



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Lingue e Letterature Europee, Americane e
Postcoloniali
LM-37

Tesi di Laurea

Traduire l'erreur

De l'erreur en traduction à la traduction du *Libro degli errori*
de Gianni Rodari

Relatore

Ch. Prof. Giuseppe Sofo

Correlatore

Ch. Prof. Yannick Hamon

Laureanda

Irene Zanatta

Matricola 840917

Anno Accademico

2023 / 2024

Table des matières

INTRODUCTION.....	6
1 RÉFLEXIONS SUR LA NOTION D'ERREUR	9
1.1 EXISTE-T-IL UNE DÉFINITION EXACTE D'ERREUR ?	9
1.2 L'ERREUR DANS SA CONNOTATION POSITIVE : SON POTENTIEL CREATIF .	13
1.3 L'ERREUR LINGUISTIQUE.....	16
1.4 ERREUR OU EXERCICE DE STYLE ? LA QUERELLE DE <i>MADAME BOVARY</i> .	18
1.5 ANALYSER UNE ERREUR	20
1.6 LES FONCTIONS DE L'ERREUR EN LITTÉRATURE	24
1.7 STRATÉGIES DE TRADUCTION	33
2 TRADUIRE L'ERREUR : ANALYSE DE LA TRADUCTION EN FRANÇAIS DU <i>LIVRE DES ERREURS</i> DE GIANNI RODARI RÉALISÉE PAR JEAN-PAUL MANGANARO	40
2.1 GIANNI RODARI : AUX ORIGINES DU « BINÔME FANTASTIQUE »	40
2.2 GIANNI RODARI A L'ÉTRANGER	42
2.3 TRADUIRE LA LITTÉRATURE DE JEUNESSE : CONTRAINTES LINGUISTIQUES ET CULTURELLES.	44
2.4 <i>LE LIVRE DES ERREURS</i> : LE TRIOMPHE DE L'ERREUR CRÉATIVE.	47
2.5 ANALYSE DES TRADUCTIONS DE JEAN-PAUL MANGANARO	51
2.6 LES INCOHÉRENCES DE SENS LIÉES À DES ERREURS ORTHOGRAPHIQUES... ..	55
2.7 LES INCOHÉRENCES DE SENS LIÉES À LA VARIATION LINGUISTIQUE	60
2.8 L'ERREUR DANS LES ILLUSTRATIONS : LES INCOHÉRENCES VISUELLES. .	65
3 DIFFÉRENTES APPROCHES DE TRADUCTION DU RÉCIT <i>LA MACCHINA AMMAZZAERRORI</i>	71
3.1 DE LA TRADUCTION D'UNE ERREUR À LA TRADUCTION D'UN TEXTE AVEC DES ERREURS	71
3.2 LE TEXTE ORIGINAL.....	72
3.3 PREMIÈRE TRADUCTION : LA MACHINE MASSACRE ERREURS CONTRE LES ERREURS DE DERIVATION DIALECTALE DES ITALIENS.....	76

3.4	DEUXIÈME TRADUCTION : LA MACHINE MASSACRERREURS CONTRE LES ERREURS DES ITALIENS LORSQU'ILS PARLENT EN FRANÇAIS	79
3.5	TROISIÈME TRADUCTION : LA MACHINE MASSACRERREURS CONTRE LES ERREURS DE DERIVATION DIALECTALE DES FRANÇAIS.	83
3.6	QUATRIÈME TRADUCTION : LA MACHINE ASPIRE-VERLAN	86
4	COMMENTAIRE AUX TRADUCTIONS	90
4.1	LE TITRE	91
4.2	LE LEXIQUE.....	92
4.3	LES LOCUTIONS VERBALES	94
4.4	LES EXCLAMATIONS.....	95
4.5	L'ORDRE DES MOTS.....	97
4.6	L'ENTROPIE.....	98
4.7	« FOREIGNIZATION » ET « DOMESTICATION »	99
5	CONCLUSIONS	108
	BIBLIOGRAPHIE	112

Introduction

Tout au long du processus de traduction d'un texte d'une langue de départ à une langue d'arrivée, les spécialistes qui s'en occupent s'interrogent sans cesse sur différents aspects qui sont déterminants pour aboutir à une traduction qui soit la plus représentative possible du texte original. L'analyse du texte de départ est une étape fondamentale dans le processus de traduction et peut quelquefois se compliquer quand le traducteur ou la traductrice se trouve face à quelque chose d'imprévu, qui ne répond pas à une norme et qui, par conséquent, n'est pas conventionnellement accepté. Dans ce cas, la difficulté demeure déjà dans la définition de cet imprévu : est-ce que nous pourrions le définir tout court comme une erreur ? S'il n'existe aucune réponse correcte et universellement acceptée de cette « bizarrerie », comment pouvons-nous avoir la certitude qu'il s'agit d'une erreur et non d'une invention créative de l'auteur(e) pour répondre à un but bien précis ?

En effet, la définition d'erreur en tant qu'éloignement de la vérité¹ est une définition ouverte, qui n'a pas de limites tracées, car très souvent nous ne savons pas quelle est la vérité. Voilà pourquoi, quand des traducteurs rencontrent un mot, une expression ou une phrase au cours de leur processus de traduction et qu'ils les envisagent en tant qu'erreur, ils devraient avant tout se poser des questions pour identifier sa nature et ne pas commettre une erreur en corrigeant l'erreur en question.

Au cours de ce mémoire, dans la première section, nous irons discerner tout d'abord les typologies d'erreurs que nous pourrions rencontrer à l'intérieur d'un texte.

Premièrement, nous nous pencherons sur la définition d'erreur en général. Nous remarquerons son évolution au fil du temps vers une

¹ Cf *Le Trésor de la Langue Française Informatisé*, <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>, consulté le 28 septembre 2023.

connotation de plus en plus positive, qui définit l'erreur comme un point de départ du progrès. En outre, nous focaliserons notre attention sur l'erreur linguistique, notamment sur son lien avec la norme de référence.

Deuxièmement, nous montrerons l'importance de bien comprendre s'il s'agit d'une erreur involontaire ou volontaire, afin de bien évaluer comment on devrait traduire l'erreur. En effet, dans le premier cas, les choix possibles sont plus limités dans la mesure où d'habitude le traducteur ou la traductrice devrait signaler l'anomalie à l'éditeur(e).

Par contre, pour traduire une erreur volontaire, c'est-à-dire recherchée par l'auteur(e), les choix de traduction à faire sont plus complexes parce qu'il faut garder le signifié véhiculé par l'erreur dans le texte source, sans oublier que le rôle des traducteurs n'est pas seulement celui de transférer un signifiant d'une langue à l'autre mais de recréer le signifié conçu par l'auteur(e), quelque fois en faisant des compromis.

Finalement, après avoir examiné les différentes fonctions des erreurs volontaires à travers des exemples tirés de la littérature, nous analyserons les méthodes possibles de traduction, en considérant avant tout le rôle de l'erreur dans le texte et le but communicatif que l'auteur(e) lui a attribué.

Dans la deuxième partie, nous nous focaliserons sur l'analyse de l'erreur en tant que source de création linguistique et imaginative, qui peut être considérée à part entière comme synonyme d'une langue vivante qui se réinvente, se développe, s'actualise et fait preuve de répondre aux exigences d'une communauté linguistique en perpétuelle évolution.

Surtout dans le domaine de la traduction littéraire, l'erreur volontaire n'est souvent pas un cas isolé mais caractérise à part entière un personnage et peut signaler le style de l'auteur(e) qui repose sur un emploi très personnel, innovant et non-conventionnel du langage.

À ce propos, nous nous attarderons sur l'analyse d'un texte entièrement construit autour de l'erreur volontaire et créatrice de nouveaux signifiants,

Il libro degli errori de Gianni Rodari, et sa traduction en français par Jean-Paul Manganaro. Gianni Rodari n'a jamais cessé d'explorer et d'utiliser les ressources du langage dans l'invention de ses histoires. Il a montré d'avoir une approche libératrice par rapport à l'écriture, notamment en donnant un autre sens aux erreurs du langage : un mot mal prononcé, mal orthographié ou déformé peut révéler le fonctionnement de la langue et permettre de construire une nouvelle norme en lui donnant du sens.

Cette conception de l'erreur en tant qu'imperfection qui conduit à la création est le concept pivot du recueil de comptines *Il libro degli errori*, publié pour la première fois en Italie chez Einaudi en 1964 et traduit en français en 2020 par Jean-Paul Manganaro sous le titre *Le livre des erreurs*. Il s'agit d'un recueil de textes courts qui se développent autour d'une erreur de grammaire ou d'orthographe. Ce livre nous emmène dans un univers linguistique désordonné et dérégulé, mais en même temps composé et logique, qui représente parfaitement la conception de l'erreur de Gianni Rodari en tant qu'évocatrice de nouvelles dimensions de la réalité. L'erreur chez Rodari n'est plus tout simplement un mot perturbant à signaler à l'encre rouge. Il se détache du courant éducatif qui se limite à mettre en évidence la défaillance de l'enfant et qui considère l'erreur comme un détachement de la règle. Au contraire, il accorde à l'erreur un énorme pouvoir d'apprentissage.

Enfin, par le biais de l'analyse de la traduction proposée par Jean-Paul Manganaro, nous mettrons en évidence les choix du traducteur qui ont abouti à des traductions bien réussies, mais aussi quelques incohérences de sens qui se sont produites dans la traduction de l'erreur.

Dans le chapitre final, nous nous focaliserons sur le texte *La macchina ammazzaerrori* de Gianni Rodari et proposerons des traductions alternatives, visant à éviter les incohérences de sens remarquées dans la traduction de Jean-Paul Manganaro.

1 Réflexions sur la notion d'erreur

1.1 Existe-t-il une définition exacte d'erreur ?

Si tout le monde s'est confronté à l'erreur au cours de sa vie, donner une définition de ce concept n'est pas facile. Probablement, quand nous pensons à l'erreur en situation d'apprentissage nous l'associons tout de suite au domaine scolaire et à l'encre rouge avec lequel nos enseignants soulignaient nos devoirs. Une autre association possible de l'erreur dans la vie quotidienne est celle avec les reproches de nos parents quand nous étions petits et nous créions des ennuis. L'erreur peut aussi concerner nos actions et nos choix par rapport aux différents parcours que nous pouvons choisir tout au long de nos vies. Dans ce cas, elle est suivie par le sentiment de regret pour avoir commis l'erreur d'avoir fait ou de ne pas avoir fait quelque chose qui aurait changé nos vies.

Généralement nous utilisons le mot « erreur » pour indiquer une action ou le résultat d'une action qui ne représente pas nos intentions, qui a des conséquences non souhaitées et qui est générée par l'échec de l'application de certaines procédures. Par exemple, nous faisons une erreur quand nous laissons ouverte une fenêtre de notre maison lors d'un orage et que la pluie arrose le sol.

Les causes de l'erreur sont innombrables : la distraction, l'oubli, le doute, une évaluation hasardeuse, etc. Sauf certains cas qui concernent principalement les domaines artistique et littéraire et que nous étudierons dans notre mémoire, l'erreur est générée involontairement : d'habitude, nous ne pouvons pas prédire quelles actions donneront lieu à des erreurs.

Il existe aussi une catégorie d'erreurs causées par l'ignorance. Dans ce cas, le concept d'erreur se lie étroitement à celui de savoir : il faut savoir distinguer entre ce qui est correct et ce qui ne l'est pas afin qu'on puisse reconnaître une erreur ; il faut connaître les règles et les procédures du système dans lequel nous sommes en train d'agir afin de diriger correctement nos actions ; en somme, il faut connaître la vérité pour déterminer ce qui est faux et, par conséquence, erroné. À ce propos, le *Trésor de la Langue Française* donne plusieurs définitions

de l'erreur, parmi lesquelles nous lisons aussi « assertion fausse, opinion qui s'écarte de la vérité généralement admise »². Toutefois, existe-il une vérité universelle qui permet à tout le monde de reconnaître tout élément qui s'éloigne de cette vérité et de le classer en tant qu'erreur ? Depuis la nuit des temps les philosophes se sont interrogés sur cette question mais pour l'instant nous pouvons retenir la position de Michel de Montaigne selon lequel nous jugeons l'univers entier sur la base de notre particularité parce que « les yeux humains ne peuvent apercevoir les choses que par les formes de leur cognoissance »³ : reconnaître une erreur et apprendre à l'analyser pour en comprendre les causes et éviter de la refaire nécessite beaucoup de connaissance, notamment du domaine d'action où l'erreur s'est présentée.

En effet, l'erreur existe seulement en relation à un système de règles de référence, par exemple celui qui compose toute forme de langage. Pour l'instant, nous pouvons considérer le langage mathématique, que nous classifions comme universel. Cette caractéristique devrait permettre de reconnaître tout de suite une erreur : par exemple, nous affirmons que l'opération $6 + 7 = 13$ est correcte tandis que l'opération $6 + 7 = 1$ est incorrecte. En réalité, en mathématiques comme dans tout autre domaine, la définition du système de référence est fondamentale. En effet, si nous considérons le système de l'arithmétique modulaire que nous employons par exemple pour déterminer l'heure sur un horloge et nous devons ajouter 7 à six heures du matin, le résultat est une heure, donc l'opération que nous avons défini fausse devient correcte.

Considérons maintenant le langage de programmation utilisé par les informaticiens afin de créer des logiciels : il s'agit d'un système de notation qui inclut, entre autres, des mots clés, des constantes, des variables et une série de symboles qui permettent de représenter des instructions à condition qu'ils soient écrits dans un ordre établi. Les règles qui sous-tendent les chaînes de code bien formées sont extrêmement strictes, au point que le code peut perdre

² Cf *Le Trésor de la Langue Française Informatisé*, <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>, consulté le 28 septembre 2023.

³ Michel De Montaigne, *Essais*, Féret et fils, Bordeaux, 1870, Livre II, ch. XII, p. 137-343.

complètement sa signification et devenir inutilisable à cause d'un seul symbole déplacé (erreur de syntaxe) : l'ordinateur n'est pas capable de comprendre les instructions reçues et, par conséquent, de générer un programme.

Maintenant nous pouvons supposer avoir correctement écrit une séquence de code et arriver à créer un programme. Toutefois, une fois démarré, nous découvrons la présence de « bugs », c'est-à-dire des comportements qui invalident l'expérience de l'utilisateur. Cela signifie que le code a été écrit correctement d'un point de vue syntaxique (sinon l'ordinateur n'aurait pas démarré le programme) mais erronément d'un point de vue du contenu. L'exemple du code informatique nous permet de faire un parallélisme avec une forme de langage bien plus connue, à savoir le langage humain : nous pouvons commettre des erreurs de grammaire, de syntaxe ou d'orthographe que d'habitude quelqu'un nous corrige, mais nous pouvons commettre aussi des erreurs de contenu, en disant (ou en écrivant) correctement des informations ou des données qui sont erronées.

Le langage, comme toute activité humaine, est lié à des règles qui nous aident à déterminer si un mot ou une proposition sont erronés au moment où ils sortent du système codifié des règles. Toutefois, dans certains cas, reconnaître la règle et établir si elle a été respectée n'est pas facile parce que les règles peuvent changer au fil du temps et en fonction de l'usage que nous en faisons. Le philosophe Ludwig Wittgenstein, représentant de la philosophie du langage qui s'est développée au XX^e siècle, avait utilisé l'image de la ville ancienne pour décrire la complexité du langage humain :

Il nostro linguaggio può essere considerato come una vecchia città: un dedalo di stradine e piazze, di case vecchie e nuove, e di case con parti aggiunte in tempi diversi; e il tutto circondato da una rete di nuovi sobborghi con strade diritte e regolari, e case uniformi.⁴

⁴ Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, sous la direction de M. Trinchero, Einaudi, Torino, 1967, p. 18.

Tout d'abord, Wittgenstein souligne l'historicité du langage, qui n'est pas figé mais, au contraire, évolue et acquiert constamment des fonctions nouvelles et différentes, comme des maisons auxquelles on ajoute des pièces pour répondre à de nouvelles nécessités. La métaphore du dédale exprime aussi la complexité du langage et de ses composantes. En effet, les interprétations que nous pouvons donner aux mots et aux propositions peuvent nous conduire à travers des parcours différents : quelque fois nous suivons la bonne voie qui nous conduit vers la place ou la sortie du dédale linguistique, quelque fois nous nous perdons dans le labyrinthe et nous n'arrivons pas à en comprendre fonctions et signifiés.

Jusqu'à ce moment, nous avons abordé la question de la définition de l'erreur seulement en tant qu'action commise par une personne parce que c'est le sujet principal de notre mémoire. Cependant, il ne faut pas oublier que l'être humain n'est pas la seule source d'erreur, quelquefois elle ne dépend pas de nos actions et peut être un événement véritablement inattendu et fortement improbable qui vient de l'extérieur. À titre d'exemple, nous pouvons citer le cas tout à fait unique de la votation qui eut lieu en Belgique en 2003 par le biais de machines électroniques : au bout des votations, les résultats attribuaient à l'un des candidats 4096 votes en excès par rapport au nombre total de voix de la liste. Une analyse minutieuse fût nécessaire pour détecter la seule explication possible à cette erreur : un « bit » de la mémoire de l'ordinateur employé pour calculer les votes de chaque candidat s'était modifié spontanément mais personne n'arrivait à comprendre la motivation de ce changement. En effet, il est probable qu'il soit vraiment tombé du ciel vu que l'erreur fut attribuée à un rayon cosmique qui pénétra l'atmosphère terrestre, arriva jusqu'au dispositif de calcul et en falsifia la mémoire.

Ce qui rapproche les exemples que nous avons mentionnés jusqu'à ce moment est le fait que les erreurs ont eu des conséquences négatives. En réalité, l'erreur peut avoir aussi des conséquences positives, vu qu'elle nous permet d'accroître notre connaissance et d'aboutir à des nouvelles solutions, comme nous le verrons dans le chapitre suivant.

1.2 L'erreur dans sa connotation positive : son potentiel créatif

Depuis quelque temps, la notion d'erreur appliquée concrètement aux différents domaines de notre quotidienneté a connu une réévaluation positive. En effet, l'erreur est devenue de plus en plus synonyme de potentiel créatif et cognitif, au point qu'on lui accorde une fonction heuristique. Pino Donghi et Giulio Giorello sont certainement de cet avis quand ils décrivent la science comme

un processo che accumula esperienza, consapevolezza, competenza a misura della quantità di errori nei quali inciampa e che le permettono di progredire nella scala della cultura e della civiltà.⁵

En effet, se confronter à une erreur au cours d'une étude scientifique nous encourage à réviser nos thèses, à mettre en discussion les théories précédentes, à analyser chaque étape de notre étude : toutes ces actions peuvent nous conduire à des découvertes nouvelles, inattendues et, surtout, correctes.

