

**Adriana Orlandi**

***Le procédé de la déformation abstractive en traduction : le cas des traductions italiennes des Frères Zemganno (E. de Goncourt)***

**Résumé**

La déformation abstractive est un procédé de mise en avant de l'abstrait au détriment du concret. Face à une expression qui reproduit l'ordre perceptif support-propriété (*l'eau transparente*), la déformation abstractive renverse cette hiérarchie, mettant au premier plan la propriété (*la transparence de l'eau*). Ce procédé devient un vrai stylème chez les écrivains impressionnistes, mais la traduction des tournures abstractives pose des difficultés aux traducteurs italiens. C'est à partir d'un corpus de cinq traductions italiennes du roman *Les Frères Zemganno* que nous allons tenter de donner quelques éléments d'explication à ce phénomène.

**Abstract**

“Abstractive” distortion values the abstract to the detriment of the concrete. With expressions such as *l'eau transparente* (*transparent water*), which reproduce the perceptive order support + attribute, the process of abstractive distortion leads to highlighting the attribute, giving as a result *la transparence de l'eau* (*the transparency of water*). This process was mostly appreciated by impressionist writers, but abstract expressions represent a problem for Italian translators. In this paper, we will try to explain this phenomenon with the help of five Italian translations of the novel *Les Frères Zemganno*.

## 1. Introduction

L'analyse des textes littéraires est depuis toujours une ressource précieuse pour l'exploration des faits de langue. L'écriture des textes littéraires et poétiques, engagée par vocation dans la valorisation du potentiel expressif de la langue, donne au linguiste la possibilité de pénétrer dans les mécanismes du fonctionnement linguistique, et de mieux comprendre la manière dont les structures de la pensée et les structures de la langue interagissent<sup>1</sup>.

De la même manière, la traduction d'un texte littéraire devient parlante aux yeux du linguiste, puisqu'elle permet de mettre à nu certains phénomènes qui relèvent, du moins jusqu'à un certain point, de facteurs d'ordre linguistique. En effet, le traducteur est, comme tout locuteur, soumis aux contraintes formelles de la langue (source et cible), et les problématiques interprétatives soulevées par le texte source ne doivent pas faire oublier la prise en compte nécessaire (bien qu'elle puisse être inconsciente) de ces conditionnements linguistiques. Par « conditionnements linguistiques », nous entendons l'ensemble des contraintes qui président au codage d'une relation sémantique, et qui peuvent différer selon le type de structure considérée (structures à pouvoir de codage plus ou moins élevé, cas de figement, etc.).

Dans cet article, nous nous proposons d'examiner un effet rhétorique caractéristique de l'Écriture artiste et plus largement de l'Impressionnisme littéraire, et de faire quelques réflexions autour des difficultés que ce stylème engendre au moment de la pratique traductive. Nous allons nous concentrer sur le procédé de la déformation abstractive, c'est-à-dire sur les mécanismes de mise en avant de la propriété abstraite au détriment de son support.

Comme Paissa (2003) le rappelle, la période fondamentale pour la mise en place des stylèmes caractéristiques de l'écriture impressionniste est la décennie 1864-1874. Le roman sur lequel

### *Le procédé de la déformation abstractive en traduction*

nous nous appuyons pour notre analyse est *Les frères Zemganno* d'Edmond de Goncourt. L'ouvrage, lui, date de 1879 et sa préface est restée célèbre parce qu'elle garde trace de la première attestation de l'expression « écriture artiste ». En effet le roman se présente comme une véritable *summa* des procédés stylistiques chers aux frères Goncourt (bien que Jules eût déjà disparu à cette époque), et en même temps comme un tournant dans la Poétique du « Réalisme » :

Le Réalisme [...] n'a pas en effet l'unique mission de décrire ce qui est bas, ce qui est répugnant, ce qui pue, il est venu au monde aussi, lui, pour définir dans de l'écriture *artiste*, ce qui est élevé, ce qui est joli, ce qui sent bon, et encore pour donner les aspects et les profils des êtres raffinés et des choses riches (E. de Goncourt, *Les Frères Zemganno*, Préface)

Edmond de Goncourt considère *Les Frères Zemganno* comme « une tentative dans une réalité poétique » de faire « de l'imagination dans un rêve mêlé à du souvenir » (*Préface*). Le procédé de la déformation abstractive est particulièrement évident dans ce roman, et c'est à partir d'un corpus de traductions italiennes que nous allons aborder notre sujet de recherche. Les traductions prises en examen sont cinq : *I fratelli Zemganno* (1920, traduction de D. Cinti), *I fratelli Zemganno* (1925, traduction de M. Javicoli), *I fratelli Zemganno* (1945, sous la direction d'A. Gabrielli<sup>2</sup>), *I fratelli Zemgannó* (1960, traduction de P. Bava), *I fratelli Zemganno* (2003, traduction de C. McGilvray).

Notre point de vue sera essentiellement linguistique, c'est-à-dire que nous ne viserons pas à une « critique des traductions » au sens de Berman (1995), car nous nous servirons des traductions pour ouvrir un questionnement sur les facteurs linguistiques qui motivent certaines difficultés traductives.

Notre point de départ est l'observation selon laquelle l'italien se caractériserait par « un goût marqué [...] pour l'abstraction conceptuelle, [...] par une très grande ductilité dans la dérivation de substantifs, d'adjectifs, ou d'adverbes abstraits », et par une attitude à l'égard de ces dérivés abstraits souvent faite « de curiosité bienveillante, d'approbation et d'encouragement tacite » (Scavée et Intravaia, 1979 : 120-1), alors que ces mêmes dérivés sont « jug[é]s comme plus ou moins répréhensibles par le “bon usage” classique et normatif » français (ibid.). Cependant, lorsque l'on considère la pratique traductive, l'on s'aperçoit que les traducteurs italiens ont souvent du mal à traduire les tournures abstraites du français<sup>3</sup>. Deux hypothèses peuvent alors être évoquées (si l'on exclut la possibilité que la remarque de Scavée et Intravaia soit fautive) : soit les traducteurs sous-estiment certains faits linguistiques et stylistiques car ils ignorent ou négligent le rôle que ces faits recouvrent dans la texture du roman, soit il faut reconnaître l'existence d'une complexité inhérente aux tournures abstraites, qui rend ces tournures difficiles à traduire.

