup>4</sup> En ce qui concerne la liste des déformations de traduction dressée par Antoine Berman, voir son texte *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999, et, tout particulièrement, le chapitre « L'analytique de la traduction et la systématique de la déformation », pp. 49-68.

<sup>5</sup> On fait référence à la définition de signifiante fournie par Henri Meschonnic : c'est-à-dire l'ensemble des traits supra-segmentaux qui, grâce à la production des valeurs nouvelles, réorganise le sens d'un texte.

<sup>6</sup> Cette traduction fait partie d'un recueil édité par F. Picco lui-même, publié en 1933 et intitulé *Trenta nouvelle*, par la maison d'édition Editrice Torinese. Toute référence à cette traduction, insérée dans l'article, sera indiquée par le sigle TN, suivie par l'indication de la page.

<sup>7</sup> La traduction de O. del Buono fait partie d'un volume intitulé *Miss Harriet*, publié en 1959 par la maison d'édition Rizzoli. Toute référence à cette traduction, insérée dans l'article, sera indiquée par le sigle MH, suivie par l'indication de la page.

<sup>8</sup> La traduction de G. Zannino Angiolillo fait partie d'un recueil de nouvelles intitulé *Racconti della guerra franco-prussiana*, publié en 1968 par les éditions Einaudi. Toute référence à cette traduction, insérée dans l'article, sera indiquée par le sigle RGFP, suivi de l'indication de la page.

<sup>9</sup> À partir de maintenant les citations des articles et des essais italiens seront insérées dans le texte traduites en français par nous-même, et leur version originale sera donnée en note : « talune o troppo lunghe, o troppo spesso tradotte e quindi notissime anche in Italia ».

<sup>10</sup> « volgere nella lingua [italiana] un gruppetto di novelle maupassantiane, mantenendo intatti i valori estetici dell'originale ».

<sup>11</sup> « un'umanità autentica, osservata con vigile senso critico e senza distinzioni preconcepite di patria o di casa ».

<sup>12</sup> Henri Meschonnic reprend l'idée de rythme formulée par Émile Benveniste qui avait mis en évidence la différence entre le schéma, organisation de tout ce qui est fixe, et le rythme, en tant que forme du mouvement ; Cf. le chapitre intitulé « La notion de " rythme " dans son expression linguistique », dans É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 327-335. Dès lors, le rythme devient, dans la poétique critique de H. Meschonnic, l'organisation du sens dans le discours ; Cf. H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999.

<sup>13</sup> Sur le rapport entre la traduction et les différents niveaux du langage, cf. le numéro 10 de la revue *Palimpsestes* (1996) intitulé *Niveaux de la langue et registres de la traduction*, et, tout particulièrement, l'article de Françoise Gadet, « Niveaux de langue et variation intrinsèque », pp. 17-40, et l'article de Jacky Martin, « La spécification en traduction : le cas (particulier) des situaciolectes », pp. 115-123.

<sup>14</sup> « il miglior racconto che il Maupassant abbia scritto sulla guerra del 1870 ».

<sup>15</sup> « [l']arte è sempre una scelta : il vero artista è uno che sa scegliere ».

<sup>16</sup> Avec l'utilisation du gras on a voulu mettre en relief toutes les occurrences du phonème [s] dans la version originale ainsi que dans la traduction.

<sup>17</sup> Charles Castella affirme à ce propos : « Or, prodiguée à si haute dose, la mort n'en révèle que mieux son absurdité : présumée remède ou châtement, la mort rend paradoxalement nul l'un et l'autre recours compensatoire [...] Quant au remède, il s'agit, bien évidemment de la mise à mort de Jésus, qui garantit la rédemption, le salut éternel » ; C. Castella, *Les contes et les nouvelles réalistes de Maupassant*, Lausanne, L'Age d'Homme, 2000, pp. 127-129.

<sup>18</sup> Cf. la critique portée par Antonio Lavieri aux notions de fidélité et d'équivalence et, tout particulièrement, à l'auctorialité intransigeante du texte original, dans le chapitre intitulé « Savoirs à l'œuvre. Pour une esthétique de la traduction littéraire », dans A. Lavieri, *Esthétique et poétiques du traduire*, Modena, Mucchi, 2005, pp. 9-21.