À ce sujet, à partir du XX^e siècle, c'est certainement la théorie de la réfutabilité de Karl Popper qui explique le mieux le rôle de l'erreur dans le progrès scientifique : selon le philosophe autrichien, l'erreur est le moteur de la recherche parce que « nous apprenons de nos erreurs et l'accroissement de la connaissance est jugé en fonction de la chaîne d'erreurs à laquelle il remédie »⁶. Par rapport à Montaigne, Popper identifie un lien étroit entre connaissance et erreur non seulement parce que la connaissance est fondamentale pour reconnaître l'erreur, mais aussi parce qu'elle est la conséquence de l'erreur, dans la mesure où nous apprenons de cette dernière. De l'affirmation ci-dessus Karl Popper fait dériver la théorie selon laquelle une hypothèse scientifique est réfutable si et seulement si elle peut être logiquement contredite par un test

⁵ Pino Donghi, Giulio Giorello, *Errore (parole controtempo)*, Il Mulino, Bologna, 2019, p. 53.

⁶ *Ibid.*, p.46.

empirique. Par conséquent, la présence d'erreur devient incontournable et acquiert une valeur positive en tant que créatrice potentielle d'une doctrine scientifique.

À partir de la thèse selon laquelle « notre connaissance augmente au fur et à mesure que nous apprenons de nos erreurs »⁷, Karl Popper s'est adressé également au domaine de la médecine par le biais d'un décalogue très connu (McIntyre, Popper, 1983) qui part du principe que l'homme est faillible et qu'il est impossible d'éviter toutes les erreurs. C'est pour cela que lorsque nous faisons une erreur, surtout dans le domaine médical, nous devons l'analyser, reconnaître les procédures qui l'ont déterminée et nous confronter avec nos collègues pour aboutir à de nouvelles solutions.⁸ Par conséquent, le médecin, et par extension chacun de nous, a le devoir de ne pas cacher ses erreurs pour éviter une récurrence.

Encore une fois, l'erreur démontre son potentiel créatif puisqu'elle permet de faire avancer le progrès de façon continue et nous rapprocher de plus en plus à la vérité (si nous considérons la définition déjà citée du *Trésor de la Langue Française* selon lequel l'erreur est un éloignement de la vérité).

Le potentiel créatif de l'erreur se manifeste de manière encore plus évidente dans le domaine artistique, dans lequel nous assistons à la naissance de nouveaux courants qui utilisent des erreurs comme source d'inspiration. À ce propos, le nouveau courant artistique de la Glitch Art représente un cas : le mot « glitch » est employé dans la sphère informatique et technologique pour indiquer une erreur du système qui cause des imperfections visuelles sur nos écrans (portable, ordinateur, téléviseur, etc.). Les représentants de la Glitch Art utilisent ces erreurs de nos logiciels comme source de création d'œuvres d'art avec des anomalies, des déformations, des perturbations.

⁷ Karl Popper, *Congetture e confutazioni*, Il Mulino, Bologna, 1972, p. 4.

⁸ Cf Neil McIntyre et Karl Popper, *The Critical Attitude In Medicine: The Need For A New Ethics*, British Medical Journal (Clinical Research Edition), Vol. 287, No. 6409 (Dec. 24 - 31, 1983), p. 1919-1923.

L'erreur a aussi acquis une connotation positive dans le domaine éducatif : l'enseignant(e) ne se concentre plus sur l'évaluation des notions apprises par l'élève, auxquelles il ou elle donnait une note sur la base de la quantité de réponses correctes. Au contraire, dernièrement l'attention de l'enseignant(e) est plus focalisée sur le processus d'apprentissage de l'élève, dont l'erreur devient une partie fondamentale. L'éducateur a pour rôle de guider l'apprenant(e) dans la phase de réflexion sur les erreurs commises et sur les processus d'apprentissage mis en œuvre. Souligner une erreur à un(e) élève aide l'apprenant(e) à identifier les mécanismes mis en œuvre dans son esprit et à réfléchir positivement sur ses efforts et ses insécurités. À ce sujet, le travail de recherche de Jean-Pierre Astolfi est révélateur :

On est globalement passé d'une conception de l'erreur tenue pour une faute et donnant lieu à sanction, à une conception nouvelle : l'erreur est un témoin qui permet de repérer les difficultés auxquelles se heurte le processus d'apprentissage.⁹

En outre, l'erreur n'est plus synonyme de réponse incorrecte mais elle est interprétée en tant que possibilité d'évaluer des solutions différentes et meilleures. Enfin, une pédagogie qui donne une connotation positive à l'erreur aide aussi l'enseignant(e) à discerner les méthodes didactiques plus efficaces afin de réduire le nombre d'erreurs de la part des élèves. Dans ce cas, l'erreur devient un indicateur d'une méthode d'enseignement qui ne garantit pas des résultats satisfaisants parce qu'elle a des limites structurelles ou parce qu'elle n'est pas adaptée à une situation ou à une personne donnée. En somme, même dans le domaine éducatif et scolaire, l'erreur n'est pas synonyme d'arrêt et de frein à notre processus d'apprentissage mais devient au contraire « ouverture vers la compréhension de phénomènes essentiels »¹⁰ dans la mesure où elle nous aide à nous connaître pour apprendre à aller au-delà de nos limites.

⁹ Jean-Pierre Astolfi dans Yves Reuter, « La question de l'erreur. Éléments pour un débat », *Recherches en didactiques*, vol. 29, no. 1, 2020, pp. 65-77.

¹⁰ Yves Reuter, « La question de l'erreur. Éléments pour un débat », *Recherches en didactiques*, *op.cit.*

La possibilité d'apprentissage donnée par l'erreur est au cœur de la *Scuola di fallimento* fondée à Modène en 2017 par Francesca Corrado. Le but de cette école est diffuser la culture de l'erreur et de l'échec auprès des élèves, des enseignants et des entreprises. Selon la fondatrice, l'erreur est « una grande opportunità per acquisire consapevolezza, maturità e ripartire in modo più efficace »¹¹.

En conclusion, comme tous les autres domaines que nous avons cités, dans la sphère éducative l'élément incontournable qui permet de progresser après une erreur et de lui donner une connotation positive est la prise de conscience : il faut savoir reconnaître l'erreur pour la transformer en opportunité.

1.3 L'erreur linguistique

Dans ce paragraphe, nous aborderons le domaine qui concerne notre mémoire, c'est-à-dire l'erreur linguistique et la valeur qu'elle acquiert en traduction. Selon la définition de Gian Luigi Beccaria (1996), l'erreur linguistique peut être de deux types : erreur d'apprentissage et erreur de production¹². La première est commise lors de l'apprentissage d'une langue, maternelle ou étrangère, au moment où l'apprenant(e) emploie un mot dont il ou elle ne connaît pas parfaitement le signifié. La seconde, par contre, représente une utilisation involontairement incorrecte de la langue de la part d'une personne qui maîtrise la langue en question. Les erreurs linguistiques peuvent concerner les différentes unités linguistiques, par conséquent nous pouvons faire la distinction entre erreur de syntaxe (concernant la construction de la phrase et la ponctuation), d'orthographe grammaticale (concernant les accords entre sujet, verbe et complément), de lexique (comprenant les

¹¹ Ilaria Vesentini, *Nasce a Modena la prima "Scuola di fallimento" in Italia*, Il Sole 24 Ore, 7 juin 2017, en ligne; <https://www.ilsole24ore.com/art/nasce-modena-prima-scuola-fallimento-italia-AEu96WZB>, consulté le 15 février 2024.

¹² Cf *Dizionario di Linguistica e di filologia, metrica, retorica*, dir. Gian Luigi Beccaria, Einaudi, Torino, 1996, p. 279.

anglicismes, les pléonasmes et le choix du registre), d'orthographe lexicale (renvoyant à la graphie des mots) et de grammaire textuelle (comprenant le choix du connecteur et la reprise de l'information)¹³.

Évidemment, la définition d'erreur linguistique dépend de la norme de référence, qui peut changer et évoluer au fil du temps et qui peut présenter des différences au niveau géographique (par exemple, nous pouvons constater l'adhésion à des normes linguistiques différentes dans le français parlé au Québec par rapport à celui parlé dans l'Hexagone). En outre, si nous considérons encore une fois la définition d'erreur en tant qu'écart par rapport à la vérité donnée par le *Trésor de la Langue Française*, nous devons nous confronter avec une définition ouverte, qui n'a pas de limites tracées dans la mesure où très souvent nous ne savons pas quelle est la vérité.

Par conséquent, reconnaître une erreur peut quelquefois devenir une tâche très compliquée. Dans le domaine linguistique qui nous concerne, et en particulier en littérature, cette tâche est difficile pour un lecteur en langue maternelle, mais elle devient encore plus complexe pour un lecteur en langue étrangère et, dans le cadre de notre mémoire, pour un traducteur.

En effet, tout au long du processus de traduction d'un texte d'une langue de départ à une langue d'arrivée, les spécialistes qui s'en occupent s'interrogent sans cesse sur différents aspects qui sont déterminants pour aboutir à une traduction qui soit la plus représentative possible du texte original. On doit analyser la nature et le but du texte, le contexte culturel représenté, la typologie de destinataire auquel le texte s'adresse et le ton de l'écriture. Au cours d'une traduction, il est nécessaire de prendre en compte non seulement le contexte, c'est-à-dire l'ensemble des informations enregistrées tout au long de la lecture du texte original, mais aussi le cotexte, qui correspond à l'environnement linguistique aidant à actualiser la signification pertinente d'un mot ou d'une phrase. En effet, la compréhension de ce que l'auteur signifie par le biais de son

¹³ Cf. Marie-Claude Boivin, Reine Pinsonneault, *La catégorisation des erreurs linguistiques : une grille de codage fondée sur la grammaire moderne*, dans *Le français aujourd'hui*, 2020/2 N° 209 | pages 89 à 116.

texte est certainement de première importance, mais la façon dont il développe son sujet n'est pas de moindre valeur.

Cette analyse indispensable du texte de départ peut quelquefois se compliquer quand le traducteur ou la traductrice se trouve face à quelque chose d'imprévu, plus précisément, en utilisant les mots de Franco Nasi, à des problèmes qui « *non trovano in nessuna tavola di corrispondenza o equivalenza una risposta codificata, convenzionalmente accettabile* »¹⁴. Évidemment, nous ne faisons pas référence aux erreurs typographiques, que nous devrions corriger et signaler à l'éditeur dans tous les cas ; dans cette typologie d'erreurs, nous classons aussi les erreurs de contenu que nous sommes obligés à corriger dans certains cas pour ne pas diffuser des informations fausses (par exemple, si dans un manuel historique on fait remonter la chute du mur de Berlin au 1889 à la place de 1989, il s'agit bien sûr d'une erreur qu'il faut corriger). Nous voulons plutôt nous attarder sur les exemples qui ont suscité des controverses en ce qui concerne leur définition de vrai ou faux, de correct ou d'erroné.

Dans le chapitre suivant, nous aborderons la question de la distinction entre erreur et exercice de style de la part d'un lecteur en langue maternelle, en étudiant le cas de la querelle sur le roman *Madame Bovary* de Gustave Flaubert.

1.4 Erreur ou exercice de style ? La querelle de *Madame Bovary*

À propos d'erreur limite, que nous ne pouvons pas classer comme erreur avec certitude parce que nous ne connaissons pas le but et l'intention de l'auteur, dans le domaine de la littérature française nous pouvons citer la querelle sur le style de Flaubert, déclenchée en 1919 par l'article *Flaubert savait-il écrire ?* de Louis de Robert. Ce dernier avait demandé à un professeur d'université de relire *Madame Bovary* parce que selon lui la syntaxe et le style avaient été quelque

¹⁴ Franco Nasi, *Tradurre l'errore. Laboratorio di pensiero critico e creativo*, Quodilibet Studio, Macerata, 2021, p. 7.

fois négligés ; cependant, le professeur avait répondu que les négligences étaient trop rares et trop peu importantes pour être remarquées. Robert lui avait alors soumis une série de phrases de Flaubert en les présentant comme d'un de ses amis, et cette fois-ci le professeur avait conseillé de mieux étudier la grammaire. Louis de Robert en conclut que Flaubert ne savait pas écrire correctement en français.

Quelques jours plus tard, Paul Souday vint défendre Flaubert en soutenant que les phrases citées par Robert n'étaient pas des fautes mais plutôt des pléonasmes, des anacoluthes, des métonymies ou des ellipses ; en somme, il conseillait à Robert de

consulter Littré et les manuels de grammaire ou de rhétorique [...] avant d'accuser un maître de ne pas savoir écrire. Ce n'est pas de pareilles vétilles et de pareilles chicanes que dépend la qualité d'une langue et d'un style.¹⁵

Ainsi, la phrase « ... et *quoiqu'il* eût pu ne pas les payer, *néanmoins* il rougissait de cette obligation »¹⁶ signalée par Robert est un pléonisme selon Souday et un pléonisme « n'est pas nécessairement une faute : il peut avoir une raison d'être »¹⁷. De la même manière, l'emploi de l'expression soulignée dans la phrase « C'était le curé de son village qui *lui avait commencé le latin...* » est une forme voisine à « commencer un élève » qui est « de la meilleure langue »¹⁸. Tout compte fait, Paul Souday ramène les inexactitudes de Flaubert à une question de style.

Après quelques mois, Albert Thibaudet prit aussi part à la querelle, en reconnaissant que d'un point de vue grammatical Flaubert n'était pas un grand

¹⁵ Paul Souday, *Flaubert savait-il écrire ?*, Le Temps, 29 août 1919, p. 1 dans *Flaubert savait-il écrire ? Une querelle grammaticale (1919-1921)*, <https://books.openedition.org/ugaeditions/8429> , consulté le 27 septembre 2023.

¹⁶ Louis de Robert, *Flaubert écrivait mal*, La Rose rouge, no 16, 14 août 1919, p. 241-242 dans *Flaubert savait-il écrire ? Une querelle grammaticale (1919-1921)*, *op.cit.*.

¹⁷ Paul Souday, *Flaubert savait-il écrire ?*, *op.cit.*.

¹⁸ *Ibid.*

écrivain et « que la pleine maîtrise verbale ne lui était pas donnée dans sa nature »¹⁹. Cependant, il affirma aussi que la valeur du style de Flaubert ne dépendait pas de son exactitude mais de sa fécondité, des élèves qu'il a formés avec son écriture et du prestige qu'il a donné à la littérature française.

Pour ce qui est de cette querelle sur le style de Flaubert, beaucoup d'autres écrivains, dont Proust, ont donné leur opinion mais nous pouvons nous attarder pour l'instant sur ces trois différents points de vue pour démontrer la difficulté de distinguer ce qui est complètement faux de ce qui peut être considéré comme un élément distinctif du style de l'auteur. En effet, discerner entre une erreur et une nuance du style de l'auteur qu'il faudrait garder en traduction est fondamental afin de ne pas priver le lecteur du texte traduit de quelque chose par rapport au lecteur du texte en langue originale. En effet, au moment où les traducteurs ou les traductrices se trouvent face à un élément du texte qu'ils ne reconnaissent pas comme exercice de style et qu'ils classifient en tant qu'erreur, en le corrigeant ils infligent une privation au lecteur du texte cible, qui perd la possibilité d'apprécier le véritable style créatif de l'auteur.

En somme, la première difficulté du traducteur ou de la traductrice face à l'imprévu décrit par Franco Nasi demeure déjà dans sa définition : est-ce que nous pourrions le définir tout court comme une erreur ? S'il n'existe aucune réponse correcte et universellement acceptée de cette « bizarrerie », comment pouvons-nous avoir la certitude qu'il s'agit d'une erreur et non pas simplement d'une invention créative de l'auteur(e) pour répondre à un but bien précis ?

1.5 Analyser une erreur

Quand des traducteurs rencontrent au cours de leur processus de traduction un mot, une expression ou une phrase qu'ils classent en tant

¹⁹ Albert Thibaudet, *Sur le style de Flaubert*, La Nouvelle Revue française, XIII-74, 1er novembre 1919, p. 942-953 dans *Flaubert savait-il écrire ? Une querelle grammaticale (1919-1921)*, *op.cit.*.

qu'erreur, ils devraient avant tout se poser des questions pour identifier sa nature et ne pas commettre une erreur dans la traduction de cette erreur. Tout d'abord, il faut discerner le type d'erreur, notamment s'il s'agit d'une erreur de contenu ou de forme. Par exemple, nous considérerons une erreur de contenu l'association d'une date erronée à un évènement historique, tandis que nous classons comme erreur de forme tout ce qui ne respecte pas les règles de la morphologie, de l'orthographe et de la syntaxe, si nous considérons la catégorisation déjà citée des erreurs linguistiques proposée par Marie-Claude Boivin et Reine Pinsonneault (Boivin, Pinsonneault, *La catégorisation des erreurs linguistiques*, 2020).

Ensuite, il est important de bien comprendre s'il s'agit d'une erreur involontaire ou volontaire. Dans le premier cas, le traducteur ou la traductrice corrige simplement le texte et signale l'erreur au rédacteur ou à l'éditeur. Par contre, le deuxième cas représente un véritable défi. En général, une traduction « standard », sans aucune erreur volontaire de la part de l'écrivain(e) du texte source, est un processus décisionnel qui implique des choix faits avec conscience et toujours étroitement liés au contexte non seulement linguistique mais aussi culturel, social, historique, etc.

Toutefois, pour traduire une erreur volontaire les choix à faire sont encore plus complexes car il faut garder le signifié véhiculé par l'erreur dans le texte source. En effet, le rôle des traducteurs n'est pas seulement celui de transférer un signifiant d'une langue à l'autre mais de recréer un signifié sensé, quelques fois en faisant des compromis.

Nous avons employé le verbe « recréer » pour une raison bien précise dans la mesure où l'expérience de la traduction peut poser des problèmes imprévus, qui n'ont pas de solutions codifiées et universellement acceptées et par conséquent nécessitent un acte de nouvelle création. À ce sujet, une démonstration vient de la traduction en italien des *Exercices de style* de Queneau de la part d'Umberto Eco (Eco, *Esercizi di stile*, Einaudi, Torino, 1983) : dans une trentaine des exercices, nous avons l'impression que l'équivalence avec la version originale n'est visible que dans le titre. En réalité, Umberto Eco a créé

de nouveaux textes qui évoquent chez un lecteur italien la même réaction émotive et intellectuelle que celle déclenchée chez le lecteur français de Queneau.

De plus, nous pouvons aussi considérer le cas des traductions de *La disparition* (Perec, Denoël. Paris, 1969) de Georges Perec, un roman de trois cent pages en lipogramme : le texte original est entièrement écrit sans la voyelle « e », la lettre la plus utilisée dans la langue française. Toutefois, cela n'est pas applicable aux autres langues, qui ont des lettres prédominantes différentes. Voilà pourquoi le traducteur espagnol Marc Parayre (*El secuestro*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1998) a éliminé la lettre « a », tandis que le traducteur russe Valéry Kislov (*Istchezanie*, 2005) a éliminé la lettre « o ». Toutes ces traductions sont absolument correctes parce qu'elles représentent le but original de Georges Perec de jouer avec sa propre langue. Cependant, ce dernier n'était pas le seul objectif de Perec et le traducteur italien Piero Falchetta l'a bien souligné :

La scomparsa appare come un tentativo estremo non solo sul piano del gioco linguistico [...] ; il tentativo è quello di provare la mancanza e la perdita. [...] L'unico linguaggio praticabile, in tali condizioni, è un linguaggio mancante, un relitto, l'emergere fortuito di una lingua irrimediabilmente priva di qualcosa.²⁰

En effet, identifier clairement les intentions de l'auteur(e) est fondamental au moment de faire des choix par rapport aux différentes traductions possibles et de faire des compromis qui permettent de véhiculer quand même la nature du texte de départ.