L'hypothèse d'un déficit de la part des traducteurs est souvent évoquée dans les études de traductologie, qui, parfois, s'attachent « à vouloir « juger » une traduction, et à ne vouloir faire que cela » (Berman, 1995 : 41). Or, s'il est vrai que les responsabilités des traducteurs (et des maisons d'édition) sont à prendre en compte, l'on peut néanmoins se demander s'il existe d'autres raisons qui puissent justifier, au moins en partie, certaines difficultés traductives. Comme Prandi (2010) l'a observé à propos des métaphores, certaines difficultés liées à leur traduction dépendent des propriétés grammaticales, conceptuelles et sémantiques de chaque type de métaphore. Certaines métaphores représentent un vrai défi pour le traducteur, d'autres se prêtent plus facilement à une traduction mot-à-mot. L'idée qui se trouve à la base de ces analyses et que nous partageons est que

« linguistic description can help translation at preliminary stage » (Prandi, 2010 : 305 ; cf. aussi Prandi 2007), c'est-à-dire qu'une meilleure connaissance des structures linguistiques de la langue source peut faciliter les premières phases de la traduction.

## **2. Le procédé de la déformation abstraitive et la sélection des occurrences**

Commençons par définir ce que nous entendons par *déformation abstraitive*, et comment nous avons opéré pour sélectionner les occurrences de notre corpus. Comme l'affirme Benninger (2001 : 12), « Les points de vue sur la dichotomie *abstrait / concret* varient selon les époques et les auteurs et aucun critère définitionnel ne s'est véritablement imposé à ce jour ». Plusieurs facteurs sont en effet impliqués dans la définition de l'abstrait : la matérialité vs l'immatérialité, l'accessibilité vs la non-accessibilité aux sens, la catégorématicité vs la syncatégorématicité (cf. Flaux, Glatigny, Samain (éds.), 1996). Tous ces critères participent d'une définition composite de l'abstraction, qui semble justifier l'institution d'un continuum de valeurs, plutôt que l'idée d'une opposition binaire entre la catégorie des concrets et la catégorie des abstraits.

A l'intérieur de ce continuum, le degré le moins élevé d'abstraction est représenté par le *tode ti* aristotélien, à savoir les objets matériels, qui sont doués d'une forme propre. Les propriétés de ces objets peuvent être plus ou moins accessibles aux sens, mais d'après nos schémas perceptifs elles sont plus abstraites que leur support. De la même manière, un agent qui accomplit une action est vu comme plus concret par rapport à l'action accomplie. Comme nous venons de le dire, ce n'est pas la langue mais nos schémas perceptifs qui déterminent cette hiérarchie. Les moyens expressifs de la langue nous permettent de dire *l'eau transparente* tout aussi bien que *la transparence de l'eau*. Dans le premier cas, le noyau du syntagme est le support, dans le

deuxième la propriété. Mais, comme Prandi (1990 : 72) l'a souligné, si le locuteur préfère en général la première formulation (*l'eau transparente*), c'est parce que « cette formulation est mieux adaptée aux schémas perceptifs sanctionnés par notre ontologie ».

Il est donc possible de parler de *déformation abstractive* chaque fois que l'ordre concret-abstrait est renversé. Cela se produit lorsqu'une expression linguistique met au premier plan l'abstrait au détriment du concret, comme par exemple dans *la transparence de l'eau* (là où l'on s'attendrait à *l'eau transparente*), ou dans *des sauts de poissons* (là où l'on s'attendrait *des poissons qui sautent*)<sup>4</sup>.

Un certain nombre de stratégies récurrentes dans la mise en place de ce processus nous ont fourni le critère de sélection des occurrences de notre corpus :

– le choix d'un rôle syntaxique inapproprié pour le substantif (souvent dérivé d'un verbe ou d'un adjectif). C'est le cas illustré en (1) et (2) :

(1) Le pitre s'y glissait à plat ventre, et penché sur la **transparence** de cette eau, où le **glaiseux** de la berge, où le **roux** des racines s'effaçaient bien vite dans le **bleuâtre** d'un lit profond, son image ridicule mettait en fuite une troupe de poissons.

(2) Le repas était silencieux ainsi que les repas entre des gens affamés, fatigués et distraits [...] par les spectacles d'une nuit d'été : des **vols** d'oiseaux nocturnes, des **sauts** de poissons, des **allumements** d'étoiles.

– l'utilisation du substantif comme tête d'une expression périphérique<sup>5</sup> introduite par une préposition sémantiquement non déterminée comme *avec*, *dans*, *au milieu de*, *à travers* :

(3) l'Hercule [...] épluchait des pommes de terre avec la **tendresse** de gestes d'une douceur infinie.

(4) la nature [...] s'endort dans l'**effacement** du crépuscule.

### *Le procédé de la déformation abstraitive en traduction*

– l’utilisation du pluriel itératif (pour les noms déverbaux) et du pluriel des noms de qualité et de sentiment :

(5) autour du tapis, les hommes [...] avaient pris place en des **allongements** paresseux.

(6) Les muscles travailleurs de son cou dessinaient de grosses cordes au-dessus [...] des **maigreurs** du haut de sa poitrine.

– l’introduction d’un substantif abstrait au moyen d’un présentatif qui le charge de toute la valeur informative et le transforme en pivot de la phrase :

(7) C’était quelque temps [...] le nonchalant **balancement** dans l’air d’un corps de femme.

(8) En ces yeux, il y avait de noires **clartés** électriques.