L'exigence de recourir à des compromis est encore plus urgente quand il faut traduire des erreurs voulues, recherchées. Dans ces circonstances, l'erreur devient un acte créateur non seulement pour l'auteur du texte original mais aussi pour son traducteur ou traductrice, qui a le devoir de la récréer en

²⁰ Piero Falchetta dans Georges Perec, *La disparition*, Guida Editori srl, Napoli, 2003, p. 295.

l'adaptant au nouveau destinataire étranger. C'est grâce à cette approche que la traduction constitue un lieu privilégié de rencontre avec l'altérité, un moyen de prise de conscience de la diversité des langues et, en même temps, de la richesse culturelle qui en dérive.

Franca Cavagnoli, écrivaine et traductrice italienne, considère cette confrontation continue avec l'altérité comme l'un des aspects les plus intéressants de la traduction, parce qu'elle « *consente a chi traduce, troppo spesso prigioniero di un lessico familiare, della mera abitudine, di sperimentare la sua capacità di ricreare* »²¹.

Quand l'erreur est une source de création linguistique et imaginative, elle peut être considérée à part entière en tant que synonyme de langue vivante, qui se réinvente, se développe, s'actualise dans la mesure où elle répond aux exigences d'une communauté linguistique en perpétuelle évolution. Une langue morte n'est pas seulement une langue qui n'est plus utilisée mais aussi une langue toujours identique, mise en cage par des règles grammaticales, morphologiques ou syntaxiques qui n'acceptent aucune évasion de la norme. Une langue morte est une langue qui souligne à l'encre rouge n'importe quelle déviation de la règle sans essayer d'y voir une tentative d'innovation et de nouveauté. Sans doute nous ne voulons pas affirmer que tout type d'erreur est à accepter ; évidemment l'analyse du signifiant et du signifié, du contexte et du cotexte reste toujours essentielle pour ne pas tomber dans l'erreur de ne voir aucune erreur.

Dans le chapitre suivant nous étudierons quelques exemples d'erreurs commises volontairement de la part de l'auteur(e) et nous en identifierons la fonction dans le texte.

²¹ Franca Cavagnoli, *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre*. Universale Economica Feltrinelli, Milano, 2020, p. 14.

1.6 Les fonctions de l'erreur en littérature

Dans le domaine de la traduction littéraire, d'habitude l'erreur volontaire n'est pas un cas isolé, mais caractérise à part entière, par exemple, un personnage, ou bien, elle peut signaler le style de l'auteur(e) qui repose sur un emploi très personnel, innovatif et non-conventionnel du langage.

Quant au premier cas, nous pouvons citer l'exemple du roman *The Adventures of Huckleberry Finn* (Twain, Chatto & Windus, London, 1876) écrit par Mark Twain : le narrateur est un jeune garçon illettré de quatorze ans qui s'enfuit de la civilisation en descendant le fleuve Mississippi en compagnie de Jim, un esclave noir en cavale. Tous deux s'expriment d'une manière non conventionnelle : d'une part, Jim s'exprime à travers un dialecte. Déjà avant le début du roman, dans une note explicative, Marc Twain prévient ses lecteurs à propos de l'emploi des différents dialectes, dont par exemple celui des Noirs du Missouri ou celui du sud-ouest des États-Unis. De l'autre part, Huck s'exprime comme un garçon qui n'est jamais allé à l'école. Sa langue est pleine de fautes, représentant la volonté du protagoniste de se révolter non seulement contre les normes imposées par la civilisation mais aussi contre les règles de la grammaire et de la syntaxe américaines. À travers la langue de Huck, Mark Twain essaye de reproduire à l'écrit le langage oral et la volonté de s'exprimer librement par rapports aux normes et au canons du langage écrit.

Par conséquent, les traducteurs sont confrontés à deux difficultés extrêmes de traduction, qui concernent les deux différentes manières de s'exprimer de deux personnages principaux. Toutefois, comme le souligne à juste titre Jean Marc Gouvanic dans son analyse comparée des traductions des *Aventures de Huckleberry Finn* :

« la tâche n'est pas insurmontable, à condition que l'adaptateur (et le traducteur, cela va de soi) soit ouvert aux solutions inédites, qui constituent une innovation dans le

champ littéraire cible comme l'original a pu l'être dans la culture source ». ²²

Afin de nous focaliser sur le sujet principal de notre analyse, à savoir la traduction des erreurs volontaires, nous laisserons de côté la question de la traduction d'un sociolecte (la langue de Jim) pour nous pencher sur les possibles traductions de la langue de Huck. À ce propos, les traducteurs qui se sont occupés de la version intégrale du texte source pour les adultes ont fait des choix différents : d'une part, nous pouvons citer les traducteurs comme René Surleau qui ont choisi de faire une adaptation au lieu d'une traduction, en ne tenant pas compte du langage de Huck (Surleau notamment emploie le subjonctif imparfait qui enlève toute plausibilité au personnage illettré de Huck) ; de l'autre, nous pouvons classer ceux qui ont essayé de retrouver en français les erreurs commises en anglais.

De ce dernier groupe, nous pouvons mentionner Bernard Hoepffner, qui a publié sa traduction du roman en 2008 chez Tristram (*Aventures de Huckleberry Finn : le camarade de Tom Sawyer*, trad. par Hoepffner, Tristram, 2008). Selon Hoepffner (2017), son rôle a été celui de faire une traduction qui pût donner aux lecteurs français l'idée de la langue et de la création verbale de Mark Twain. Pour faire cela, il a été contraint de « faire violence à la langue française »²³ exactement comme Mark Twain avait fait violence à la langue anglaise au moment où il a créé le langage de Huck. Il a décrit son travail comme une intuition qui lui a permis de trouver un équilibre entre l'invention et la loyauté linguistiques.

²² Jean-Marc Gouanvic, *L'adaptation et la traduction : analyse sociologique comparée des Aventures de Huckleberry Finn de Mark Twain (1948-1960)*, Palimpsestes, 2004, <http://journals.openedition.org/palimpsestes/1599>, mis en ligne le 30 septembre 2013, consulté le 17 octobre 2023.

²³ Henry Colomer, *Traduire Huckleberry Finn*, <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2017/07/18/traduction-huckleberry-finn/>, mis en ligne le 18 juillet 2017, consulté le 17 octobre 2023.

Par exemple, pour traduire l'expression « it rained with all fury » inventée par Marc Twain, il a choisi d'utiliser l'expression idiomatique déjà connue « il pleuvait comme vache qui pisse » mais qui était représentative d'un garçon qui n'a pas été scolarisé.

La traductrice italienne Franca Cavagnoli montre la même attention, en identifiant bien le défi principal de ce roman. Étant donné que la narration est à la première personne du singulier, nous devons traduire non seulement un texte mais aussi une voix : « *bisogna dar voce a una voce* »²⁴. Elle ajoute aussi que le traducteur ou la traductrice devrait aussi faire attention à ne se faire pas guider par la conception plutôt scolastique « *del bello scrivere* » (écrire d'une belle manière) afin de ne pas sacrifier « *la naturalezza e la spontaneità della prosa semplice* »²⁵.

Selon Hemingway, la littérature américaine moderne commence exactement avec *The Adventures of Huckleberry Finn*, par conséquent le traducteur doit traduire une vision de la vie et une manière de l'exprimer qui passent à travers les instruments linguistiques non plus anglo-saxonnes mais propres à la langue et à la culture des États-Unis. Voilà pourquoi il est très important de ne pas commettre l'erreur de corriger une erreur. Le risque est celui de perdre la naturalité et la spontanéité d'une prose oralisée qui complète la caractérisation du personnage principal et de donner aux lecteurs de la traduction une image complètement différente du roman par rapport à celle réellement imaginée par l'auteur.

Cependant, la présence constante d'erreurs volontaires à l'intérieur d'un texte littéraire pourrait être expliquée non seulement en tant que caractérisation d'un personnage mais aussi en tant qu'expression d'une volonté bien précise de l'auteur(e). À ce propos nous pouvons comparer deux cas d'écriture expérimentale complètement basée sur l'erreur mais avec deux buts différents.

²⁴ Franca Cavagnoli, *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre*, op. cit., p. 78.

²⁵ *Ibidem*, p. 61.

Le premier cas est celui du roman *Za* de Jean-Luc Raharimanana, paru aux éditions Philippe Rey en 2008. Raharimanana, écrivain originaire de Madagascar, était aussi enseignant de français à la Sorbonne à Paris. En 2002, il a quitté son métier d'enseignant pour défendre son père, professeur d'Histoire à l'Université d'Antananarivo, qui avait été arrêté par les autorités malgaches suite à l'accusation de provocation des crimes et des délits contre l'État malgache au cours d'une émission radiophonique qui se proposait d'étudier les conflits historiques entre les différents royaumes du Madagascar. Suite à cette affaire, Raharimanana a ressenti la nécessité de se consacrer entièrement à l'écriture et a conçu l'idée du roman *Za* après la torture de son père en prison, auquel les tortureurs avaient tellement ravagé les dents et le palais qu'on ne reconnaissait plus sa voix.

Afin de reproduire à l'écrit la prononciation rongée et harcelée de son père, Raharimanana s'est donné trois règles principales :

1. Remplacer "Je" par "Za",
2. Conjuguer les verbes du sujet "za" à la troisième personne, sauf pour les verbes pronominaux, à mettre à la première personne,
3. Remplacer tous les chuintants par le zozotement²⁶

Prenons l'exemple d'une phrase du texte liminaire du roman :

[...] zetez-la ma parole mais ne zetez pas ma personne, triste parsonne des tristes trop piqués, triste parsonne des à fric à bingo [...]. Eskuza-moi. Za m'eskuse.²⁷

À la première lecture, nous pouvons constater l'application des règles énoncées ci-dessus mais en même temps la langue de Raharimanana nous étonne et nous déstabilise : nous avons l'impression d'être face à une langue orale qu'on a essayé de reproduire à l'écrit, une langue que le personnage ne maîtrise pas à la perfection, pleine d'erreurs et des mélanges avec la langue

²⁶ Jean-Luc Raharimanana, *Za, par-delà la torture, le rire...*, dans Fabula-Lht, n° 12, *La langue française n'est pas la langue française*, dir. Samia Kassab et Myriam Suchet, en ligne : <http://www.fabula.org/lht/index.php?id=1215>, consulté le 30 décembre 2023.

²⁷ *Idem.*

malgache (en effet, « za » est la forme tronquée de « izaho », qui signifie « je » en malgache).

En réalité, il s'agit d'un texte qui nécessite une lecture bien plus profonde : nous ne pouvons pas nous arrêter seulement à la graphie du texte mais nous devons aussi nous attarder sur le son. En effet, c'est Raharimanana lui-même qui suggère une lecture à haute voix du roman (2023). C'est seulement en lisant à haute voix que nous pouvons percevoir des signifiés cachés, notamment « des tristes trop piquées » devient « des tristes tropiques », en faisant allusion aux territoires malgaches bouleversés par la révolution, même allusion que nous retrouvons dans « triste parsonne des à fric à bingo » que nous pouvons lire comme « tristes personnes des africains ».

En outre, il ne s'agit pas d'une langue issue d'une connaissance partielle de la langue française, au contraire : Raharimanana précise qu'il « fallait parfaitement maîtriser le français pour s'en écarter et rester compréhensible pour tout francophone »²⁸. Toutefois, l'auteur a voulu s'émanciper de la belle écriture sans imperfections de la littérature française canonique, et expérimenter avec la matière première dont un écrivain dispose : la langue. En citant les mots de l'auteur de ce roman qui sort de l'ordinaire, il a voulu créer « une langue dont les frontières sont impossibles à fixer, une langue qui échappe à une définition »²⁹.

Le deuxième cas d'écriture expérimentale basée sur l'erreur est *Quant à je* (*kantaje*) de Katalin Molnár, écrivaine née en Hongrie en 1951 et émigrée en France en 1979. En Hongrie, Molnár était professeure de littérature et linguistique française. Quand elle s'est déplacée en France elle croyait bien connaître la langue française mais elle a dû se confronter à la langue orale parlée, bien différente de la langue académique qu'elle avait appris en Hongrie. De cette difficulté elle tire pourtant la forme de son travail littéraire, défini

²⁸ *Idem.*

²⁹ *Idem.*

« translanguaging » par Liana Pshevorska³⁰, c'est-à-dire le fait d'écrire au moins dans une autre langue autre que la langue principale de l'auteur(e).

En effet, Katalin Molnár écrit dans un français fortement mélangé avec la langue hongroise, en faisant par conséquent plusieurs erreurs : mauvaise ou superflue préposition, adjectifs placés devant les noms, manque d'accord (singulier/pluriel) entre les différentes unités lexicales, etc. Cependant, elle ne s'arrête pas au simple mélange grammatical et orthographique de ses deux langues, mais elle déstructure aussi le français d'un point de vue phonétique. Nous pouvons le percevoir déjà à partir du titre, écrit en français standard mais aussi en français phonétique entre parenthèses. En effet, tout le texte est semé d'incursions du français phonétique, évidemment non pas en utilisant l'Alphabet Phonétique International mais en écrivant les phrases exactement comme nous les entendons dans la langue orale. Pour ce faire, elle mélange l'écriture qui respecte l'orthographe des mots à la transcription, une technique qui lui permet d'aller au-delà de la normalité, au-delà de la règle, pour faire quelque chose d'autre :

Parce que "transcrire", c'est "rire" à la fin, jouer à ça, chercher un peu de consolation là où il n'y en a pas, se donner quelque chose qui à nous n'est pas donné, écrire au-delà, de l'autre côté de la montagne, faire autre chose avec quelque chose qui existe déjà, implanter un texte dans une autre langue, sous une autre forme, dans une autre structure, transformer les fautes en vertus et vice versa ³¹

Par le biais de cet extrait, nous pouvons déduire aussi le côté ludique de l'écriture de Molnár: la transcription est une manière de jouer avec la langue. À ce propos, le titre nous donne encore une fois un indice : afin d'être grammaticalement correct, l'auteure aurait dû utiliser le pronom tonique « moi »

³⁰ Liana Pshevorska, "*Le français que ch'parle ègzist*": *Translanguaging in the Work of Katalin Molnár* dans *Journal of Literary Multilingualism*, en ligne : https://brill.com/view/journals/jlm/1/2/article-p263_8.xml#fn8, publié le 3 novembre 2023, consulté le 30 janvier 2024.

³¹ Katalin Molnár, *Quant à je (kantaje)*, P.O.L. éditeur, Paris, 1996, p. 17.

au lieu du pronom sujet « Je ». Toutefois, cette erreur volontaire permet de créer une assonance au mot « jeu » justement soulignée par Liana Pshevorska (2023).

Le narrateur de *Quant à je (kantaje)* compare son choix d'écrire de cette manière à l'action de coller des doigts dans le courant électrique :

tumadi keulalang, cékomlekouran élèktrik é konmètèpaçédoi dan-
zunkouran élèktrik. émoijédi ke **Si.**

Figure 1, K. Molnar, *Quant à je (kantaje)*, p. 32

Cette image exprime sa volonté de violer les règles canoniques de la belle écriture en faveur d'un mode d'expression plus spontané, expressif et porteur de sens. Évidemment il s'agit d'une action audacieuse, mais qui commence toujours par le jeu, exactement comme les enfants qui veulent mettre leurs doigts dans les prises électriques, inconscients du risque qu'il courent et attirés seulement par l'inconnu.

En réalité, Katalin Molnár est bien consciente du risque résultant de ce type de manipulation linguistique : elle voudrait écrire « un livre irréprochable »³² mais à son avis, le résultat est « un affreusement fumeux galimatias »³³, c'est-à-dire un texte confus et incompréhensible. Elle a peur du jugement des poètes que « de la langue des rigoureusement sélectionnés

³² *Ibid.*, p. 30.

³³ *Ibid.*, p. 18.

fragments soigneusement dans leurs poèmes étalent comme si la poésie une vitrine était »³⁴.

Toutefois, elle choisit de ne pas se soumettre aux règles de la belle écriture, elle expérimente avec les langues qu'elle connaît et transforme l'erreur en marque de fabrique de sa propre manière d'écrire. Elle-même affirme que le résultat de son écriture est toujours quelque chose de fautif :

évidaman unlivr ke jékri moi

nepeuètr kunlivr fôtif
peuinport dankèllang jelékri.

Figure 2, K. Molnar, *Quant à je (kantaje)*, p. 31

En effet, sa poétique est dominée par un sentiment d'échec et d'incertitude face à la langue française contemporaine, bien différente par rapport à la langue de Racine et Corneille qu'elle avait appris en Hongrie (Molnár, 1999).

Si nous nous attardons encore sur la figure 2, nous pouvons aussi considérer un autre élément qui caractérise le style de Molnár : la manipulation typographique du texte. En feuilletant simplement son livre, nous pouvons en percevoir tout du suite l'aspect non conventionnel, vu que des variations dans la

³⁴ *Ibid.*, p. 57.

taille des caractères, des images, des flèches et des notes sont disséminées dans le texte. Il s'agit d'un choix qui contribue à la création d'une impression bien précise du texte, que Katalin Molnár illustre dans l'extrait de la figure 2 : elle a choisi d'écrire les mots « moi » et « fôtif » en caractère bien plus grand que le reste du texte afin de créer un lien étroit entre la substance non seulement de son livre mais aussi de sa personne parce qu'elle considère tous les deux erronés. En outre, « fautif » signifie « qui contient des fautes, des erreurs » mais aussi « qui est coupable »³⁵ quand nous faisons référence à une personne. Par conséquent, nous avons l'impression que son écriture est en train de parler, voire de hurler vu la dimension des caractères, afin de véhiculer le sentiment de culpabilité de l'auteure qui se sent incapable de maîtriser la langue française.

En réalité, au fur et à mesure que nous avançons dans la lecture du livre, nous prenons conscience du fait que Molnár maîtrise parfaitement sa propre langue dont elle arrive à créer une écriture phonétique avec des règles que nous apprenons à reconnaître à l'intérieur du texte. C'est l'auteure elle-même que nous aide à reconnaître les erreurs qui sont devenues des règles à l'intérieur de sa narration, par le biais de six tableaux placés ça et là dans le texte :

type de faute	solution	remarque
fautes liées aux prépositions : manque, mauvaise, superflue	en cas de doute, en mettre plusieurs	et si pas de doute ?