Nous avons exclu du corpus les cas où le substantif abstrait remplit son rôle pertinent à l’intérieur de la phrase, et où il n’y a aucune mise en relief particulière de l’abstraction :

(9) Gianni regarda son frère avec une **émotion** tendre. [occurrence exclue]

Comme les exemples de (1) à (8) le montrent, la déformation abstraitive donne souvent lieu à des synecdoques d’abstraction (*in praesentia* ou *in absentia*), mais parfois elle n’aboutit qu’à une focalisation, c’est-à-dire à une sorte de gros plan qui se réalise sans la mise en place d’un conflit conceptuel à l’intérieur de la phrase. Dans *Une main frappa sur le carreau* (Butor), la main est le sujet de discours pertinent, car c’est la main qui frappe effectivement sur le carreau. Il n’y a pas de conflit conceptuel entre le sujet et le prédicat (bien que cet exemple soit souvent considéré comme une synecdoque). Au contraire, dans *Les mains levées souhaiteraient s’exprimer* (l’exemple est à nous), nous avons une synecdoque à proprement parler car un conflit se produit entre le sujet et le prédicat (les mains ne sont pas censées avoir une vie intellectuelle). Pour revenir à notre

corpus, l'exemple (10) est une focalisation car la couleur du ciel est mise au premier plan sans engendrer de conflit avec le prédicat (toute couleur peut en effet devenir pâle) :

(10) *Le bleu du ciel* était devenu tout pâle

En nous servant de ces critères de sélection, nous avons pu recueillir 287 tournures abstraites à l'intérieur des *Frères Zemganno*, dont 149 (à savoir 51,9% des occurrences) sont représentées par des noms de propriété (dorénavant Npr), et 138 (c'est-à-dire 48,1% des occurrences) par des noms de procès<sup>6</sup>. Nous allons nous concentrer sur le traitement des 149 Npr, dont la traduction italienne a été vérifiée à l'intérieur des cinq éditions susmentionnées<sup>7</sup>.

A l'intérieur de l'ensemble des Npr, nous nous sommes intéressée à trois sous-catégories que nous avons établies suivant un principe morphologique. La première catégorie regroupe les occurrences qui se caractérisent par une *dérivation impropre* (le phénomène qui consiste à faire changer un élément de catégorie morpho-syntaxique sans altérer sa forme morphologique), à savoir les adjectifs substantivés comme *(le) violet*, *(le) lisse*, *(le) poli*, *(le) carré*, *(le) roux*, etc. (au total 29 occurrences). La deuxième catégorie contient les Npr dérivés d'adjectifs : *transparence*, *tendresse*, *longueur*, *fraîcheur*, etc. (22 occurrences)<sup>8</sup>. La troisième catégorie est représentée par les Npr déclinés au pluriel, comme *verdeurs*, *lenteurs*, *délicatesses*, *élasticités*, *désespoirs*, *solidités*, etc. (50 occurrences). Toutes les autres occurrences ont été regroupées à l'intérieur d'une sous-catégorie que nous avons dénommée « Autres » (48 occurrences).

### **3. La traduction des tournures abstractives : stratégies de détournement du procédé abstraktif**

Le procédé de la déformation abstraive représente, comme nous l'avons annoncé, un vrai stylème de l'Écriture artiste. La mise en évidence de la propriété au détriment du support, ou de l'action au détriment de son agent, permet cette valorisation de l'instantané si chère aux écrivains impressionnistes. L'écriture impressionniste, tout comme la peinture, se propose de cueillir et de restituer l'impression d'un moment, de photographier l'instant fugitif, ce qui demande une certaine habileté, car il s'agit de fixer sur la page l'« empreinte » qu'une situation ou une atmosphère ont laissée dans l'esprit de l'écrivain. Le style impressionniste devient alors « le style d'une optique » (Mitterrand, 1985 : 471), voué non pas à la description minutieuse des caractéristiques d'un objet, mais à l'isolement et à la mise en valeur du/des traits sur le(s)quel(s) l'œil de l'artiste s'arrête à un moment précis de l'action : une couleur, une forme, un mouvement, un effet de lumière... La physionomie des objets s'effondre, le phénomène est saisi comme « un fait simple : les causes comme les suites n'intéressent pas, c'est le mode de perception phénoméniste [...]. Il s'oppose à la perception logique » (Bally, 1920 : 14).

Dans ce contexte, le choix du nom abstrait n'est pas un hasard. La forme substantivale confère aux propriétés et aux actions une autonomie référentielle que les adjectifs et les verbes ne sauraient leur attribuer en raison de leur caractère syncatégorématique. Étant capable de traduire à lui seul « une impression d'ensemble, une sensation globale » (Paissa, 2003 : 558), le nom abstrait devient ainsi le meilleur instrument pour « restituer au lecteur l'impression immédiate produite sur les sens » (*Ivi* : 555). Des tournures comme *la transparence de l'eau* (pour *l'eau transparente*) font fureur chez les écrivains impressionnistes et surtout chez les Goncourt, une fureur qui « parfois tient de l'obsession » (Lombard, 1930 : 154).

La traduction des textes impressionnistes se doit de respecter les finalités esthétiques de cette écriture. Ici, ce sont surtout les échecs de traduction qui attireront notre attention, car ces non-réussites, lorsqu'elles ne sont pas un phénomène isolé mais se reproduisent suivant les mêmes mécanismes dans plusieurs traductions, signalent la présence d'un obstacle linguistique.

Qu'entendons-nous par *échec de traduction* dans le contexte précis de la déformation abstractive ? La déformation abstractive, comme nous l'avons souligné, est un renversement de l'ordre perceptif sanctionné par notre ontologie. Un échec de traduction sera donc représenté par toute forme expressive rétablissant cet ordre. Puisque nous nous occupons ici exclusivement de la relation entre une propriété et son support, nous parlerons de non-réussite (ou d'échec de traduction) à chaque fois que l'ordre support-propriété sera rétabli, reproduisant ainsi la hiérarchie perceptive « canonique » qui va du concret (le support) à l'abstrait (la propriété). Pour reprendre notre exemple, nous classerons d'échec de traduction l'expression *l'acqua trasparente* (*l'eau transparente*) traduisant la tournure *la trasparenza de l'eau*.

Il est intéressant de remarquer la quantité de formes linguistiques dont le traducteur peut se servir pour rétablir l'ordre support-propriété. A côté de la transformation Dét. + Npr + prép. + N (*le bleu du ciel*) → Dét. + N + Adj. (*le ciel bleu*),

(11) l'enfant [...] se mettait à remuer *la grâce de son corps* nu  
→ [...] cominciava a muovere *il corpo grazioso e nudo* (1925 : 19)

(12) il était donné à ce monde [...] de s'amuser à retenir captive, un moment, dans sa main fermée, *la liberté d'un animal* de la plaine ou du bois → [...] divertirsi a tenere imprigionato per un attimo, nella mano chiusa, *un libero animale* del piano o del bosco (1960 : 58)

*Le procédé de la déformation abstraite en traduction*

d'autres stratégies de détournement du procédé abstraitif sont présentes : la transformation du nom abstrait en adjectif :

(13) là était un vieux saule dont il ne restait qu'une moitié, *au lisse* et aux veines d'un arbre de pierre blanche → c'era un vecchio salice ridotto ormai alla metà, *levigato* e venato come un albero di pietra bianca (1945 : 18)

(14) La Tompkins, un admirable corps ! Une grandeur svelte, des formes élancées, *des longueurs* pleines, une chair serrée et résistante → [...] una statura svelta, forme slanciate, *allungate*, ma piene, la carne soda e resistente (1960 : 134)

la transformation du nom abstrait en une expression N + Adj. où le nom restitue le support, alors que l'adjectif désigne la propriété :

(15) Et la rivière qui avait pris successivement *des verdeurs* intenses, puis des tons d'ardoise → E il fiume che aveva preso successivamente *dei colori verdi* sempre più intensi, poi dei toni d'ardesia (1925 : 17)

(16) Stépanida [...] courait vers *de la solitude* → [...] correva verso *un luogo solitario* (1945 : 69)

la substitution de l'abstrait par le concret :

(17) où *le glaiseux* de la berge, où le roux des racines s'effaçaient bien vite dans le bleuâtre d'un lit profond → dove *l'argilla* della riva [...] (1960 : 19) ; dove *il limo* della sponda [...] (2003 : 17)

le passage du pluriel au singulier avec perte de l'effet d'abstraction :

(18) elle suçotait avec *des lenteurs* gourmandes → succhiò con *lentezza* golosa (2003 : 20)

(19) Avec ce trapèze, au bout de ce tremplin des bras, qui

## Adriana Orlandi

développe *des élasticités de muscles* [...] Gianni faisait mille exercices → Su quel trapezio, abbandonato a quel trampolino delle braccia che sviluppa *una straordinaria elasticità di muscoli* [...] Gianni faceva mille esercizi (1945 : 45)

l'omission de traduction :

(19) D'alertes lumières roses couraient sur *les rondeurs de ses jambes* filant jusqu'à l'os de la cheville → Vivaci luci rosa correvano lungo *le gambe* fino all'osso della caviglia (2003 : 39)

(20) l'enfant [...] se mettait à remuer *la grâce de son corps nu* → cominciò ad agitare *il corpicino nudo* (1945 : 22)<sup>9</sup>

Comme ces exemples le montrent bien, le rétablissement de l'ordre support-propriété entraîne la disparition de la synecdoque d'abstraction, car la réinsertion du support de la propriété réintroduit le sujet de discours pertinent, faisant évanouir le trope. Nous signalons au passage la possibilité d'intensifier l'effet de distorsion optique dû à l'abstraction au moyen d'un *adjectif oblique* comme en (18)<sup>10</sup>, où l'on évoque des lenteurs *gourmandes*.

Une fois isolé le nombre de traductions non réussies à l'intérieur de chaque texte, nous avons pu calculer le pourcentage des échecs de traductions sur la totalité du corpus. Les résultats sont illustrés dans le tableau ci-dessous que nous commenterons dans la suite de ce paragraphe.

	1920	1925	1945	1960	2003
<i>Adj. substantivés</i>	65,50%	20,70%	37,90%	34,50%	31,00%
<i>Npr dérivés d'adjectifs</i>	63,60%	36,40%	40,90%	40,90%	31,80%
<i>Npr au pluriel</i>	58,00%	28,00%	56,00%	52,00%	52,00%
<i>Autres</i>	68,80%	20,80%	50,00%	29,20%	37,50%

Nous allons examiner les pourcentages des encadrés mis en évidence, et nous allons exclure de notre analyse les données de la colonne « 1920 » et les données de la ligne « Autres » qui ne sont pas représentatives. La raison est simple. La traduction de 1920 est lacuneuse : 26 chapitres du roman (sur 86) n'ont pas été traduits et plusieurs autres chapitres ont été soit réduits à un seul chapitre, soit écourtés. Il en résulte un texte défectueux et riche en omissions de toute sorte. Les raisons d'une telle dénaturation du texte de départ nous sont inconnues, et il serait intéressant de les approfondir. Nous nous bornons à observer que les chapitres tombés sous les coups de ciseaux du traducteur<sup>11</sup> correspondent souvent aux chapitres descriptifs, aux digressions, aux sections contenant les dialogues, et aux séquences à valeur de documentation<sup>12</sup>, bref à tout ce qui représente une « pause » de la narration. Les chapitres descriptifs étant ceux qui contiennent le plus de tournures abstraites, il est normal que les pourcentages insérés dans le tableau soient aussi élevés, puisque parmi les échecs de traductions figurent aussi les omissions de traduction. En ce qui concerne la ligne « Autres », cette catégorie est également exclue de notre analyse car il s'agit d'une catégorie mixte où figurent toutes les occurrences qui n'ont pas pu être insérées dans les précédentes. Elle contient des Npr de nature morphologiquement et sémantiquement différente, ce qui en fait une classe non représentative.

Si maintenant l'on observe les encadrés mis en relief, plusieurs faits sautent aux yeux. Tout d'abord, si l'on compare les différentes colonnes, on voit que la traduction de 1925 présente le taux le moins élevé de non-réussites. Les pourcentages augmentent avec les traductions de 1945 et de 1960, pour diminuer avec la traduction de 2003. Il revient aux traductologues d'essayer d'expliquer ces différences remarquables qui sont sans doute liées à un ensemble de facteurs : les différentes approches traductives (n'oublions pas que les cinq traductions

prises en examen traversent un siècle d'activité traductive), la politique éditoriale de la maison d'édition, le public de destination, le style personnel du traducteur, etc. Il ne faut pas non plus oublier la forte inter-textualité présente dans ces traductions. Malgré son caractère lacuneux, la traduction de 1920 a exercé une influence remarquable sur les autres et notamment sur la traduction de 1925 qui lui fait continuellement écho. Mais plusieurs liens inter-textuels sont observables dans les autres traductions aussi. Or, l'on sait très bien que

Lorsque la traduction est re-traduction, elle est implicitement ou non « critique » des traductions précédentes, et cela en deux sens : elle les « révèle », au sens photographique, comme ce qu'elles sont (les traductions d'une certaine époque, d'un certain état de la littérature, de la langue, de la culture, etc.), mais son existence peut aussi attester que ces traductions étaient soit déficientes soit caduques (Berman, 1995 : 40)

Tous ces facteurs devraient donc être pris en compte pour une « critique » des cinq traductions examinées et pour évaluer le rapport que chaque traduction entretient avec les variables complexes que nous avons mentionnées.