Figure 3, K. Molnar, *Quant à je (kantaje)*, p. 43

Chez Molnár, l'erreur perd sa connotation négative pour devenir source de création, de différenciation par rapport à la norme. Pour utiliser l'image proposée par Amanda Murphy dans son article sur l'aspect « queer » de la langue

³⁵ *Le Trésor de la Langue Française Informatisé*, <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>, consulté le 2 février 2024.

de Katalin Molnár (Murphy, 2020), ce dépouillement de la notion d'erreur de sa connotation négative peut être associé à l'image du déshabillage « de la Langue de ses fictions d'homogénéité, d'unicité, de génie, de clarté, de beauté qui pèsent sur l'individu, pour ensuite exhiber le travail de la différence »³⁶.

Enfin, dans les dernières pages de *Quant à je (kantake)*, Katalin Molnár nous suggère une autre façon de lire son livre, qu'elle définit comme « agrégat [...] composé de texte autonomes, souvent éclatés »³⁷ : nous pouvons sortir des schémas d'une lecture qui va du début à la fin et expérimenter une lecture non linéaire, en suivant les indications fournies par l'auteure par le biais des flèches et des notes pour sauter d'une page à l'autre. L'aspect surprenant vient du fait que de cette non-linéarité de la lecture dérivent plusieurs linéarités, représentées par les différentes histoires qui composent le livre.

Tout comme *Za* de Jean-Luc Raharimana, *Quant à je (kantaje)* de Katalin Molnár n'a pas encore été traduit en d'autres langues, sauf de rares tentatives limitées à quelque morceaux du texte. À ce point, nous pouvons alors nous poser une question fondamentale : est-il possible de traduire des langues expérimentales comme celles de Raharimanana et Molnár ? Est-il possible de transférer dans une autre langue les mêmes jeux de sonorités, la même distanciation face à une langue qui semble complètement fautive et, avant tout, le même étonnement que l'erreur suscite chez le lecteur français ?

1.7 Stratégies de traduction

Dans la tradition occidentale, l'histoire de la traduction commence dans l'Antiquité, une époque où certains auteurs théorisent déjà l'inefficacité d'une traduction littérale, mot à mot, en faveur de la traduction du sens du texte original. Parmi eux, le plus célèbre est certainement Cicéron. À propos de ses

³⁶ Amanda Murphy, *Poétiques hétérolingues: le queering des Langues? L'exemple de Katalin Molnár*, dans *De Genere*, 2020, p. 76.

³⁷ Katalin Molnár, *Quant à je (kantaje)*, *op.cit.*, p. 232.

traductions des discours oratoires de Démosthène, dans son œuvre *De optimo genere oratorum* il a affirmé : « Non verbum pro verbo necesse habui reddere, sed genus omne verborum vimque servavi », c'est-à-dire « Je n'ai donc pas jugé nécessaire d'y rendre chaque mot par un mot (verbo verbum reddere) : pourtant, quant au génie de tous les mots et à leur valeur, je les ai conservés »³⁸. En effet, en traduction l'identité parfaite entre les mots n'existe pas car leur signifié est influencé par plusieurs éléments, comme le contexte, le registre ou le style du texte entier. Par conséquent, les traducteurs doivent faire des choix pour aboutir à des solutions qui soient satisfaisantes pour eux, pour l'auteur, pour l'éditeur et pour le lecteur.

À ce sujet, dans son œuvre *Dire quasi la stessa cosa* (Eco, Bompiani, Milano, 2003), Umberto Eco introduit le concept de négociation. Selon l'écrivain italien, « On négocie la signification que la traduction doit exprimer parce qu'on négocie toujours, au quotidien, la signification que nous attribuons aux expressions que nous utilisons »³⁹. La traduction implique la négociation avec trois sujets principaux : l'auteur, l'éditeur et le lecteur. Par rapport à l'auteur, le traducteur doit négocier entre le souci de ne pas le trahir, de ne pas dénaturer sa pensée et son style, et le souci de faire apprécier son œuvre par un public le plus large possible. À ce sujet, nous pouvons étudier deux approches différentes à la traduction de la saga d'Harry Potter : le traducteur français Jean-François Ménéard a choisi de recréer en français les jeux de mots anglais liés aux noms propres pour rester fidèle au projet de J.K. Rowling. Par exemple, « Hogwarts », qui en anglais signifie « verrue de porc », est devenu « Poudlard » en français, en assonance avec « poux de lard ». Au contraire, la traductrice italienne Marina Astrologo a ignoré ces jeux de mots de l'auteure en gardant les noms propres en anglais, parce que l'étrangeté contribue à la création du mystère et de la magie autour du cadre du livre pour un lecteur italien.

³⁸ Georges Mounin, *Les belles infidèles*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 1956, p. 68.

³⁹ Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano, 2013, p. 103

En ce qui concerne le deuxième sujet de la négociation, à savoir l'éditeur, il peut intervenir et imposer des contraintes à respecter afin de favoriser la commercialisation du livre. Par exemple, nous assistons encore à de nouvelles éditions mises à jour des grands classiques de la littérature car les éditeurs veulent évoluer la traduction au fur et à mesure que le langage quotidien change et s'enrichit.

Advenant le cas où l'éditeur n'impose aucune contrainte au traducteur, ce dernier doit toujours tenir compte du lecteur final de sa traduction, à tel point qu'il doit choisir s'il faut privilégier la langue source ou la langue cible. Ce choix implique forcément des pertes et des gains. En fait, Umberto Eco précise que la négociation est « un processus selon lequel, pour obtenir quelque chose, on renonce à quelque chose d'autre [...] à la lumière du principe d'or selon lequel on ne peut pas tout avoir »⁴⁰. Un cas exemplaire de traduction qui a privilégié la langue cible est certainement celui des « belles infidèles » : au XVII^e siècle, certains auteurs français traduisirent des textes grecs et latins en les modifiant de manière substantielle afin d'obtenir une belle traduction, adaptée au goût des lecteurs de l'époque. Notamment, ils omirent les gros mots et les scènes de beuverie pour ne pas choquer les lecteurs. Cette stratégie de traduction est l'adaptation, que Georges Mounin définit non plus comme la traduction des mots mais comme « la traduction des idées, des sentiments, des façons d'agir, des façons de dire, des tournures imagées »⁴¹. L'adaptation devient globale quand le lecteur a l'impression que le texte a été écrit dans sa propre langue, qu'il ne s'agit pas d'une traduction. Georges Mounin utilise l'image du verre transparent pour expliquer ce choix de traduction : le verre doit être « si transparent qu'on croit vraiment qu'il n'y a pas de verre , – et qu'on ne distingue plus quand la vitre du traducteur s'interpose entre le poète et nous , ni quand il n'y en a pas »⁴². Cette technique intervient aussi lorsque nous devons faire face à des cultures différentes et nous varions non seulement la forme de notre énoncé mais aussi

⁴⁰ *Ibid.*, p. 18.

⁴¹ Georges Mounin, *op.cit.*, p.87

⁴² *Ibidem*, p. 97.

le message afin d'assurer une équivalence globale du discours. C'est le cas, par exemple, de l'usage de la modulation pour la traduction des titres des films : le film italien *Totò a Parigi* est rendu *Parisien malgré lui* en français, pour rappeler au public français la comédie de Molière *Le médecin malgré lui*.

Les choix que le traducteur doit faire par rapport aux lecteurs nous amènent à étudier une autre typologie de compromis qui lie la traduction au procédé de la négociation : le compromis sémantique. Dans le domaine de la traduction, nous le voyons par exemple quand nous devons paraphraser. Observons à ce propos la phrase « Mon père adorait l'auteur de Paris au XX^e siècle ». Il est peu probable qu'un interlocuteur italien comprenne que l'auteur en question est Jules Verne puisque cet énoncé implique non seulement des connaissances linguistiques mais aussi des connaissances extralinguistiques. Par conséquent, le traducteur pourrait légitimement utiliser une paraphrase pour faciliter l'interprétation de la part de l'interlocuteur étranger : « Mio padre adorava Jules Verne, autore di Parigi nel XX secolo »⁴³.

Par contre, le traducteur peut choisir de privilégier le texte de départ quand il choisit de garder la langue, la culture, la civilisation de l'original, une technique que Mounin compare cette fois-ci à des verres colorés : le traducteur doit « décider si la couleur ou l'odeur du siècle [...] importe ou n'importe pas à la beauté du texte qu'il va traduire »⁴⁴. Le cas extrême de ce choix est la transcription : le traducteur transfère tout court dans le texte d'arrivée un mot ou une expression de la langue de départ parce que « le fait ou phénomène désigné ne correspond à rien dans la culture du deuxième lecteur »⁴⁵.

Même si cela semble évident, une condition absolument indispensable avant de procéder à une traduction est la compréhension complète du texte source. Cette dernière est exigée de la part du traducteur déjà à partir de 1540, quand Etienne Dolet publie son traité *La Manière de bien traduire d'une langue*

⁴³ Cf Josiane Podeur, *Jeux de traduction*, Liguori Editore, Napoli, 2008, p. 18.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 100.

⁴⁵ Josiane Podeur, *op.cit.*, p. 31.

en autre, où il affirme « qu'il est besoin et nécessaire à tout traducteur d'entendre parfaitement le sens de l'auteur [...] et sans cela, il ne peut traduire sûrement et fidèlement »⁴⁶. Le texte traduit ne doit pas être ni plus facile ni plus difficile à comprendre dans la langue cible que dans la langue source. Cela signifie d'un côté que le traducteur n'a pas le droit d'ajouter des renseignements ou de simplifier le lexique du texte de départ parce qu'il pourrait trahir la volonté de l'auteur d'être intentionnellement complexe. C'est le cas par exemple de l'écriture sémantiquement allégorique et syntaxiquement anti-conventionnelle de José Saramago dans *L'aveuglement* (Saramago, *Cecità*, O campo da palavra, Lisboa, 1995), que toute traduction doit réussir à transposer sans la simplifier. De l'autre côté, le traducteur ne doit pas élever des écritures qu'il considère pauvres puisque, dans la plupart des cas, elles représentent des choix précis de l'auteur, comme dans le cas des contes pour enfants.

Enfin, la traduction peut se définir comme une négociation car elle doit très souvent aboutir à des compromis syntaxiques et phonétiques, surtout dans le domaine de la poésie. En effet, face à une poésie en langue étrangère, un traducteur doit prendre une position par rapport à sa métrique. D'ailleurs très souvent il doit choisir entre traduire littéralement les vers pour évoquer exactement les mêmes images et maintenir le même registre du langage choisi par le poète ou, au contraire, respecter la métrique, pour reproduire la même musicalité que celle du texte original. À ce sujet, nous pouvons citer l'exemple de la traduction en français des sonnets du *Chansonnier* de Pétrarque. Le sonnet est une forme poétique strictement codifiée qui comporte quatorze vers endécasyllabes. La construction du vers avec onze syllabes est un choix stylistique proprement italien, qui n'est pas utilisée en France. C'est pour cela que la plupart des traducteurs français de Pétrarque ont changé la métrique, en utilisant d'abord les vers décasyllabes et ensuite, à partir du XVII^e siècle, les vers alexandrins (avec douze syllabes). Ainsi, ils ont négocié sur la métrique pour aboutir à une solution plus familière pour les lecteurs français.

⁴⁶ Etienne Dolet, *La Manière de bien traduire d'une langue en autre*, E. Dolet, Lyon, 1540, p. 14.

Le choix de la meilleure stratégie de traduction n'est pas toujours immédiat. C'est pour cela que parfois se confronter avec des collègues pourrait aider à trouver des solutions plus pertinentes et représentatives du texte source. À ce propos, les traducteurs et les traductrices pourraient recourir à la traduction collaborative, qui peut se réaliser sous formes différentes : par exemple, la collaboration synchrone sur le même texte de la part de deux traducteurs, l'un de la langue source et l'autre de la langue cible ; ou encore, la collaboration de deux ou plusieurs traducteurs spécialisés dans des domaines différents ; enfin, la collaboration à plusieurs organisée sous forme de travail d'équipe, comme le démontre le projet de traduction collaborative du recueil *Il Principe felice e altre storie* (2019) de Oscar Wilde réalisé par six ex-élèves de la Civica Scuola per Interpreti e Traduttori Altiero Spinelli di Fondazione Milano, qui ont résumé le but de leur projet dans les lignes suivantes :

Al contrario di quanto si potrebbe immaginare, l'obiettivo della traduzione collaborativa è di ottenere una voce omogenea e nel rispetto dell'originale.⁴⁷

Grâce à la traduction collaborative, les traducteurs engagés dans le processus de traduction partagent des connaissances, des outils et des stratégies. Ainsi, la possibilité de commettre des erreurs se réduit considérablement. Ceci est particulièrement utile lorsque nous devons traduire une erreur et que nous devons éviter à tout prix de commettre une erreur en la traduisant.

En somme, le traducteur se trouve au cœur d'un processus complexe, qui implique des négociations par rapport aux exigences des personnes qui gravitent autour d'une traduction et aux caractéristiques sémantiques, syntaxiques et phonétiques du texte de départ. Toutes les stratégies de traduction que nous avons analysées ci-dessus peuvent s'appliquer à la traduction d'une erreur volontaire de l'auteur dans le texte source. En effet, le traducteur ou la traductrice (ou les traducteurs dans le cas d'une traduction collaborative) peut

⁴⁷ Dori Agrosi, *La traduzione collaborativa*, en ligne: <https://www.rebeccalibri.it/articolo-pin/la-traduzione-collaborativa/> , consulté le 20 février 2024.

choisir de recréer la même erreur dans la langue cible, de l'adapter afin qu'elle soit plus pertinente et compréhensible ou de la paraphraser pour ajouter des informations aux lecteurs étrangers.

Dans le chapitre suivant, par le biais de l'analyse de la traduction en français du *Livre des erreurs* (Ypsilon, Paris, 2020) de Gianni Rodari réalisée par Jean-Paul Manganaro, nous étudierons aussi le cas encore plus complexe de l'erreur insérée dans des jeux de mots, considérés par Josiane Podeur l'un des lieux sémantiques de l'intraduisibilité (Podeur, *Jeux de traduction*, Liguori Editore, Napoli, 2008). Tout d'abord, nous présenterons brièvement l'auteur et sa poétique, notamment sa conception de l'erreur et l'utilisation qu'il en fait dans ses œuvres. Ensuite, nous analyserons certaines traductions de Jean-Paul Manganaro qui représentent des exemples de choix réussis pour traduire des erreurs volontaires. Enfin, nous nous pencherons sur d'autres traductions qui ont abouti à des incohérences linguistiques ou sémantiques par rapport à la version italienne.

2 Traduire l'erreur : analyse de la traduction en français du *Livre des erreurs* de Gianni Rodari réalisée par Jean-Paul Manganaro

2.1 Gianni Rodari : aux origines du « binôme fantastique »

Gianni Rodari (Omegna, 23 octobre 1920 – Rome, 14 avril 1980) est l'un des écrivains pour enfants les plus connus en Italie. Il se consacre tout de suite aux enfants après son baccalauréat, quand il devient précepteur chez une famille d'allemands juifs (expérience qui lui permet d'aborder la littérature allemande, notamment Novalis) et ensuite il s'engage dans l'enseignement à l'école primaire.

À la fin de la Seconde Guerre Mondiale il commence sa carrière journalistique. Dans les années 1940 il rejoint le Parti Communiste Italien (PCI) et il commence à écrire pour le journal *L'Unità*. En 1949 le chef de rédaction lui demande d'écrire quelque chose d'amusant et de joyeux pour le journal du dimanche : c'est en cette occasion qu'il écrit sa première petite histoire pour enfants et qu'il gagne immédiatement l'affection des lecteurs qui lui demandent chaque semaine des histoires et des « filastrocche » personnalisées. En 1950, le PCI lui confie un poste de rédacteur pour le nouvel hebdomadaire pour enfants *Il Pioniere* et l'année suivante il publie ses premiers livres : *Il Libro delle Filastrocche* (Rodari, Toscana Nuova, Firenze, 1951) et *Il Romanzo di Cipollino* (Rodari, Edizioni di cultura sociale, Roma, 1951).

Dans un premier temps, ses œuvres pour l'enfance remportent un énorme succès surtout dans les pays soviétiques au lieu qu'en Italie. Ce ne sera qu'en 1960, quand il publie ses livres chez la maison d'édition Einaudi, qu'il commence à remporter du succès aussi en Italie. En 1970, il gagne le Prix Hans Christian Andersen, considéré comme le prix Nobel de la littérature jeunesse, qui lui permet d'être connu au niveau international.

En 1973, il publie *Grammatica della Fantasia* (Rodari, Einaudi, Torino, 1973) chez Einaudi, une sorte de manifeste théorique et pratique sur les mécanismes nécessaires à l'invention d'histoires qui s'adresse à « *chi crede nella necessità che l'immaginazione abbia il suo posto nell'educazione; a chi ha fiducia nella creatività infantile; a chi sa quale valore di liberazione possa avere la parola* »⁴⁸.

La lecture de cet essai est fondamentale afin de définir la genèse de la poétique de Gianni Rodari et d'identifier les lectures littéraires qui ont influencé sa production textuelle. Parmi les auteurs qui ont inspiré le plus Gianni Rodari, nous pouvons citer Novalis et André Breton. Le premier, poète et philosophe allemand représentant du mouvement romantique du XVIII^e siècle, surprend Rodari avec son concept de la « *Fantastica* » : dans son œuvre *Frammenti* (1795-1800), Novalis soutient que « *se avessimo anche una Fantastica, come una Logica, sarebbe scoperta l'arte di inventare* »⁴⁹.

La notion de « *Fantastica* » devient encore plus précise et dominante dans la pensée poétique de Rodari quand il connaît le mouvement surréaliste français, dont André Breton a été le principal représentant. Le mouvement surréaliste, né en France au début du XX^e siècle et théorisé dans le *Manifeste* (Breton, Éditions du Sagittaire, 1923) de 1923, repose sur la libre association des idées, des pensées, des mots et des images, même sans un lien logique évident.

À partir de ces deux suggestions, Gianni Rodari écrit *Grammatica della fantasia* (Rodari, Einaudi, Torino, 1973), dans laquelle il théorise la technique d'écriture nommée « *binomio fantastico* » (binôme imaginatif) : si nous associons deux mots qui n'ont rien à voir l'un avec l'autre, notre fantaisie est obligée de travailler afin de trouver un lien logique entre eux. Au début, cette combinaison peut déstabiliser mais en même temps elle crée les conditions meilleures pour

⁴⁸ Gianni Rodari, *Grammatica della Fantasia*, Einaudi ragazzi, Trieste, 2016, édition pour Kindle, pos. 89.

⁴⁹ *Ibid.*, pos. 40.

inventer une histoire qui part de la réalité, de deux images concrètes et bien définies, pour aboutir à l'imagination.

En effet, le binôme imaginatif se base sur le jeu et sur l'expérimentation, hors des lieux communs et des préjugés. C'est une technique de célébration de l'invention qui rapproche encore une fois Gianni Rodari du mouvement surréaliste, notamment du jeu du « cadavre exquis » qui consiste à faire composer des phrases à plusieurs personnes sans qu'elles puissent savoir ce que la personne précédente a écrit.⁵⁰

De plus, le binôme imaginatif est le fondement de l'erreur créative au centre de la production de la plupart des textes pour enfants de Gianni Rodari. Ce dernier soutient que « *la parola giusta esiste solo in opposizione alla parola sbagliata* »⁵¹. Or, cette dernière est à l'origine d'une pluralité d'histoires. Rodari accorde à l'erreur une signification positive et s'en sert de manière amusante pour enseigner aux enfants que « *sbagliando s'impara* », mais il est vrai aussi que « *sbagliando s'inventa* »⁵².

2.2 Gianni Rodari à l'étranger

Les premières traductions des œuvres de Gianni Rodari remontent à l'année 1953, quand *Le Avventure di Cipollino* (Rodari, Edizioni di cultura sociale, Roma, 1951) fut publié en russe dans l'Union Soviétique (1953). Le conte, qui met en scène la révolte pacifique d'un oignon contre son oppresseur le chevalier Tomate, eut un tel succès dans les pays soviétiques qu'il fut adapté aussi en forme de film d'animation et de ballet.

Entre 1970 et 1980, les histoires et les comptines de Gianni Rodari furent même traduites en arménien, kazakh, ouzbek, géorgien, lituanien, ukrainien,

⁵⁰ Cf. Yves Reuter, *Imaginaire, créativité et didactique de l'écriture*, Pratiques, 1996, n° 89, p. 25-44

⁵¹ Gianni Rodari, *La Grammatica della fantasia*, op. cit, pos. 495.

⁵² Idem.

estonien et letton. Le succès de Rodari dans les pays du bloc communiste ne dépend pas seulement de son appartenance au Parti Communiste ; ce dont témoigne le fait que même après la chute de l'URSS en 1992 des rééditions de ses œuvres sont publiées dans les pays qui faisaient partie du bloc : son nom était désormais ancré dans le panorama de la littérature de jeunesse.

En Europe, le véritable succès de Gianni Rodari commence à partir des années 1960 grâce à la traduction du recueil *Favole al telefono* (Rodari, Einaudi, Torino, 1962) au Royaume-Uni (1962) et en Allemagne (1972). C'est toujours à la fin des années 1970 que nous pouvons situer la réception des œuvres de Gianni Rodari en France, grâce aux traductions de Roger Salomon de *Tous les soirs au téléphone* (La Farandole, Paris, 1978), et de *Grammaire de l'imagination* (Messidor, Paris, 1979). La diffusion des œuvres de Gianni Rodari en France fut ralentie par une certaine opposition au genre de son écriture :

La dimension créative et ingénieuse de son écriture, son goût pour les jeux de mots et pour tout type de formulation ludique et imaginative, autant d'éléments considérés à la frontière de l'intraduisible, ont certainement dû décourager les éditeurs.⁵³

En effet, la traduction de la *Grammaire de l'imagination* n'avait pas été commandée à Roger Salomon. C'est ce dernier qui a choisi d'essayer de la traduire, attiré par les défis traductionnels que le texte posait:

Occorre anzitutto precisare che questa traduzione non mi è stata commissionata da nessun editore. Ne ho preso io l'iniziativa (come avevo fatto prima per le *Favole al telefono*) perché ritenevo che fosse un libro capitale di cui non esisteva nessun equivalente in Francia, perché mi piaceva cimentarmi con un libro difficile da tradurre e perché ero comunque convinto che a lavoro compiuto avrei trovato un editore.⁵⁴

⁵³ Chiara Denti et Valeria Illuminati, *Les (re)traductions de La Freccia Azzurra entre réception, adaptation et légitimation*, Presses Universitaires de Caen, 2021, p. 111.

⁵⁴ Roger Salomon, « Rodari in Francia », dans Carmine De Luca (éd.), *Se la fantasia cavalca con la ragione: prolungamenti degli itinerari suggeriti dall'opera di Gianni Rodari*, Bergamo, Juvenilia, 1983, p.83.

Enfin, aux États-Unis, probablement à cause du préjugé sur l'idéologie politique de l'auteur, les œuvres de Gianni Rodari n'ont été traduites qu'à partir des années 2000.

Dans les chapitres suivants, nous nous attarderons tout d'abord sur les contraintes linguistiques et culturelles auxquelles les traducteurs des livres de jeunesse doivent faire face. Ensuite, nous aborderons la traduction en français du *Livre des erreurs* (2020) proposée par Jean-Paul Manganaro : nous analyserons différents types d'erreurs employées par Gianni Rodari en tant que source pour l'invention de nouvelles histoires et nous étudierons les techniques de traduction utilisées par le traducteur. Enfin, nous étudierons les choix de traduction qui aboutissent à des contresens ou à des incongruences.

2.3 Traduire la littérature de jeunesse : contraintes linguistiques et culturelles.

Écrire et traduire pour les enfants sont deux activités qui supposent des méthodes et des précautions particulières, car le public auquel les œuvres de ce genre appartiennent a des connaissances et des compétences bien différentes de celles d'un lecteur adulte. En outre, dans la plupart des cas, les livres pour enfants s'adressent à des âges bien précis, indiqués d'habitude sur la couverture du livre. Il s'agit d'un élément fondamental qui est déterminant au moment de l'achat d'un livre, dans la mesure où les compétences des enfants évoluent d'une manière significative dans un laps de temps très court (par exemple, les capacités de compréhension d'un enfant de 3 ans sont complètement différentes par rapport à celles d'un enfant de 10 ans).

Toutefois, cela ne signifie pas qu'un livre pour enfants doit être plus simple, mais que nous devons toujours garder à l'esprit que « la lisibilité est le

critère premier de la littérature et de la traduction pour la jeunesse »⁵⁵. L'auteur et le traducteur d'un livre pour enfants ont le rôle de rendre accessible le message du texte à leurs petits lecteurs, pourtant sans simplifier excessivement ni le contenu, ni le vocabulaire.

En ce qui concerne le traducteur, d'habitude dans la traduction de la littérature d'enfance, il adopte une stratégie de traduction définie « cibliste », c'est-à-dire qui se focalise sur le destinataire de l'œuvre et qui aboutie à un texte donnant l'illusion d'avoir été écrit directement dans la langue d'arrivée. Par conséquent, dans ces cas la technique principale adoptée par le traducteur est l'adaptation, expression de la liberté créatrice du traducteur, surtout quand il est confronté aux domaines de l'intraduisibilité (par exemple la vie sociale, la vie religieuse ou les jeux de mots)⁵⁶.

Cependant, le traducteur risque de céder à une forme d'adaptation exagérée que Bernard Friot appelle « conformisme ambient »⁵⁷, dont un exemple célèbre est la traduction de la série d'Astrid Lindgren autour du personnage de Fifi Brindacier parue en France aux années 1950 : dans la version française, Fifi est devenue une fille bien plus respectueuse des règles par rapport à la correspondante allemande pour s'adapter à la conception de l'enfance en France dans l'après-guerre.

En outre, si d'un côté l'adaptation simplifie la lecture du texte dans la mesure où le jeune lecteur n'y trouvera jamais d'éléments étrangers à sa culture et à ses connaissances, de l'autre côté cette technique court le risque de faire perdre au texte original sa richesse et son charme. À ce sujet, le traducteur et théoricien américain Lawrence Venuti a employé les termes « domestication » et

⁵⁵ Héloïse Debombourg, *Les différents procédés de traduction dans la littérature de jeunesse*, La Clé des Langues, en ligne : <https://cle.ens-lyon.fr/anglais/langue/traduction/les-differents-procedes-de-traduction-dans-la-litterature-de-jeunesse>, consulté le 15 février 2024.

⁵⁶ Josiane Podeur, op. cit. p. 53.

⁵⁷ Bernard Friot, *Traduire la littérature pour la jeunesse*, Le français aujourd'hui, vol. 142, no. 3, 2003, p. 47-54.

« foreignization »⁵⁸ pour décrire les deux approches possibles à la traduction : le premier indique la stratégie d'adapter le plus possible le texte de départ à la culture de la langue source, avec le risque d'appauvrir son contenu et son style ; le second, par contre, consiste à faire reconnaître à un enfant que le livre qu'il ou elle est en train de lire a été écrit dans une autre langue que la sienne.

La deuxième approche est celle fermement encouragée par Venuti, qui soutient la nécessité de montrer que le texte n'est pas en langue originale et que le résultat est le fruit du travail du traducteur ou de la traductrice :

A good translator [...] must strive to make himself visible within the translated text in order to raise awareness that the text created is not an original.⁵⁹

De plus, selon Venuti la « foreignization » est la seule manière de traduire éthiquement :

indicating the otherness of the foreign text when importing it into the target culture is a necessary precondition for ethical translating.⁶⁰

Par conséquent, le spécialiste de la traduction doit démontrer d'avoir non seulement des compétences linguistiques, mais aussi culturelles et sociales, afin de faire percevoir à ses lecteurs l'altérité du texte qu'ils lisent sans pour autant le rendre complètement étranger et incompréhensible.

En somme, que nous utilisions les expressions « domestication » ou « foreignization » de Venuti ou encore « verre transparente »⁶¹ et « verre colorée »⁶² de Mounin, le traducteur ou la traductrice doit choisir si privilégier

⁵⁸ Cf. Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Routledge, London, 1994.

⁵⁹ Silvia Kadiu, *Visibility and Ethics: Lawrence Venuti's Foreignizing Approach*, *Reflexive Translation Studies: Translation as Critical Reflection*, UCL Press, 2019, pp. 21–44, en ligne : <https://doi.org/10.2307/j.ctv6q5315.7> , consulté le 15 février 2024.

⁶⁰ *Idem.*

⁶¹ Georges Mounin, *op.cit.*, p.87

⁶² *Idem.*

le texte de départ ou le texte d'arrivée. En outre, dans la littérature de jeunesse il faut aussi garder à l'esprit que la relation entre auteur(e) et lecteur ou lectrice est asymétrique à cause des différentes compétences que les deux sujets possèdent. Par conséquent, le traducteur doit réussir à adopter le même regard que celui de l'auteur(e) par rapport à son public et à reproduire le même niveau de simplicité/complexité du texte de départ.

En outre, nous pouvons affirmer que pour traduire, notamment pour traduire un livre pour enfants, il faut avoir une autre ressource clé qui s'ajoute aux compétences linguistiques et culturelles, en les complétant : la créativité. Cette notion peut apparaître ambiguë lorsque nous l'associons à la traduction; en effet, pour traduire nous travaillons sur un texte écrit par quelqu'un qui probablement a laissé déjà libre cours à sa créativité. C'est pour cela qu'il faut la concevoir comme une ressource nécessaire pour aborder des problèmes d'intraduisibilité, entre autres les jeux de mots qui sont au cœur de la plupart des œuvres de Gianni Rodari. Selon Catia Nannoni, la créativité est « *questa attitudine a ricercare e a ricreare tessuti di senso, ad esplorare le risorse della lingua andando oltre l'ovvio* »⁶³, pour aboutir à des solutions qui soient à la fois enthousiasmantes pour le lecteur mais aussi représentatives des intentions de l'auteur.

Dans les chapitres suivants nous montrerons l'importance de cette ressource quand il faut reproduire des jeux de mots ou des aspects de la vie culturelle et sociale qui n'existent pas dans la langue d'arrivée.

2.4 *Le livre des erreurs : le triomphe de l'erreur créative.*

Gianni Rodari n'a jamais cessé d'explorer et d'utiliser les ressources du langage dans l'invention de ses histoires. Il nous invite à une conception

⁶³ Catia Nannoni, "Giocare sull'errore traducendo in italiano la saga del Principe de Motordudi Pef", in Fabio Regattin, Alberto Bramati (dir.), *Errori che non lo sono. La creatività del traduttore alla prova dei lettori*, Mediazioni, Bologna, 2023, p. 148-168.

libératrice de l'écriture, notamment en donnant un autre sens aux erreurs du langage : un mot mal prononcé, mal orthographié ou déformé révèle, si nous savons l'analyser, le fonctionnement de la langue et permet paradoxalement de construire la norme en lui donnant du sens. Selon lui, dans tout type d'erreur existe la possibilité d'inventer une histoire. Comme l'a bien résumé Tito Vezio Viola, dans la poétique de Rodari, l'erreur devient « *una feconda imperfezione che porta a scoprire e inventare nuove storie e nuova conoscenza indossando un nuovo paio d'occhi con i quali intraprendere il viaggio di ricerca* »⁶⁴.

L'erreur en tant qu'imperfection qui conduit à la création est le concept pivot du recueil des comptines *Le Livre des erreurs* (Ypsilon, Paris, 2020), publié pour la première fois en Italie chez Einaudi en 1964 et traduit en français en 2020 par Jean-Paul Manganaro chez la maison d'édition Ypsilon. Il s'agit d'un recueil de textes courts - fables, poèmes et comptines - qui se développent autour d'une erreur :

Ce livre est plein d'erreurs, et non seulement d'orthographe. Certaines sont visibles à l'œil nu, d'autres sont cachées comme des devinettes. Certaines sont en vers, d'autres en prose. Toutes ne sont pas des erreurs enfantines, et cela répond absolument au vrai : le monde serait très beau s'il n'y avait que les enfants qui se trompent.⁶⁵

Ce livre nous emmène dans un univers linguistique désordonné et déréglé mais en même temps composé et logique, qui représente parfaitement la conception de l'erreur de Rodari en tant que source évocatrice de nouvelles dimensions de la réalité. Vanessa Roghi l'a défini comme « *un libro rivoluzionario e un autentico pugno nello stomaco per la scuola, preoccupata soltanto di correggere gli errori* »⁶⁶. En effet, chez Rodari l'erreur n'est plus tout

⁶⁴ Tito Vezio Viola, *Gianni Rodari : l'errore come conoscenza*, La Nuova Ecologia, 22 juin 2021, en ligne : <https://www.lanuovaecologia.it/gianni-rodari-lerrore-come-conoscenza/>, consulté le 10 février 2024.

⁶⁵ Gianni Rodari, *Le livre des erreurs*, traduction de Jean-Paul Manganaro, Ypsilon éditeur, Paris, 2020, p. 3.

⁶⁶ Vanessa Roghi, *Lezioni di fantastica*, édition pour Kindle, Editori Laterza, Bari, 2020, pos. 3675.

simplement un mot perturbant à signaler à l'encre rouge. Il se détache du courant éducatif dominant à son époque qui se limitait à mettre en évidence la défaillance de l'enfant et qui considérait l'erreur comme un détachement de la règle. Au contraire, il accorde à l'erreur un énorme pouvoir d'apprentissage parce qu'elle aide les enfants à connaître des réalités et des concepts inconnus.

Dans *Le livre des erreurs*, Rodari brise le lien étroit entre le signifiant et le signifié. C'est la constante expérimentale de son recueil : à partir de signifiants orthographiquement erronés, il génère de nouveaux signifiés. Parfois, les conséquences des erreurs sont négatives et sont l'expression d'un manque. Nous pouvons le constater dès l'image de couverture réalisée par Bruno Munari (fig. 4), représentant un chat avec une seule moustache à cause d'une erreur d'orthographe (quelqu'un a écrit *gato* avec un seul « t » en italien, *chiat* avec un « i » en français).



Figure 4, G. Rodari, *Il Libro degli errori*, Einaudi, Torino, 2021.

À cause de cette typologie d'erreur, les objets ne marchent plus : le coucou sans « u » ne chante plus (*Par la faute d'une voyelle*, p. 7), l'eau sans « a » n'est plus potable (*Au secours !*, p.8) ou l'essence avec un seul « s » ne fait pas avancer la voiture (*Un accident*, p. 12).

Cependant, dans le recueil nous pouvons remarquer qu'il existe aussi l'erreur positive : nous rencontrons des personnages, des objets, des animaux, des lieux qui chérissent le fait d'être erronés d'une manière ou d'une autre et qui dévoilent des beautés inimaginables, comme la « Fraice », une nation née de

l'échange du « n » avec le « i » en tapant sur la machine à écrire. Grâce à cette erreur, le nom de pays a la saveur très douce des gâteaux et des sirops ; ou la Tour penchée de Pise, qui se tient en « écuilibre » au lieu d'équilibre, une erreur qui explique sa condition d'être penchée mais qui lui confère aussi une beauté immense au clair de lune. En effet, même le professeur Grammaticus, personnage consacré à l'exactitude et à la constante recherche de tout type d'erreur pour la corriger, reconnaît la beauté spéciale de la Tour de Pise et, en la mirant au clair de lune s'exclame « Ah, comme elles sont belles, parfois, les choses erronées ! »⁶⁷ .

Dans toutes les comptines et les petites histoires du *Livre des erreurs*, « *il rovesciamento, l'assurdo, il fantastico sono utili strumenti per immaginare un mondo nuovo* »⁶⁸ . La fantaisie devient l'instrument pour comprendre la réalité et à travers la créativité nous avons l'occasion de développer notre esprit critique et notre indépendance, parce que si les êtres humains sont (ou devraient être) tous égaux sur le plan de leurs droits, il ne le sont pas en ce qui concerne leur personnalité et leur pensée. Gianni Rodari veut nous faire connaître sa grammaire de l'imagination pour maîtriser notre langue « *non perché tutti siano artisti, ma perché nessuno sia schiavo* »⁶⁹.

Probablement, en raison de l'importance que Gianni Rodari a accordé à l'erreur dans ce recueil, Jean-Paul Manganaro a été le seul à le traduire en français jusqu'à ce moment. Manganaro a dû se confronter à plusieurs défis, en ce qui concerne le maintien des jeux de mots et de la comicité, la traduction des aspects propres seulement à la culture italienne et la restitution de l'identité de sens par rapport à la version italienne. Son travail de traduction a été une confrontation constante avec des textes inhabituels, qui ont exigé la recherche de structures et de formules créatives et non homologuées. Son rôle ne s'est pas réduit au simple transfert de signifié d'une langue à l'autre, mais il a dû recréer

⁶⁷ Gianni Rodari, *Les Livre des erreurs*, op.cit., p. 63.

⁶⁸ Vanessa Roghi, *Lezioni di fantastica*, op. cit., pos. 2065.

⁶⁹ Gianni Rodari, *Grammatica della fantasia*, op.cit., pos. 60.

des textes, en équilibrant ses choix de traduction entre l'adhésion à ce que Rodari a écrit et l'écriture créative.

2.5 Analyse des traductions de Jean-Paul Manganaro

Nous pouvons commencer notre analyse des traductions de Jean-Paul Manganaro avec le premier texte du recueil, *Per colpa di un accento*.

Per colpa di un accento

Per colpa di un accento
un tale di Santhià
credeva d'essere alla meta
ed era appena a metà.

Per analogo errore
un contadino a Rho
tentava invano di cogliere
le pere da un però.