Le deuxième point qui attire notre attention résulte cette fois d'une comparaison non pas entre les colonnes mais entre les lignes du tableau. Les pourcentages de non-réussites augmentent en effet dans le passage de la catégorie des adjectifs substantivés à la catégorie des Npr au pluriel, et ce pour toutes les traductions, à la seule exception de la traduction de 1925 qui présente une diminution considérable du taux d'échec dans la traduction des Npr au pluriel, alors que dans les autres traductions ce taux s'élève à 52% voire 56%. Cette augmentation progressive des pourcentages d'échec observée dans toutes les traductions est une donnée intéressante qui mérite d'être explorée. Puisque cette

tendance se manifeste indépendamment de l'époque historique où la traduction a été effectuée, elle peut être considérée comme l'indice d'un malaise commun aux traducteurs, et elle peut être révélatrice d'une difficulté de traduction.

Nos données révèlent que les tournures abstractives basées sur un adjectif substantivé (*le blanc*) sont moins complexes à traduire que les tournures construites à partir d'un Npr dérivé d'un adjectif (*la blancheur*), et que ces dernières sont moins problématiques que les constructions basées sur un Npr pluriel (*les blancheurs*). On peut alors se demander s'il y a des raisons structurelles qui justifient la perception de la part des traducteurs de cet ordre croissant de difficulté, et si oui, à quel niveau d'analyse. C'est au linguiste de répondre à ces questions, et c'est ce que nous allons tenter de faire dans le prochain paragraphe.

#### **4. Quelques éléments d'explication**

Pour essayer de répondre à nos questions de recherche, nous allons nous pencher sur les propriétés des noms abstraits autour desquels se construisent les tournures abstraites. Nous allons évoquer trois niveaux d'analyse différents : le niveau morphologique, le niveau sémantique et le niveau textuel.

##### **4.1 Le niveau morphologique**

Les différences morphologiques entre les adjectifs substantivés (*le blanc*), les Npr dérivés d'adjectifs (*la blancheur*) et les Npr au pluriel (*les blancheurs*) sont assez évidentes. Les adjectifs substantivés se caractérisent par ce que l'on appelle *dérivation impropre*, c'est-à-dire un changement de catégorie lexicale qui n'entraîne aucun changement au niveau de la morphologie du mot. Un adjectif comme *blanc* peut ainsi devenir un substantif simplement par ajout d'un déterminant (*le blanc*).

La dérivation proprement dite implique par contre, comme chacun sait, l'utilisation d'un ou plusieurs morphèmes qui

s'ajoutent à la racine du mot (dans ce cas l'adjectif). C'est ainsi qu'à partir de l'adjectif *blanc* nous avons le substantif *blancheur* (avec néanmoins une étape intermédiaire qui est la mise au féminin de l'adjectif). Si maintenant nous souhaitons le mettre au pluriel, la morphologie du mot s'enrichit d'une nouvelle désinence (*blancheurs*). La plupart des Npr au pluriel de notre corpus sont constitués par des noms dérivés, et donc par des substantifs qui ont déjà une morphologie assez riche : *verdeurs, lenteurs, froideurs, rondeurs, délicatesses, maigreurs, solidités, tendresses, souplesses, légèretés*, et bien d'autres encore. Aussi s'agit-il de substantifs polysyllabiques, beaucoup moins souples que les adjectifs substantivés que nous retrouvons dans notre corpus : (*le*) *lisse*, (*le*) *roux*, (*le*) *bleu*, (*le*) *carré*, (*le*) *noir*, (*le*) *rose*, (*le*) *froid*, (*le*) *poli*, (*le*) *rond*, etc.

La première remarque que l'on peut faire est donc que du point de vue morphologique les Npr au pluriel sont beaucoup plus complexes que les adjectifs substantivés, qui, eux, sont souvent monosyllabiques et n'impliquent aucune dérivation.

#### 4.2 Le niveau sémantique

Au niveau sémantique, quelle est la différence entre *le blanc* et *la blancheur* ? Bécherel (1979) nous explique que l'adjectif substantivé se caractérise sémantiquement par deux propriétés : tout d'abord, il « garde une caractéristique adjectivale dans la mesure où la référence à un support reste présente à l'arrière-plan (support très virtuel [...] ou plutôt totalité des supports possibles) » (1979 : 79). Ce lien « vivant » avec la catégorie adjectivale explique le fait que les adjectifs substantivés continuent à pouvoir être qualifiés par un adverbe : *le vraiment beau*, *le très drôle*, *le trop bon*, etc. En deuxième lieu, l'adjectif substantivé « désigne moins la qualité abstraite, qu'une partie, un aspect particulier de cette qualité » (*Ivi* : 82). Un exemple suffit à le montrer :

(21) je lui montre *l'odieux* de sa conduite<sup>13</sup>

où l'expression *l'odieux* indique le côté odieux, c'est-à-dire le ou les aspects de la conduite qui peuvent être considérés comme odieux. L'adjectif substantivé n'indique donc pas la qualité abstraite en tant que telle.

Avec le Npr dérivé d'un adjectif (*la blancheur*), en revanche, « on a perdu toute notion de support » (*Ivi* : 80). Ces noms dénotent donc la qualité en tant que telle. C'est pourquoi, « le dérivé suffixé porte en lui une plus grande part d'abstraction, le contenu de l'adjectif substantivé paraissant plus concret du fait de sa référence à un support qui ne disparaît pas totalement » (*ibid.*). Dans une échelle d'abstraction hypothétique, le Npr dérivé d'un adjectif figure donc vers l'extrémité plus abstraite, alors que l'adjectif substantivé se situe vers l'extrémité moins abstraite.

Qu'en est-il des Npr au pluriel (*les blancheurs*) ? D'un point de vue sémantique, l'idée qu'un concept de propriété ou de sentiment puisse être décliné au pluriel relève simplement de l'absurde. Comme le souligne très bien Benninger (2001 : 14), « La contrepartie référentielle d'un nom de propriété ou d'un nom de sentiment, quelle qu'elle soit, est immatérielle », et c'est bien la raison de « l'incompatibilité entre ces deux catégories de noms et la notion de quantification » (*ibid.*). Une notion abstraite, justement parce qu'elle est abstraite, ne peut pas être quantifiée. Les Npr au pluriel seraient donc presque inclassifiables dans notre échelle d'abstraction. Si des exemples comme *les blancheurs*, *les verdeurs*, *les lenteurs*, *les froideurs*, etc. sont pourtant bien représentés dans notre corpus, c'est pour une raison qui n'a aucun rapport avec les propriétés sémantiques de ces noms, mais plutôt avec leur valeur textuelle et communicative.

### 4.3 Le niveau textuel

Comme l'affirment Flaux et Van de Velde (2000 : 81-82),

Quoique dans la réalité il n'existe que des choses sales, en créant le mot *saleté* on fait d'abord comme si la propriété d'être sale avait l'autonomie d'une chose [...]. Lorsqu'on forme ensuite le substantif dénombrable *une saleté / des saletés*, on revient à la dénotation d'une ou de plusieurs choses qualifiées (comme sales) [...]. Il semble que tous les N qui signifient des qualités soient susceptibles d'avoir cet emploi dénombrable concret dans lequel ils dénotent un objet.

Selon les auteurs, donc, les noms de qualité sont susceptibles d'être employés pour dénoter des objets. Dans une perspective rhétorique, on dira que leur utilisation en discours se fait par la mise en place d'une synecdoque (la propriété pour l'objet)

(22) Gianni dit à Nello, en bourrant sa pipe avec *des lenteurs* heureuses (synecdoque in absentia)

(23) Dans ses bras roulaient presque *les rondeurs* concassées *des biceps* d'athlète (synecdoque in praesentia)

alors que le nom de qualité au singulier peut être le foyer soit d'une synecdoque :

(24) et versant goutte à goutte *de la fraîcheur* sur ses jambes (synecdoque in absentia)

(25) et penché sur *la transparence de cette eau* (synecdoque in praesentia)

soit d'une simple focalisation :

(26) Dans toutes ces choses exécutées par la force des bras, il y avait [...] *une douceur* de l'effort, *une mollesse* dans le déroulement des mouvements et des soulèvements

En (26) l'effet de focalisation est dû à la présence du verbe présentatif *Il y avait*, sémantiquement neutre, qui transforme les deux noms de qualité en pivots sémantiques de la phrase, mais sans engendrer un conflit conceptuel (ce qui donnerait lieu à une synecdoque).

En ce qui concerne les noms de sentiment, Flaux et Van de Velde (2000) observent que ces noms peuvent avoir deux emplois au pluriel : le premier est en fait un faux pluriel, car lorsque l'on dit *Pierre a des haines tenaces*<sup>14</sup>, l'on suppose « une pluralité d'objets de haine » (Ivi : 91), et non pas une pluralité de haines. Le deuxième emploi est l'emploi synecdochique : « *des mépris* ou *des tendresses* sont comme *des gentillesse*s, des gestes ou actes qui prouvent la présence chez le sujet d'un sentiment de mépris ou de tendresse » (ibid.). Nous sommes donc dans le domaine de la synecdoque. Il en va de même pour les noms d'état. Lorsque l'on dit *L'enfant avait déjà eu quelques colères qui avaient impressionné sa mère*<sup>15</sup>, il faut interpréter *colères* comme des épisodes de colère, des manifestations de colère.

Dans notre corpus, tous les Npr au pluriel sont des foyers synecdochiques :

(27) Et se succédaient, échappés à l'un et à l'autre, *de vagues amertumes* qui s'exprimaient par un jeu au lenteurs plaintives

(28) un des grands bonheurs de Nello était [...] de venir le trouver au lit le matin, et d'avoir à ses côtés, dans *les gaietés* et *les tendresses* du réveil, cette petite coucherie d'un moment des garçonnetts déjà grands avec leurs mères

En revanche, les Npr dérivés d'adjectifs (*la blancheur*) peuvent être, comme nous l'avons dit, soit des foyers synecdochiques, soit des focalisations. Les adjectifs substantivés, quant à eux, ont la particularité de donner lieu à des focalisations :

(29) *Le bleu du ciel* était devenu tout pâle

(30) le lutin disparaissait dans une roue où l'on ne voyait, une minute, que passer et repasser *le blanc de ses semelles*

En (29), l'expression *le bleu du ciel* est une focalisation car il appartient aux couleurs de devenir pâle, donc, malgré l'effet d'abstraction, la distorsion n'arrive pas au point d'engendrer une synecdoque (le bleu du ciel est le sujet de discours pertinent). De la même manière, en (30) le blanc des semelles est effectivement ce que les spectateurs voient passer et repasser dans la roue. Donc, il y a une mise en avant de la propriété, mais qui n'implique pas la présence d'un conflit.

Si l'on revient maintenant à la suite Adj. substantivé → Npr dérivé d'Adj. → Npr au pluriel, on pourra conclure que les tournures abstraites qui utilisent un adjectif substantivé se situent à un niveau plus bas de figuralité (elles n'engendrent pas un trope à proprement parler), tandis que les Npr au pluriel représentent l'échelon le plus élevé dans cette même hiérarchie (ils engendrent toujours une synecdoque). Les Npr dérivés d'Adj. se situent à mi-chemin entre les deux, car leurs réalisations textuelles aboutissent parfois à des synecdoques, parfois à des focalisations.