Non parliamo del dolore
di un signore di Corfù
quando, senza più accento,
il suo cucù non cantò più.⁷⁰

Par la faute d'une voyelle

Par la faute d'une voyelle
untel de Mirabelle
croyait avoir atteint son but
mais ce n'était qu'un bout.

Par une même erreur
un paysan de Bordeaux
tentait en vain de cueillir
une poire d'un poireau.

Ne parlons pas de la douleur
d'un monsieur de Vaucouleurs
quand, désormais sans « u »,
son coucou ne chanta plus.⁷¹

Dès la traduction du titre, nous pouvons constater une importante différence par rapport à la version italienne. En effet, en italien il y a des mots homographes qui changent leur signifié en fonction de la position de l'accent. Dans le texte ci-dessus, Rodari a employé les couples « meta - metà » (but – moitié) et « pero – però » (poirier – mais), qui évidemment ne maintiennent pas le même jeu de mots en français.

Par conséquent, le traducteur ne pouvait pas faire une simple traduction littérale. Toutefois, Manganaro a profité du fait qu'en français nous pouvons créer un nouveau mot en ajoutant une voyelle au premier terme du couple

⁷⁰ Gianni Rodari, *Il libro degli errori*, Einaudi, Torino, 1964, p. 13.

⁷¹ Gianni Rodari, *Le livre des erreurs*, *op.cit.*, p. 7.

proposé par Rodari. De cette manière, il a changé le jeu de mots, qui en traduction ne se base plus sur les accents mais sur les voyelles, tout en garantissant une équivalence globale de sens du texte source par rapport au texte cible.

En outre, dans la version française Manganaro arrive à reproduire non seulement l'aspect ludique de la comptine, donné par le contenu du texte et le choix des personnages ; il parvient aussi à maintenir la valeur supplémentaire d'outil pédagogique, c'est-à-dire la fonction éducative qui existe dans tous les textes de ce recueil. En effet, par le biais des jeux de mots, Rodari déclenche la fonction poétique de la langue (Jakobson, 1960) : celui qui lit ou qui écoute ce texte est obligé de suspendre la fonction référentielle du langage afin de se concentrer sur le message et le décoder⁷². Son attention se focalise sur l'aspect phonique des mots et sur le vocabulaire employé, qui sont la seule clé de lecture dans ce cas pour comprendre le message véhiculé. Il s'agit d'un mécanisme qui aide les enfants à réfléchir sur leur propre langue et à en accroître leur maîtrise.

À travers ses choix traductifs, Manganaro aide le petit lecteur français à percevoir la différence entre le son de la lettre « u », prononcée [y], et le son [u] qui correspond au groupe « ou », et à prendre conscience du fait que des sons différents correspondent à des signifiés différents. En outre, grâce au couple erroné « poire – poireau », il rappelle la règle de dérivation des noms des arbres à partir des noms des fruits : la désinence n'est pas « au » mais « ier » (poirier, pommier, prunier, etc.).

Tout en restant dans le domaine des erreurs orthographiques, nous pouvons citer aussi le texte *Il professore e la bomba*, traduit en français *Le professeur et la bombe* : le protagoniste est le professeur Grammaticus, gardien de l'exactitude de la langue, qui entend un homme prononcer la phrase « cette bombe à l'hydrogène fait-elle mal, qui sait ? ». Le professeur le lui reproche tout de suite en lui rappelant que la bombe est déjà assez lourde, ce n'est pas nécessaire de redoubler le « g », et il ajoute :

⁷² Cf G. Graffi, S. Scalise, *Le lingue e il linguaggio*, Il Mulino, Bologna, 2013, p. 46.

- Non, monsieur, ne rigolez pas
avec ces matières-là :
L'orthographe et la chimie
sont affaires bien réfléchies.⁷³

Dans ce cas, Manganaro opte pour une traduction littérale et reproduit la même erreur que nous lisons dans la version italienne (« idrogeno »), en conservant aussi le message très direct de Rodari en ce qui concerne le pouvoir de l'erreur, qui dans certains domaines de nos vies peut s'avérer catastrophique.

Enfin, à notre avis dans la dernière strophe de cette comptine, Manganaro corrige une imprécision de Rodari :

Poi con la stessa gomma,
sa cosa faremo?
Tutte quante le bombe acca
dalla terra cancelleremo.⁷⁴

Puis avec la même gomme,
savez-vous ce que nous allons faire ?
Toutes les bombes H
nous effacerons de la terre.⁷⁵

Au lieu d'écrire « bombes ache » comme en italien, il utilise le symbole chimique de l'hydrogène (H), qui est aussi la manière internationale pour désigner les bombes de ce type, en respectant l'instruction de ne pas rigoler avec l'orthographe et la chimie.

Considérons maintenant la traduction de la troisième strophe du texte *Il museo degli errori* (*Le musée des erreurs*) :

Nel secondo reparto
c'è l'ago Maggiore:
provate a fare un tuffo,
sentirete che bruciore.⁷⁶

Dans le deuxième pavillon
il y a l'amère Adriatique :
essayez d'y plonger
vous ne ferez que cracher.⁷⁷

Nous pouvons constater tout de suite que Jean-Paul Manganaro a modifié complètement le contenu de la strophe italienne. En effet, en italien le son [lago]

⁷³ Gianni Rodari, *Le livre des erreurs*, op.cit., p. 15.

⁷⁴ Gianni Rodari, *Il libro degli errori*, op.cit., p. 23.

⁷⁵ Gianni Rodari, *Le livre des erreurs*, op.cit., p. 15.

⁷⁶ Gianni Rodari, *Il libro degli errori*, op.cit., p. 64.

⁷⁷ Gianni Rodari, *Le livre des erreurs*, op.cit., p. 46.

corresponde à deux transcriptions différentes : « lago », qui signifie « lac », et « l'ago », qui signifie « l'aiguille ». Il s'agit d'homophones, c'est-à-dire des mots qui ont la même prononciation mais des sens différents. Dans ce cas, la traduction littérale n'est pas possible vu que « lac » et « aiguille » ne sont ni homophones ni homographes en français.

Toutefois, les homophones existent aussi en français, par conséquent Manganaro a recherché deux homophones, tout en restant dans le domaine de la géographie italienne ; il est parvenu au son [lamɛ:ɾ] qui équivaut à « la mer » et à « l'amère ». Ces homophones lui ont permis de recréer le même jeu de mots que celui de Rodari. En outre, afin de garder aussi le sens global de la strophe, il n'a pas traduit littéralement les deux derniers vers (« essayez d'y plonger, vous sentirez la brûlure ») parce qu'ils n'auraient eu aucun sens en référence à une mer amère ; au contraire, il a représenté un scénario fort probable si nous plongeons dans une mer amère : nous cracherions l'eau.

Traduire *Le livre des erreurs* signifie recréer dans la langue d'arrivée une erreur aussi créative que celle de la langue de départ. Manganaro a atteint cet objectif avec la traduction de *Viaggio in Lapponia* :

Si può viaggiare in treno, in
automobile, e in macchina da
scrivere perché no?

Io ci ho provato.
Semplicemente battendo
un tasto sbagliato
sono arrivato in Lamponia:
un paese dolcissimo
che sa di marmellata e di sciroppo
e somiglia un pochino, ma non
troppo,
alla Lapponia propriamente detta
che se ne sta a rabbrivire lassù
alle soglie del Polo. [...] ⁷⁸

On peut voyager en train, en
automobile, et pourquoi pas en
machine à écrire.

Moi, j'ai essayé.
En tapan simplement
sur la touche erronée
j'ai abouti en Fraice :
un pays aux saveurs très douces
de gâteaux et de sirops
qui ressemble un peu, mais pas trop,
à la France proprement dite
qui se tient à l'aise là-haut
au milieu de l'Europe.
[...] ⁷⁹

⁷⁸ Gianni Rodari, *Il libro degli errori*, op.cit., p. 95.

⁷⁹ Gianni Rodari, *Le livre des erreurs*, op.cit., p. 69.

La typographie italienne « Lapponia – Lamponia » qui donne origine au Pays à la saveur de confiture de framboises (framboise en italien se dit « lampone », mot en assonance avec « lappone », habitant de la Laponie). Cette typographie n'est pas traduisible littéralement en français, dans la mesure où « Laponie » et « framboise » n'ont aucune assonance. Manganaro recourt à sa créativité et invente l'erreur « Fraice » en tapant « i » au lieu de « n » sur la machine à écrire. Évidemment, il s'agit d'un Pays à la saveur des fraises. Il a réussi non seulement à recréer une erreur aussi plaisante que celle de la version italienne, mais il a aussi « francisé » ultérieurement le texte en jouant avec le gentilé de ses lecteurs.

Ces derniers exemples de traduction, se détachant de la traduction littérale, nous confirment l'importance de la créativité du traducteur ou de la traductrice, une compétence indispensable si nous voulons qu'un problème de traduction ne soit pas une barrière mais une étincelle pour générer de nouvelles solutions.

Dans les paragraphes suivants nous analyserons des exemples de traduction qui génèrent des incohérences de sens lorsque la dynamique de traduction elle-même n'a pas été respectée du début à la fin du texte ou lorsqu'une connotation culturelle typiquement italienne s'ajoute à la simple erreur orthographique, devenant incompréhensible pour un lecteur français.

2.6 Les incohérences de sens liées à des erreurs orthographiques

Dans les traductions de Jean-Paul Manganaro nous pouvons identifier quelques incohérences au niveau des concepts et des relations logiques entre les différents éléments du texte. Afin d'identifier les incohérences, nous devons avant tout donner une définition de la cohérence et nous pouvons citer celle donnée par Jeanne Dancette :

Nous définissons la cohérence comme l'adéquation ou la convergence en un tout unifié de toutes les informations contenues dans un énoncé.⁸⁰

À cette définition nous pouvons ajouter aussi le concept d'absence de contradiction, dans la mesure où deux concepts ne doivent pas se contredire. Cette absence de contradiction doit se réaliser sur deux aspects différents, précisés par Jacques Moeschler (1990) : la grammaire du discours et l'interprétation du discours. Le premier aspect concerne « la bonne formation discursive »⁸¹, le deuxième concerne l'interprétation des énoncés. Évidemment, les deux aspects doivent toujours coexister simultanément, car deux énoncés grammaticalement corrects mais sans aucun sens ne sont pas cohérents et vice-versa.

Si nous appliquons cette définition au processus traductif, cela implique qu'un choix de traduction doit être gardé du début jusqu'à la fin du texte, tant d'un point de vue strictement formel que d'un point de vue interprétatif du sens.

Considérons par exemple la traduction de *Domenica nei bosci* (*Dimanche dans les bouas*) de Manganaro ; nous pouvons remarquer une incohérence concernant les deux aspects dès la première strophe :

Domenica nei bosci

Scrivo l'alunno Dolcetti, che con
l'acca non se la dice: «Sono andato
nei bosci, ero tanto felice...»

Il professor Grammaticus, leggendo,
ha un sospiro: - Poveri bosci
senz'acca... [...]

Eppure lo scolareto : «ero felice»,
dichiara, dimenticando anche l'acca,

Dimanche dans les bouas

L'élève Dolcetti, qui n'aime pas trop
« oi », écrit : « Je suis allé dans les
bouas, j'étais si plein de joie... »

Le professeur Grammaticus, en
lisant, pousse un grand soupir : -
Pauvres *bouas* sans « oi »... [...].

Pourtant ce petit écolier : « j'étais
plein de joua » dit-il en l'air, en

⁸⁰ Jeanne Dancette, *L'élaboration de la cohérence en traduction; le rôle des référents cognitifs*, TTR, Volume 16, numéro 1, 1er semestre 2003, p. 141–159.

⁸¹ Jacques Moeschler, *Conversation, cohérence et pertinence*, Persée, 1990, p. 84, en ligne : https://www.persee.fr/doc/reso_0984-5372_1990_hos_8_1_3532?q=coh%C3%A9rence , consulté le 26 mars 2024.

a me tanto cara.
[...] ⁸²

oubliant ce « oi » qui m'est si cher.
[...] ⁸³

Dans la version italienne, l'élève Dolcetti est présenté comme un enfant qui se trompe toujours dans les mots qu'il faut écrire avec la lettre « h » (il écrit « bosci » au lieu de « boschi »). En traduction, Manganaro a choisi de remplacer l'erreur de la lettre « h » avec l'erreur de confondre les deux possibles transcriptions du son [wa] : « oi » ou « oua ». Par conséquent, l'élève Dolcetti écrit « bouas » au lieu de « bois ». Toutefois, toujours dans la même phrase de l'élève, nous lisons aussi le mot « joie », écrit correctement, même s'il contient le même groupe de mots « oi ». Il s'agit d'une incohérence, qui devient encore plus évidente dans la dernière strophe citée, dans laquelle cette fois-ci l'élève écrit erronément « joua ».

Un autre exemple de traduction qui crée des incohérences se trouve dans la comptine *La Tour d'Italie* :

Il Ghiro d'Italia

Cosa state sulla strada come
allocchi ad aspettare?
Il «Ghiro d'Italia» non lo vedrete
passare!

Il ghiro, miei cari, è una bestia
senza fretta:
non va nemmeno in triciclo,
figuriamoci in bicicletta.

Il ghiro dorme e russa nella tana
ben celata:
non gli passa per la testa di
«disputare la volata».

A suo modo, del resto, è un animale
giocondo: sovente l'ho veduto
ballare il *ghirotondo*...

La Tour d'Italie

Que faites-vous dans la rue à
attendre tels des nigauds ?
La « Tour d'Italie » vous ne la
verrez point passer !

La tour, mes chers, est une bâtisse
qui n'est point pressée :
Elle ne va pas en tricycle, pensez
donc à bicyclette.

La tour dort et ronfle très bien
nichée sous son appentis :
De « disputer le sprint » ça ne
traverse pas son esprit.

À sa manière, d'ailleurs, c'est un
monument ravi :
Je l'ai vu rêver de danser en

⁸² Gianni Rodari, *Il libro degli errori*, *op.cit.*, p. 24.

⁸³ Gianni Rodari, *Le livre des erreurs*, *op.cit.*, p. 16.

Ghiro, ghirotondo,
se non ridete scappo
a fare il ... *ghiro* del mondo. ⁸⁴

tourbillon...

Tour, tourbillon,
si vous ne riez pas je me tire
faire la... *tour* du monde. ⁸⁵

Dans la version italienne, Gianni Rodari construit son texte à partir d'une erreur d'orthographe du mot « giro » (le tour) : si on l'écrit avec un « h », on obtient le mot « ghiro » qui signifie « loir ». À partir de cette erreur, Rodari développe toute une série d'images qui nous expliquent pourquoi nous ne verrons jamais passer le « ghiro d'Italia » sur la rue. En effet, le loir est un animal associé au sommeil, notamment au sommeil profond sans mouvement. Par conséquent, nous ne le verrons jamais disputer une course qui exige vitesse et dextérité.

Évidemment, la traduction littérale n'est pas possible en français, parce qu'il n'y a aucune assonance entre les mots « le tour » et « le loir ». Cependant, Manganaro a trouvé un jeu de mots intéressant : simplement en changeant l'article, et donc le genre, du mot « tour » on obtient d'un côté la course cycliste (le tour) et de l'autre le bâtiment (la tour). Ce calembour aurait parfaitement fonctionné si le traducteur avait adapté toutes les autres images évoquées par Rodari non plus à l'animal mais au bâtiment. Par contre, Manganaro a choisi de les traduire littéralement, générant ainsi des incohérences de sens dans la mesure où la tour n'est d'habitude pas rapprochée à quelque chose qui n'est pas pressé (au contraire du loir) et surtout nous ne lui associons jamais les actions de dormir et de ronfler.

Enfin, nous pouvons citer la traduction du récit *L'Acca in fuga* (*Le Hach en fuite*). La lettre « H » s'enfuit, épuisée par les moqueries des autres lettres qui ne la considèrent pas comme partie intégrante de l'alphabet parce qu'on ne la prononce pas. Par conséquent, toutes les choses qui contiennent un « h » en

⁸⁴ Gianni Rodari, *Il libro degli errori*, *op.cit.*, p. 41.

⁸⁵ Gianni Rodari, *Le livre des erreurs*, *op.cit.*, p. 28.

italien subissent des dommages catastrophiques ou deviennent inutiles : les « chiese » (églises) s'écroulent, les « chioschi » (kiosques) s'envolent en l'air, les « cherubini » (chérubins) tombent du ciel, les « chiavi » (clés) n'arrivent plus à ouvrir les portes et les coqs ne chantent plus « chicchirichì » (cocorico).

Quant aux deux premières conséquences, Manganaro a adopté des escamotages très brillants : dans la mesure où ni « églises » ni « kiosques » ne contiennent la lettre « h », il a ajouté l'adjectif « chrétiennes » au premier élément et il a déplacé l'attention sur un élément architectural spécifique, « l'architrave », du deuxième élément afin de parvenir à maintenir les mêmes sujets et les mêmes conséquences que le texte de départ ; pour « cherubini » il a pu procéder avec une traduction littérale parce que la traduction française « chérubins » contient le hach. Par contre, en ce qui concerne les deux derniers faits, il est tombé dans le piège de l'incohérence. Comparons les deux versions :

Le chiavi non aprivano più, e chi era rimasto fuori casa dovette rassegnarsi a dormire all'aperto. [...]

La mattina dopo, dalle Alpi al Mar Jonio, non un solo gallo riuscì a fare chicchirichì: facevano tutti *cicciricì*, e pareva che starnutissero. ⁸⁶

Un hach tomba sur un cadenas et ce « chadenas » n'ouvrit plus les portes : qui était resté hors de chez lui dut se résigner à dormir à la belle étoile. [...]

Le matin suivant, des Alpes à la Mer Ionienne, pas un seul coq ne réussit à faire cocorico : un hach étant tombé dans leur gosier, ils criaient tous *chochoricho*, on aurait dit qu'ils éternuaient. ⁸⁷

Ces choix traductifs créent des incohérences de sens chez le lecteur français parce qu'ils contredisent le thème central de ce récit, c'est-à-dire la fuite du hach. En effet, si le hach a disparu, son apparition dans les mots « chadenas » et « chochoricho » est un contresens.

⁸⁶ Gianni Rodari, *Il libro degli errori*, op.cit., p. 43.

⁸⁷ Gianni Rodari, *Le livre des erreurs*, op.cit., p. 30.

2.7 Les incohérences de sens liées à la variation linguistique

Dans quelques textes du recueil, Rodari plaisante sur les erreurs commises par les Italiens lorsque dans leur façon de parler on perçoit l'influence du dialecte. Cette influence peut générer des défauts de prononciation qui sont classés en tant qu'erreurs par les puristes de langue italienne comme le professeur Grammaticus. En particulier, Rodari a choisi des traits linguistiques qui sont fortement stéréotypés et immédiatement associables à un dialecte italien bien précis. Par exemple, dans la comptine *Il povero ane*, il met en scène un chien qui est né sans tête à cause du phénomène de la « gorgia » toscane (les consonnes occlusives sourdes /k/, /t/ et /p/ deviennent des fricatives et sont prononcées d'une manière aspirée) :

Il povero ane

Se andrete a Firenze
vedrete certamente
quel povero *ane*
di cui parla la gente.