#### 4.4 Synthèse

Nous proposons maintenant une synthèse des réflexions qui ont été illustrées dans les paragraphes précédents dans le but de répondre à notre question de départ : y a-t-il des raisons structurelles qui justifient la perception (souvent inconsciente) de la part des traducteurs d'une difficulté croissante dans les tournures abstraites formées à partir d'un Adj. Substantivé (*le blanc*), d'un Npr dérivé d'Adj. (*la blancheur*), et d'un Npr au pluriel (*les blancheurs*) ? Nous estimons pouvoir répondre affirmativement à cette question. Plusieurs facteurs contribueraient à caractériser les tournures abstraites construites sur un adjectif substantivé comme étant des structures peu marquées. Une tournure comme *le blanc de ses semelles* (30) ou *le bleu du ciel* (29) se base sur un substantif abstrait dérivé par dérivation impropre d'un adjectif

de couleur. Aucun suffixe n'est nécessaire à la formation du substantif. Sémantiquement le substantif (*le*) *blanc* est moins abstrait que le dérivé *blancheur*, car la référence à un support reste présente à l'arrière-plan. C'est peut-être pour cette raison, d'ailleurs, que ce type de tournures abstraites donnent lieu le plus souvent à des focalisations, c'est-à-dire à des réalisations textuelles ayant un niveau peu élevé de figuralité. Le support étant toujours latent, il introduit un sujet de discours qui annule ou atténue l'interprétation synecdochique.

Les tournures abstraites basées sur un Npr dérivé d'un adjectif (*la transparence de l'eau pour l'eau transparente*) se caractérisent par une plus grande complexité morphologique de la base nominale (un substantif dérivé), un degré plus élevé d'abstraction (car dans le sémantisme du Npr on a perdu toute notion du support), et un degré de figuralité plus élevé puisqu'à côté des effets de focalisation, ces tournures peuvent engendrer (et c'est souvent le cas) une interprétation synecdochique. Pour finir, les tournures abstraites fondées sur un Npr au pluriel atteignent un degré encore plus élevé de complexité car le nom abstrait a une structure morphologiquement assez riche, un sémantisme tout particulier dans la hiérarchie d'abstraction, et une réalisation textuelle qui aboutit toujours à un trope (la synecdoque). Or, les tropes ponctuels comme la synecdoque et la métonymie sont des figures que le traducteur peut trahir assez facilement, car il suffit de réinsérer dans le texte le sujet de discours pertinent pour que la figure disparaisse tout en sauvegardant le contenu de l'énoncé :

(22) Gianni dit à Nello, en bourrant sa pipe avec *des lenteurs* heureuses (synecdoque in absentia) → Gianni caricando la pipa con *gesti lenti e beati*, annunciò a Nello (2003 : 155)

Au contraire, avec la focalisation la trahison est plus difficile, car la réinsertion du support pertinent crée un effet de redondance désagréable :

### Adriana Orlandi

(29) *Le bleu du ciel* était devenu tout pâle → ? *Il colore blu del cielo* era diventato pallido (l'exemple est à nous, cette traduction n'est pas attestée dans le corpus)

Si, par contre, on considère comme sujet de discours pertinent le ciel (*Il cielo blu era diventato pallido*), l'expression devient une synecdoque, mais on finit par forcer l'interprétation du texte.

Ces observations peuvent être résumées en utilisant une flèche pour symboliser la hiérarchie de complexité des tournures abstractives, et en indiquant entre parenthèses les paramètres qui caractérisent les deux extrémités de l'échelle, comme dans le schéma qui suit :

Adj. Substantivés	Npr dérivés d'Adj.	Npr au pluriel
( <i>le blanc</i> )	( <i>la blancheur</i> )	( <i>les blancheurs</i> )
[-suffixation]		[+suffixation]
[-abstrait]		[+abstrait]
[-figuré]		[+figuré]

On voit bien que ce n'est pas un seul critère, mais un faisceau de propriétés qui sont à l'œuvre ici.

## **5. Conclusions**

Nous espérons avoir montré que les différents types de procédés abstractifs se caractérisent par un certain nombre de propriétés morphologiques, sémantiques et textuelles qui font de leur structure une architecture plus ou moins complexe. Le niveau le plus élevé de complexité est atteint lorsque le nom de propriété est un dérivé morphologique ayant un sémantisme complètement éloigné de la notion de support (donc plus abstrait), et dont l'utilisation textuelle implique le recours constant à un trope ponctuel (la synecdoque). Ces faits pourraient justifier le malaise des traducteurs face à ces tournures, et rendraient compte de la relative facilité avec laquelle elles sont « trahies ». Une exception reste à considérer, qui est celle de la traduction de 1925, où le pourcentage de non-réussites dans la traduction des tournures avec Npr au pluriel reste inférieur à 30%, alors que dans les autres traductions le taux dépasse le seuil de 50%. C'est une différence remarquable qu'il faudrait essayer d'expliquer. Hormis cette seule exception, l'augmentation progressive des cas de non-réussite relevée dans toutes les traductions nous amène à penser que ces échecs peuvent être évalués non seulement comme des actes de négligence ou de manque de sensibilité de la part des traducteurs, mais aussi comme une tentative d'évitement d'un obstacle linguistique qui plonge ses racines dans la complexité réelle de la langue.

Beaucoup de travail reste à faire. Un aspect que nous avons seulement effleuré mais qu'il serait intéressant d'approfondir est le rapport entre focalisation, synecdoque et traduction. Un résultat auquel nous sommes parvenue consiste à attribuer à la synecdoque d'abstraction un taux de non-réussite plus élevé par rapport à la focalisation. Il serait utile d'explorer ce terrain, et de considérer les difficultés de traduction à la lumière des différences structurelles entre ces deux figures de style. Le principe inspirateur de cette nouvelle enquête serait le même qui

a guidé notre travail, à savoir l'idée qu'une meilleure connaissance des mécanismes linguistiques à la base des figures de rhétorique et plus largement des effets de style pourrait rendre les traducteurs plus conscients de leur travail, et pourrait contribuer à l'améliorer.

**Adriana Orlandi**

(Université de Modène)

## NOTES

<sup>1</sup> C'est à partir de cette idée que s'est développée par exemple la théorie de la Grammaire philosophique de Michele Prandi (cf. Prandi 2004).

<sup>2</sup> Le nom du traducteur n'est pas précisé.

<sup>3</sup> Nous nous permettons de renvoyer à Orlandi (2010) pour des précisions ultérieures.

<sup>4</sup> Exemples tirés de notre corpus.

<sup>5</sup> Pour la notion de construction périphérique, nous renvoyons à Prandi (2004, chap. 9).

<sup>6</sup> Ces catégories recourent grosso modo la distinction entre *Noms intensifs* et *Nom extensifs* proposée par Flax et Van de Velde (2000). Le nombre total des occurrences est légèrement inférieur à celui que nous avons précédemment calculé (287 contre 295), car nous avons préféré éliminer quelques cas douteux.

<sup>7</sup> Une analyse des traductions des noms de procès, et plus particulièrement des noms de procès en *-ment*, est contenue en Orlandi (2010).

<sup>8</sup> Nous n'avons retenu que les noms pour lesquels la dérivation adjectivale (d'un adjectif français) était clairement signalée par le *Trésor de la Langue Française*.

<sup>9</sup> Ici *grâce* est en quelque sorte incorporé dans le diminutif *corpicino*.

<sup>10</sup> Effet d'hypallage adjectivale. Pour un approfondissement, nous nous permettons de renvoyer à Orlandi 2005.

<sup>11</sup> Plus précisément, sont omis les chapitres: 1, 26, 27, 28, 31, 36, 41, 43, 46, 47, 48, 49, 56, 63, 65, 67, 68, 70, 72, 73, 74, 78, 79, 83, 84. Les chapitres 35, 37 et 38 sont réduits au chapitre 31 du texte traduit. Les chapitres 55 et 57 sont condensés au chapitre 42. Il en va de même pour les chapitres : 59 et 60 qui sont réunis dans le chapitre

### *Le procédé de la déformation abstraive en traduction*

44 ; 69, 71 (seulement le début), 72, 73, 74 et 75 qui sont réunis dans le chapitre 49 ; 76, 77 (seulement l'incipit), 80 et 82 (en partie), 85 et 86 qui sont réunis dans le chapitre 50.

<sup>12</sup> Par exemple, le chapitre 36 qui est la lecture du contrat signé par les deux frères trapézistes auprès du cirque de Paris, et qui témoigne de cette volonté de documentation et d'objectivité typique du roman de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>13</sup> L'exemple est de Bécherel (1979 : 82).

<sup>14</sup> L'exemple est de Flaux et Van de Velde (2000 : 91).

<sup>15</sup> L'exemple est de Flaux et Van de Velde (2000 : 94).

### REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Bally Ch. (1920), « Impressionnisme et grammaire ». In *Mélanges d'histoire littéraire et de philologie offerts à M. Bernard Bouvier*. Genève : Sonor : 261-279.

Bécherel D. (1979), « La substantivation de l'adjectif », *Revue des Langues Romanes*, LXXXIII, 1: 73-85.

Benninger C. (2001), « Noms de propriété, noms de sentiment et quantification nominale ». In Amiot D. / De Mulder W. / Flaux N. (éds.), *Le syntagme nominal : syntaxe et sémantique*. Arras : Artois Presses Université : 11-25.

Berman A. (1995), *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris : Gallimard.

Flaux N. / Glatigny M. / Samain D. (éds.) (1996), *Les noms abstraits, histoire et théories*. Actes du colloque de Dunkerque, 15-18 septembre 1992. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.

Flaux N. / Van de Velde D. (2000), *Les noms en français : esquisse de classement*. Paris : Ophrys.

Goncourt (de) E., 1879 (1920). *I fratelli Zenganno*. Traduit en italien par D. Cinti. Milano: Facchi Editore.

Goncourt (de) E., 1879 (1925). *I fratelli Zenganno*. Traduit en italien par M. Javicoli. Lanciano, Carabba.

Goncourt (de) E., 1879 (1945). *I fratelli Zenganno*. Sous la direction de A. Gabrielli. Milano : Ghirlanda.

Goncourt (de) E., 1879 (1960). *I fratelli Zenganno*. Traduit en italien par P. Bava. Milano : Rizzoli.

Goncourt (de) E., 1879 (1981). *Les frères Zenganno*. Napoli : Liguori Editore.

Goncourt (de) E., 1879 (2003), *I fratelli Zenganno*. Traduit en italien par C. Mc Gilvray. Fazi Editore.

Goncourt (de) E., 1879, *Les frères Zenganno*. Paris : Charpentier (disponible sur *Gallica*, au lien :

## Adriana Orlandi

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k208027x.r=fr%C3%A8res+zemganno.langFR>).

Lombard A. (1930), *Les constructions nominales dans le français moderne*. Uppsala-Stockholm : Almqvist et Wiksells.

Mitterrand H. (1985), « De l'écriture artiste au style décadent ». In Antoine G. / Martin R. (éds.), *Histoire de la langue française*. Paris : CNRS : 467-477.

Orlandi A. (2005), « Emplois non prédicatifs des adjectifs : le cas des adjectifs obliques », *Cahiers de lexicologie*, n. 86-1 : 207-226.

Orlandi A. (2010), « Le lexique abstrait entre français et italien : le cas des noms en -ment », *Synergies Italie*, n. 6 : 107-119.

Paissa P. (2003), « Substantivation abstraite: quelques effets de sens dans la prose romanesque de la deuxième moitié du XIXe siècle (Goncourt et Zola, 1864-1874) ». In Galazzi E. / Bernardelli G. (éds.) (2003), *Lingua, cultura e testo. Miscellanea di studi francesi in onore di Sergio Cigada*. Vol. I. Milan: Vita e Pensiero : 549-568

Prandi M. (1990), « Stratégies de déformation du réel dans l'œuvre de Fenoglio », *Versants*, n. 18: 71-81.

Prandi M. (2004), *The Building Blocks of Meaning*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.

Prandi M. (2007), « Works Preliminary to Translation ». In Baicchi A. (éd.), *Rassegna Italiana di Linguistica Applicata*, XXXIX, n. 1-2, *Voices on Translation. Linguistic, Multimedia and Cognitive Perspective* : 33-59.

Prandi M. (2010), « Typology of Metaphors : Implications for Translation », *Mutatis Mutandis*, III, n. 2 : 304-332.

Scavée P. / Intraivaia P. (1979), *Traité de stylistique comparée. Analyse comparative de l'italien et du français*. Bruxelles : Didier.