È un cane senza testa,
povera bestia.
Davvero non si sa
ad abbaiare come fa.

La testa, si dice,
gliel'hanno mangiata...
(La «c» per i fiorentini
è pietanza prelibata).
[...]⁸⁸

Rodari plaisante sur cette habitude des gens de la Toscane en décrivant la lettre « c » comme une « pietanza prelibata », c'est-à-dire quelque chose de délicieux à manger, parce que, dans le langage courant, pour décrire le fait que les Toscans ne prononcent pas le « c », on dit qu'ils le mangent.

Cette variation phonétique est un trait distinctif du dialecte toscan, reconnu tout de suite par les Italiens. Probablement, les enfants italiens qui ne

⁸⁸ Gianni Rodari, *Il libro degli errori*, op.cit., p. 27.

sont pas toscans ne connaissent pas cette caractéristique mais elle est quand même facilement explicable par leurs parents. En effet, le dialecte en général, avec toutes ses possibles déformations linguistiques, est un concept fortement ancré dans la culture italienne.

Le phénomène de la « gorgia » toscane n'est pas suffisamment reconnu en France : comment peut-on traduire ce texte en français ? Certainement, il faut souligner que « la traduction de la variation requiert de solides connaissances de la langue source aux plans linguistique et culturel, permettant au traducteur tout d'abord de reconnaître la variation »⁸⁹. Ensuite, un travail d'analyse précis est indispensable afin de bien comprendre le mode d'emploi de la variation linguistique que nous avons trouvé dans le texte source ; en d'autres termes, il faut identifier la règle qui sous-tend cette variation pour distinguer les cas dans lesquels elle est employée. Enfin, le traducteur doit se demander dans quelle mesure la variation linguistique est connue et reconnue également dans la culture de la langue d'arrivée et, en fonction du degré de notoriété du dialecte, il peut choisir de la traduire littéralement ou de l'adapter à la langue cible.

Il s'agit d'un choix qui n'est pas du tout facile, étant donné que d'un côté on risque d'être incompréhensibles pour les lecteurs du texte traduit, notamment lorsqu'il s'agit d'enfants, et de l'autre l'adaptation peut aboutir à une solution privée complètement de la saveur dialectale du texte original :

Mentre si traduce bisogna trovare la giusta misura fra l'esplicitare ciò che altrimenti risulterebbe incomprensibile o ambiguo per il lettore e il non esplicitare quello che sarebbe semplicemente di troppo.⁹⁰

Jean-Paul Manganaro a choisi de traduire littéralement la comptine de Rodari :

⁸⁹ Anke Grutschus, *La variation linguistique comme problème de traduction*, en ligne : <https://www.researchgate.net/> , consulté le 18 mars 2024.

⁹⁰ Franca Cavagnoli, *La voce del testo*, op.cit., p. 40.

Le pauvre hien

Si vous allez à Florence,
vous verrez certainement
ce pauvre *hien*
dont parlent les gens.

C'est un chien sans tête,
la pauvre bête.
Vraiment on ne sait
comment il fait pour aboyer.

Sa tête, dit-on,
on la lui a mangée...
(Le « c » pour ceux de Florence
est délicieuse pitance).
[...]⁹¹

Vraisemblablement, les petits lecteurs français comprennent que le chien est sans tête à cause d'une erreur de prononciation mais ne peuvent pas savoir qu'il s'agit d'une erreur de dérivation dialectale propre aux gens de Florence. Ce choix exprime la volonté de Manganaro d'adhérer complètement au texte de départ, une volonté qui est louable d'un certain point de vue parce qu'elle transmet les sources d'inspirations de l'auteur qui font partie de la genèse du recueil sans les altérer. En effet, Gianni Rodari, dans un article consacré au *Livre des erreurs*, raconte qu'il s'est inspiré des journaux intimes qu'il faisait écrire aux enfants à l'école et dont les instructions étaient les suivantes :

Bisognava raccontare un solo fatto per volta, ma raccontarlo proprio come era successo e riferire le parole della gente proprio come la gente le aveva dette. Alcuni bambini riempivano i loro racconti di dialoghi in dialetto, riportando fedelmente anche le peggiori ingiurie.⁹²

Toutefois, nous pouvons aussi nous interroger sur l'intérêt que peut avoir une telle adhésion au texte de départ quand nous nous adressons à des enfants : ne risquons-nous pas d'en compromettre la lisibilité vu qu'ils ne peuvent pas

⁹¹ Gianni Rodari, *Le livre des erreurs*, *op.cit.*, p. 19.

⁹² Gianni Rodari, *Come è nato il Libro degli errori*, Noi Donne, 1964, n° 45, p. 20-21.

comprendre le lien entre la disparition de la lettre « c » et « ceux de Florence » ? En outre, étant donné le but éducatif de ce recueil, quelle règle peuvent apprendre les enfants français qui ne font jamais l'erreur de prononcer le « c » d'une manière aspirée ? Cette traduction maintient l'aspect ludique et amusant des textes de Rodari aux dépens de l'aspect pédagogique.

Toujours pour ce qui est du domaine de la traduction des erreurs de dérivation dialectale, nous pouvons citer un autre exemple : dans le récit *La macchina ammazzaerrori* (*La machine massacrerreurs*), le professeur Grammaticus invente une machine capable d'aspirer toutes les erreurs de prononciation et d'orthographe. Il part alors pour un tour de l'Italie à la recherche des erreurs. Sa première étape est Milan, où il ne doit pas attendre longtemps pour entendre une erreur : à une table de café, le serveur « milanais pur-sang » lui demande s'il veut « una *sprussatina* di latte » dans son thé, prononçant le mot « spruzzatina » avec deux « s » au lieu qu'avec deux « z ». En effet, « la bocca lombarda » est « poco amica dell'ultima consonante dell'alfabeto »⁹³, car d'habitude les Milanais prononcent le « z » comme un « s ».

Lisons ci-dessous la traduction proposée par Jean-Paul Manganaro :

Il ordonna un thé au serveur, et le serveur, milanais pur-sang,
lui demanda avec une révérence : - Voulez-vous du citron ou
une *choutte* de lait ?

Le « ch » venait à peine de sortir à la place du « g » de sa
bouche lombarde, peu aimante de cette consonne de
l'alphabet, ...⁹⁴

Tout d'abord, Manganaro a recréé une erreur de prononciation qui n'est pas très courante en français. En outre, il a falsifié la réalité, parce que les Milanais n'ont pas le défaut de prononciation de la consonne « g ». De plus, si nous lisons la suite du récit, dans la version italienne le serveur fait toujours la même erreur (« *funsionare* » au lieu de « *funzionare* », « *ammassare* » au lieu de « *ammazzare* », « *passo* » au lieu de « *pazzo* »), en soulignant cette

⁹³ Gianni Rodari, *Il libro degli errori*, op.cit., p. 53.

⁹⁴ Gianni Rodari, *Le livre des erreurs*, op.cit., p. 37.

caractéristique propre au dialecte lombarde de prononcer /s/ au lieu de /z/. Par contre, dans la traduction française, la typologie d'erreur du serveur change : « fonctionner » devient « fontionner » parce qu'il ne prononce pas le « c » ; « massacrer » devient « machacrer » ; « obsédé » devient « obchédé ». Par conséquent, dans un premier moment le lecteur français pense que les Milanais ont un défaut de prononciation du son /z/ ; toutefois, quelques lignes après, il est déstabilisé par la présence d'erreurs différentes qui peuvent lui faire penser à tort que les Milanais ont plusieurs défauts de prononciation.

Enfin, quand le professeur Grammaticus arrive à Rome, il constate que les Romains donnent beaucoup d'importance à la lettre « z », parce qu'ils ont la tendance à toujours la redoubler. Par exemple, ils prononcent « stazzione » au lieu de « stazione », « situazzione » au lieu de « situazione ». C'est pour cela que le narrateur ajoute le commentaire suivant :

Dovete sapere che, se i milanesi danno scarsa importanza alla zeta, i romani gliene danno troppa. Tutte le zeta ripudiate a Milano si radunano a Roma, e fanno gazzarra.⁹⁵

Cette affirmation est parfaitement cohérente dans le texte italien étant donné que toutes les erreurs remarquées par le professeur Grammaticus à Milan concernaient la lettre « z ». Encore une fois, Manganaro a choisi de traduire littéralement cette assertion, qui s'avère dénuée de sens pour le lecteur français, vu qu'aucune des erreurs remarquées à Milan par le professeur concerne la lettre « z » dans la traduction française.

Dans ce cas, les choix de Jean-Paul Manganaro que nous avons analysés ci-dessus, risquent de réduire le texte de Rodari à une simple chasse aux erreurs pour amuser les enfants. En réalité, l'ambition de Rodari est bien plus élevée :

La mia parte personale di divertimento consisteva non tanto nel dar la caccia agli errori, quanto nello scoprire il loro risveglio ideologico.⁹⁶

⁹⁵ Gianni Rodari, *Il libro degli errori*, op.cit., p. 55.

⁹⁶ Gianni Rodari, *Come è nato il Libro degli errori*, op.cit.

La conclusion de ce récit représente parfaitement cette ambition : la machine massacrerreurs s'avère inutile parce qu'au lieu d'aspirer les erreurs elle risque de tuer les personnes, en supprimant ainsi la diversité linguistique propre à l'Italie, qui deviendrait un ensemble des corps sans tête, incapables de produire des erreurs mais aussi incapables de manifester leur propre identité.

Par contre, dans la traduction française, nous avons l'impression que la diversité linguistique des dialectes italiens est un simple amalgame d'erreurs, en raison de la « non équivalence des deux situations linguistiques française et italienne. Les dialectes et langues régionales françaises n'ont pas survécu à cinq siècles de francisation du pays »⁹⁷. Transférer en français la variété dialectale italienne est une tâche très difficile déjà quand nous nous adressons à des adultes. Elle devient encore plus complexe quand nous devons la transmettre à des lecteurs très jeunes, qui ont une culture linguistique bien plus limitée par rapport à celle de leurs parents.

Dans le troisième chapitre, nous proposerons des traductions alternatives de ce texte, pour évaluer l'importance du contexte culturel dans lequel se déroule le récit et étudier toutes les options possibles pour garder le but du texte.

2.8 L'erreur dans les illustrations : les incohérences visuelles.

Bruno Munari (Milan, 1907-1998) a été un designer, un sculpteur et un écrivain italien, considéré comme une figure de premier plan dans le panorama artistique du XX^e siècle⁹⁸. Sa collaboration avec Gianni Rodari commence en 1960, quand il réalise les illustrations du livre *Filastrocche in cielo e in terra* publié chez la maison d'édition Einaudi. À partir de ce moment-là, il s'occupera

⁹⁷ Josiane Podeur, *Jeux de traduction*, op.cit., p. 66.

⁹⁸ Cf Enciclopedia Treccani, en ligne: <https://www.treccani.it/enciclopedia/bruno-munari/>, consulté le 20 mars 2024.

de la réalisation des dessins pour la plupart des recueils de Rodari publiés chez Einaudi.

Bruno Munari commence à travailler pour la littérature de jeunesse déjà à partir des années 1940, quand il écrit et dessine des albums illustrés qui deviennent immédiatement fameux grâce à leur originalité. En effet, même s'il s'inscrit dans la courant du langage illustratif « iconico denotativo »⁹⁹, c'est-à-dire que l'image est une référence explicite au texte, en véhiculant sa signification primaire, Munari se détache de l'illustration figurative classique avec des dessins raffinés et réalistes pour expérimenter avec des gribouillis et des croquis.

Gianni Rodari apprécie particulièrement ce style graphique, parfaitement en ligne avec sa volonté de stimuler toujours l'imagination des enfants. En effet, face à un dessin réaliste, la fantaisie des enfants est limitée à ce qu'ils voient et ils imaginent les personnages, les lieux et les choses tels qu'ils sont représentés dans le livre. En revanche, par le biais des gribouillis de Munari, les enfants ont toute liberté d'imaginer les couleurs, les tailles, l'apparence des personnages, notamment ceux « erronés » racontés par Rodari dans *Le livre des erreurs*. Par exemple, l'illustration correspondante au texte *Il povero ane* est la silhouette d'un chien avec une tête en pointillés, si simple que même un enfant pourrait la dessiner (Fig. 5).

⁹⁹ Marnie Campagnaro, *Educare lo sguardo. Riflessioni pedagogiche sugli albi illustrati*, en https://www.researchgate.net/publication/287007451_Educating_to_observe_Pedagogic_considerations_on_picturebooks, consulté le 20 mars 2024.

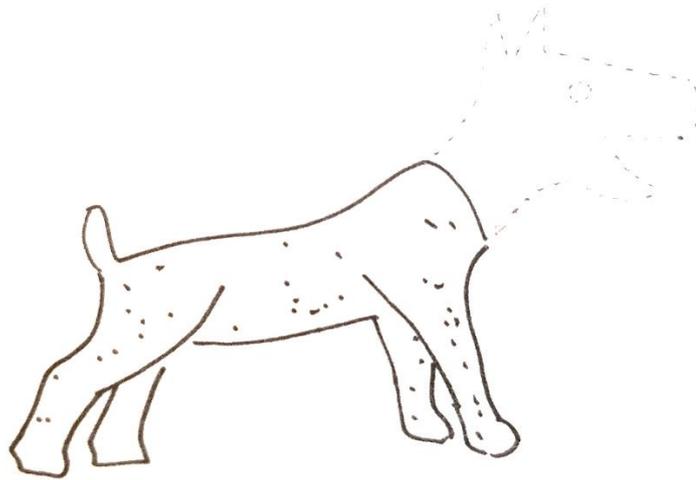


Figure 5, G. Rodari, *Il libro degli errori*, p. 19

Tout comme les autres illustrations du recueil, ce dessin n'est pas une simple ornementation mais représente exactement l'erreur protagoniste du texte et il a pour rôle de fasciner et d'attirer le regard de l'enfant. Le jeune lecteur apprend non seulement quelque chose de nouveau à travers un texte amusant mais il a aussi la possibilité de visualiser les conséquences de l'erreur et de les développer selon sa propre imagination, en choisissant par exemple la taille du chien, la couleur de son poil, sa race, etc.

Le concept d'imagination est le trait d'union qui lie Munari à Rodari et qui alimente leur longue collaboration. En effet, Munari a consacré un essai au concept d'imagination (*Fantasia*, 1977), qui se base sur la notion de relation :

Il prodotto della fantasia [...] nasce da relazioni che il pensiero fa con ciò che conosce [...]. È evidente che non può far relazioni tra ciò che non conosce, e nemmeno tra ciò che conosce e ciò che non conosce.¹⁰⁰

Une notion qui est à la base aussi de la poétique rodarienne du « binôme fantastique ». Par le biais de ses croquis, Munari donne aux enfants l'étincelle qui éclaire la relation entre le personnage, l'objet ou le lieu sujet du récit et l'erreur qui le concerne et qui déclenche le processus imaginatif.

¹⁰⁰ Bruno Munari, *Fantasia*, Edizioni Laterza, Bari, 2017, p. 29.

Le travail du traducteur d'un livre illustré est d'en préserver toutes les dimensions, pas seulement l'une d'entre elles (textuelle ou visuelle). Il s'agit d'une tâche très complexe, surtout quand les illustrations contiennent des mots dans la langue source qui évidemment ne peuvent pas être traduites sans modifier l'illustration même.

Dans la traduction française de Manganaro, nous pouvons remarquer quelques exemples d'images qui ne sont pas cohérentes avec le texte traduit. Les cas les plus éhémés sont les illustrations qui contiennent des mots italiens, comme dans le récit *Per colpa di un accento* (fig. 6) dans lequel Munari a représenté le mot « pero » (poirier) avec l'accent, en le transformant ainsi dans le mot « però » (mais).



Figure 6, G. Rodari, *Le Livre des erreurs*, op.cit., p. 7.

Munari a reproduit visuellement le jeu de mots créé par Rodari, en donnant la forme d'un arbre (d'où le paysan tente de cueillir les poires) au mot « però » (l'erreur orthographique qui change complètement le signifié du mot originel). Malgré le talent de Manganaro d'avoir récréé dans le texte un jeu de mots similaire en français (poirier – poireau), l'image et l'erreur qu'elle représente restent intraduisibles.

L'illustration du récit *Tanto dolore per nulla* constitue un autre exemple : dans ce cas, Munari a choisi de ne pas représenter l'erreur au centre du texte mais de s'arrêter à la première ligne qui introduit le personnage principal (« Un bravo signore di Cesena o di Gallarate »). Probablement ce choix a été fait afin de suggérer aux enfants que Gallarate et Cesena sont deux villes italiennes, en simplifiant ainsi leur compréhension du texte.

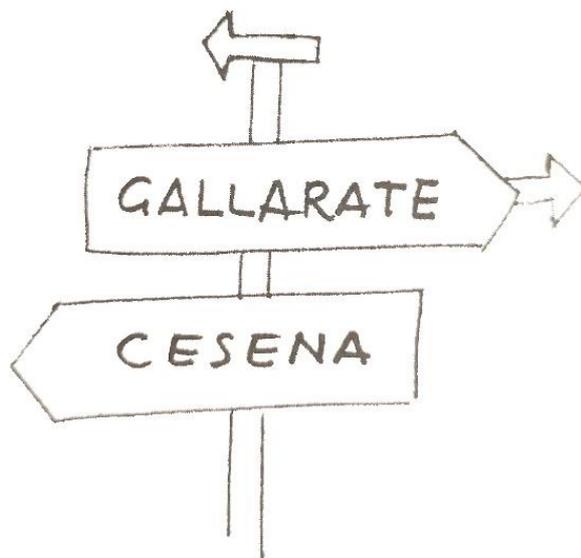


Figure 7, G. Rodari, *Le Livre des erreurs*, op.cit., p. 27.

Dans le texte traduit, les deux villes ont été remplacées avec Ain et Aisne, deux départements français différents mais qui ont une prononciation très similaire (/ɛ̃/ et /ɛ:n/). Manganaro a adopté la technique de la domestication (cfr par. 2.3) pour aller à la rencontre des connaissances géographiques du lecteur français, en ajoutant aussi un jeu phonique engageant qui n'est pas présent dans l'original. Toutefois, la présence de l'image du panneau routier avec les deux villes italiennes s'avère incompréhensible pour les lecteurs français, qui ne trouvent aucune correspondance dans le texte.

L'éditeur français aurait pu choisir d'effacer ou de remplacer les deux dessins ci-dessus afin de ne pas créer d'incompréhensions chez le public français ; toutefois ce choix aurait privé inévitablement le lecteur cible de la

conscience d'être en train de lire un livre écrit dans une autre langue, représentatif d'une autre culture.

En somme, l'erreur voulue et recherchée par l'auteur(e) peut apparaître sous différentes déclinaisons que les traducteurs doivent avant tout reconnaître et ensuite transférer dans une autre langue. Certainement, Jean-Paul Manganaro a su reconnaître le potentiel créatif des erreurs qui sont à l'origine des jeux de mots de Gianni Rodari. Cependant, dans quelques cas il a fait des choix de traduction qui ne transmettent pas complètement le côté comique et ironique des jeux de Rodari.

Dans les chapitres suivants nous proposerons des traductions alternatives dans le but de résoudre certaines incohérences et d'obtenir des textes aussi amusants et significatifs que l'original.

3 Différentes approches de traduction du récit *La macchina ammazzaerrori*

3.1 De la traduction d'une erreur à la traduction d'un texte avec des erreurs

Dans le chapitre précédent, nous avons anticipé l'importance d'une analyse détaillée du contexte avant de commencer une traduction. En effet, afin d'interpréter correctement un énoncé, il faut avant tout définir la situation spatio-temporelle dans laquelle il est prononcé, la situation socio-culturelle, le rôle et le statut social des interlocuteurs et leurs relations, et enfin la situation cognitive des interlocuteurs, c'est-à-dire leur connaissance par rapport à l'acte de communication en cours.

En outre, au moment de la traduction, il faut garder à l'esprit que les interlocuteurs, pour lesquels nous devons avoir une connaissance approfondie, sont les destinataires réels de notre traduction. Comme nous l'avons déjà souligné, le traducteur a pour rôle de maintenir dans le texte cible le même niveau et le même style linguistique que celui du texte source. Cette attention devient encore plus essentielle quand le texte s'adresse à des enfants, qui ont des connaissances différentes par rapport à celles des adultes.

La traduction des œuvres de Gianni Rodari pose de nombreuses difficultés pour différentes raisons : en premier lieu, ce sont des textes pour enfants qui ont à la fois une dimension ludique et une dimension morale et éducative. En deuxième lieu, les événements et les personnages qui animent ses histoires s'inspirent strictement de la culture et des traditions italiennes. Par exemple, dans le récit *Il viaggio della freccia azzurra* (Rodari, Centro Diffusione Stampa, Firenze, 1954) la Befana, personnage propre au folklore italien et totalement inconnu en France, joue un rôle tellement important que le traducteur français Olivier Favier a choisi d'ajouter à sa traduction un prologue pour expliquer aux enfants français qui est la Befana (Rodari, *La flèche bleue*, trad. Favier, La Joie

de lire, Genève, 2012). Enfin, la plupart des textes de Rodari se développent autour de jeux linguistiques (jeux de mots, erreurs créatives, expressions défigurées, etc.) qui sont considérés comme des « éléments à la frontière de l'intraduisible »¹⁰¹.

En particulier, en ce qui concerne la traduction des erreurs avec lesquelles Rodari joue dans ses textes et qui peuvent présenter d'impossibles traductions littérales, nous devons revenir à l'importance du contexte. À ce sujet, Franco Nasi a bien remarqué que « *così come non si traducono parole ma testi, allo stesso modo non si traducono errori ma testi che contengono eventuali errori* »¹⁰².

Dans les paragraphes suivants, nous proposerons quatre différentes approches traductives du même texte, *La macchina ammazzaerrori*, du recueil *Il libro degli errori* (Rodari, Einaudi, Torino, 1964) et dans le dernier chapitre nous commenterons les choix adoptés pour finalement retenir la meilleure solution en termes de respect du texte de départ et de compréhensibilité et de lisibilité du texte d'arrivée.

3.2 Le texte original

La macchina ammazzaerrori

Una volta il professor Grammaticus inventò la macchina ammazzaerrori.

– Girerò l'Italia, – egli annunciò alla sua fida domestica, – e farò piazza pulita di tutti gli errori di pronuncia, di ortografia e simili.

– Con quella roba lì?

– Non è una roba, è una macchina. Funziona come un aspirapolvere, aspira tutti gli errori che circolano nell'aria. Batterò regione per regione, provincia per provincia. Ne parleranno i giornali, vedrai.

¹⁰¹ Chiara Denti et Valeria Illuminati, *Les (re)traductions de La Freccia Azzurra entre réception, adaptation et légitimation*, op. cit., p. 111.

¹⁰² Franco Nasi, *Tradurre l'errore. Laboratorio di pensiero critico e creativo*, op. cit., p. 11.

– Oh, basta là, – commentò la domestica. E per prudenza non aggiunse altro.

– Comincerò da Milano.

A Milano il professore andò a sedersi a un tavolino di caffè, in Galleria, mise in funzione la macchina e attese. Non ebbe molto da attendere. Ordinò un tè al cameriere, e il cameriere, milanese puro sangue, gli domandò con un inchino:

– Ci vuole il limone o una *sprussatina* di latte?

Le due esse erano appena uscite al posto delle due zeta dalla sua bocca lombarda, poco amica dell'ultima consonante dell'alfabeto, che la macchina ammazzaerrori indirizzò energicamente il suo tubo aspirante in faccia al cameriere.

– Ma cosa fa? A momenti mi portava via il naso con quella roba lì.

– Non è una roba, – precisò il professor Grammaticus, – è una macchina. Sono ancora poco pratico nell'usarla.

– E allora, perché la fa *funzionare*?

Splaff! Il tubo aspirante guizzò in direzione della nuova «esse» e colpì il cameriere all'orecchio destro.

– Ohe! Ma lei mi vuole proprio *ammassare*!

Sploff! Nuova sberla volante, questa volta all'orecchio sinistro.

Il cameriere cominciò a gridare: – Aiuto, aiuto! C'è un *passo*!

Voleva dire pazzo, naturalmente, ma la macchina non gli perdonò. *Spliff!* Intanto una folla di curiosi, in parte milanesi e in parte no, si era radunata per assistere al bizzarro duello tra un cameriere e un aspirapolvere.

Il professor Grammaticus, dopo infiniti sforzi e sospiri, riuscì a schiacciare il tasto giusto e a far star cheta la sua macchina.

– Ce l'ha la *licensa*?

Cielo, un vigile urbano.

– Licenza! Licenza, con la zeta, – gridò Grammaticus.

– Con la *seta* o *sensa*, ce l'ha la *licensa*? Si può mica andare in giro a vendere elettrodomestici senza *autorizzazione*.

Quella nuova pioggia di «esse» tolse addirittura il fiato al professore. Di azionare la macchina, però, non se la sentiva. Gli convenne seguire il vigile al comando, pagare una multa, pagare la tassa per la licenza e ascoltare un discorsetto sull'onestà in commercio. Finalmente poté correre alla stazione dove prese un direttissimo. La sera sbarcò a Bologna, deciso a fare un'altra prova.

Si cercò un albergo, si fece assegnare una stanza e stava già per andare a dormire, quando il portiere dell'albergo lo richiamò:

– Mi scusi bene, sa, mi deve *lassiare* un documento.

Squash! La macchina ammazzaerrori scattò.

– Ben, ma cosa le salta in mente?

– Abbia pazienza, non l'ho fatto apposta. Lei però è proprio un bolognese...

– E che vuole trovare a Bologna, i caracalpacchi?

– Voglio dire: perché non pronuncia «lasciare» come va pronunciato?

– Senta, signore, non stiamo a far *ssene*...

Skroonk! Il tubo aspiratore era balzato attraverso l'atrio e aveva colpito alla spalla il portiere petroniano.

Il professor Grammaticus corse a barricarsi in camera, ma il portiere lo seguì, cominciò a tempestare di pugni la porta chiusa a chiave e gridava:

– Apra quell'*ussio*, apra quell'*ussio*!

Sprook! Spreek! Anche il tubo aspiraerrori, dal di dentro, batteva contro la porta, nel vano tentativo di raggiungere l'errore di pronuncia tipico dei vecchi bolognesi.

– Apra quell'*ussio*, o chiamo le guardie.

Squak! Squok! Squeeeek!

Batti di fuori, batti di dentro, la porta andò in mille pezzi.

Il professor Grammaticus pagò la porta, tacitò il portiere con una ricca mancia, chiamò un taxi e si fece riportare alla stazione.

Dormì qualche ora sul treno per Roma, dove giunse all'alba.

– Mi sa indicare dove posso prendere il filobus numero 75?

– Proprio davanti alla *stazione*, – rispose il facchino interpellato.

(Dovete sapere che, se i milanesi dànno scarsa importanza alla zeta, i romani gliene dànno troppa. Tutte le zeta ripudiate a Milano si radunano a Roma, e fanno gazzarra).

Il professore schiacciò il tasto con il mignolo, sperando finalmente di ottenere un buon risultato. Le altre volte lo aveva schiacciato con il pollice. Ma la macchina, si vede, non faceva differenza tra le dita. Un colpo bene (o male) assestato fece volar via il berretto del facchino.

– Aho! E ched'è un attentato?

– Ora le spiego...

– No, no, te la spiego io la *situazione*, – fece il facchino, minaccioso.

Questa volta il tubo colpì la vetrina del giornalaio, perché il facchino aveva abbassato prontamente la testa.

Si udì una grandinata di vetri rotti. Uscì il giornalaio gridando: – Chi è che fa 'sta *rivoluzione*?

La macchina lo mise K.O. con un *uppercut* al mento.

Accorsero gli agenti. Il resto si può leggere nel verbale della Pubblica Sicurezza.

Alle tredici e quaranta il professor Grammaticus riprendeva tristemente il treno per il Nord.

La macchina? Eh, la macchina aveva tentato di mettere zizzania anche tra le forze dell'ordine: c'erano in questura, tra gli agenti, torinesi, siciliani, napoletani, genovesi, veneti, toscani. Ogni regione d'Italia era rappresentata. Rappresentata anche, s'intende, da tutti i difetti di pronuncia possibili e immaginabili. La macchina era scatenata, impazzita. Fu ridotta al silenzio a martellate, non ne rimase un pezzetto sano.

Il professore, del resto, aveva capito che la macchina esagerava: invece di ammazzare gli errori rischiava di ammazzare le persone. Eh, se si dovesse tagliar la testa a tutti quelli che sbagliano, si vedrebbero in giro soltanto colli!

3.3 Première traduction : la machine massacrerreurs contre les erreurs de dérivation dialectale des Italiens

La machine massacrerreurs

Une fois le professeur Grammaticus inventa la machine massacrerreurs.

– Je ferai le tour de l'Italie, – annonça-t-il à sa fidèle gouvernante, – et je ferai place nette de toutes les erreurs de prononciation, d'orthographe et autres.

– Avec ce truc-là ?

– Ce n'est pas un truc, c'est une machine. Elle fonctionne comme un aspirateur, elle aspire toutes les erreurs qui circulent dans l'air. Je battraï toutes les régions, toutes les provinces. Les journaux en parleront, tu verras.

– Ah, quelle chance, – commenta la gouvernante. Et par prudence elle n'ajouta rien d'autre.

– Je commencerai par Venise.

À Venise le professeur alla s'asseoir à une table de café, sur la Place Saint-Marc, mit en fonction la machine et attendit. Il n'attendit pas longtemps. Il ordonna un thé au serveur, et le serveur, vénitien pur-sang, lui demanda avec une révérence :

– Voulez-vous du *zitron* ou une goutte de lait ?

Le son de la lettre « z » venait de sortir de sa bouche vénitienne, très attachée à la dernière consonne de l'alphabet, de telle sorte que la machine massacrerreurs dirigea énergiquement son tuyau d'aspiration sur le visage du serveur.

– Mais vous faites quoi? Vous avez failli m'arracher le nez avec ce truc-là.

– Ce n'est pas un truc, – précisa le professeur Grammaticus, – c'est une machine. Je ne sais pas encore l'employer correctement.

– Et alors, pourquoi la faites-vous *fonzionner* ?

Splaff! Le tuyau d'aspiration partit comme une flèche en direction du nouveau « z » et frappa le serveur à l'oreille droite.

– Aïe! Vous voulez vraiment me *mazacrer* !

Sploff! Une nouvelle gifle volante, cette fois-ci à l'oreille gauche.

Le serveur commença à crier : – Au *zecours* ! Au *zecours* ! Il y a un fou !

Il voulait dire secours, naturellement, mais la machine ne le lui pardonna pas. *Spliff!* Entretemps une foule de curieux, en partie vénitiens et en partie non, s'était rassemblée pour assister au bizarre duel entre un serveur et un aspirateur.

Le professeur Grammaticus, après d'innombrables efforts et soupirs, parvint à appuyer sur le bon bouton et à rapaiser sa machine.

– Vous avez le *permize* ?

– Mon Dieu, un policier.

– Permis ! Permis, sans le « z » final – cria Grammaticus.

– Avec le « z » ou *sanze*, avez-vous le *permize* ? On ne peut pas aller vendre des électroménagers sans *permize*.

Cette nouvelle pluie de « z » coupa le souffle au professeur. Cependant, il n'avait pas le courage d'activer la machine. Il valut mieux pour lui suivre le policier au commissariat, payer une amende, payer une taxe pour le permis et écouter un beau petit discours sur l'honnêteté dans le commerce. Finalement, il put courir à la gare où il prit un train direct. Le soir il débarqua à Bologne, déterminé à faire une nouvelle tentative.

Il chercha un hôtel, se fit donner une chambre et il allait déjà se coucher lorsque le portier de l'hôtel le rappela :

– Pardonnez-moi bien, vous savez, vous devez me *laissier* un document.

Squash! La machine massacrerreurs se déclencha.

– Ça alors, mais qu'est-ce qui vous passe par la tête ?

– Soyez indulgent, je ne l'ai pas fait exprès. Mais vous êtes bien un Bolognais...

– Et qu'est-ce que vous voulez trouver à Bologne, des Karakalpaks ?

– Je veux dire : pourquoi vous ne prononcez pas « laisser » de la façon dont il doit être prononcé ?

– Écoutez-moi, monsieur, ne faisons pas de *ssiénes*...

Skroonk! Le tuyau d'aspiration avait traversé le hall d'un bond et avait frappé à l'épaule le portier bolognais.

Le professeur Grammaticus courut se barricader dans sa chambre, mais le portier le suivit et commença à frapper la porte fermée à clé avec ses poings en criant :

– Ouvrez cette *issiuue*, ouvrez cette *issiuue* !

Sprook ! Spreek ! Même le tuyau aspirerreurs frappait, de l'intérieur, contre la porte, dans une vaine tentative d'atteindre l'erreur de prononciation typique de vieux Bolognais.

– Ouvrez cette *issiuue*, ou j'appelle les gardiens !

Squak ! Squok ! Squeek !

Coups de l'extérieur, coups de l'intérieur, la porte s'effondra en mille morceaux.

Le professeur Grammaticus paya la porte, fit taire le portier avec un riche pourboire, appela un taxi et se fit ramener à la gare.

Il dormit quelques heures dans le train pour Rome, où il arriva à l'aube.

– Savez vous m'indiquer où je peux prendre le trolleybus numéro 75 ?

– Juste devant la *stationne de busse*, – répondit le porteur interpellé.

(Vous devez savoir que, si au Nord de l'Italie on accorde peu d'importance aux doubles consonnes, au Sud on en accorde trop. Toutes les doubles consonnes répudiées au Nord se rassemblent au Sud et mettent le bazar).

Le professeur poussa le bouton avec l'auriculaire, espérant obtenir finalement un bon résultat. Les autres fois il l'avait poussé avec le pouce. Mais la machine, évidemment, ne faisait aucune différence entre les doigts. Un coup bien (ou mal) ciblé fit s'envoler la casquette du porteur.

– Ahò ! et que c'est, un attentat ?

– Je vais vous expliquer...

– Non, non, moi, je t'explique la *sittuation*, – dit le porteur, menaçant.

Cette fois, le tuyau frappa la vitrine du marchand de journaux, parce que le porteur avait rapidement baissé sa tête.

On entendit une grêle de verres brisés. Le marchand sortit en criant : – Qui est-ce qui fait cette *révolution* ?

La machine le mit K.O. avec un *uppercut* au menton.

Les agents de police accoururent. Le reste peut être lu dans le procès-verbal de la Sécurité Publique.

À treize heures quarante, le professeur Grammaticus reprenait tristement le train pour le Nord.

La machine ? Eh, la machine avait tenté de semer la pagaille même chez les forces de l'ordre : au commissariat, parmi les agents, il y avait des Turinois, des Siciliens, des Napolitains, des Génois, des Milanais, des Toscans. Chaque région de l'Italie était représentée. Représentée aussi, bien sûr, par tous les défauts de prononciation possibles et imaginables. La machine était déchaînée, emballée. Elle fut réduite au silence à coups de marteau, il n'en resta pas un seul petit morceau intact.

Le professeur, après tout, avait compris que la machine exagérait : au lieu de massacrer les erreurs elle risquait de massacrer les personnes. Eh, s'il fallait couper la tête à tous ceux qui se trompent, autour de nous on ne verrait que des cous !

3.4 Deuxième traduction : la machine massacrerreurs contre les erreurs des Italiens lorsqu'ils parlent en français

La machine massacrerreurs

Une fois le professeur Grammaticus inventa la machine massacrerreurs.

– Je ferai le tour de l'Italie, – annonça-t-il à sa fidèle gouvernante, – et je ferai place nette de toutes les erreurs de prononciation, d'orthographe et autres commises par les Italiens lorsqu'ils parlent en français.

– Avec ce truc-là ?

– Ce n'est pas un truc, c'est une machine. Elle fonctionne comme un aspirateur, elle aspire toutes les erreurs qui circulent dans l'air. Je battraï toutes les régions, toutes les provinces. Les journaux en parleront, tu verras.

– Ah, quelle chance, – commenta la gouvernante. Et par prudence elle n'ajouta rien d'autre.

– Je commencerai par Milan.

À Milan le professeur alla s’asseoir à une table de café, dans la Galerie Vittorio Emanuele, mit en fonction la machine et attendit. Il n’attendit pas longtemps. Il ordonna un thé au serveur, et le serveur, italien pur-sang, lui demanda avec une révérence :

– Voulez-vous du *citronne* ou une goutte de lait ?

Le son de la consonne finale venait à peine de sortir de sa bouche italienne, peu amie des consonnes nasales, de telle sorte que la machine massacrerreurs dirigea énergiquement son tuyau d’aspiration sur le visage du serveur.

– Mais vous faites quoi? Vous avez failli m’arracher le nez avec ce truc-là.

– Ce n’est pas un truc, – précisa le professeur Grammaticus, – c’est une machine. Je ne sais pas encore l’employer correctement.

– Et alors, pourquoi la faites-vous *fonctionnerrr* ?

Splaff ! Le tuyau d’aspiration partit comme une flèche en direction du « r » final prononcé et frappa le serveur à l’oreille droite.

– Aïe! Vous voulez vraiment me *massacrerrr* !

Sploff ! Une nouvelle gifle volante, cette fois-ci à l’oreille gauche.

Le serveur commença à crier : – Au *secourse* ! Au *secourse* ! Il y a un fou !

Il voulait dire secours, naturellement, mais la machine ne le lui pardonna pas. *Spliff* ! Entretemps une foule de curieux, en partie italiens et en partie non, s’était rassemblée pour assister au bizarre duel entre un serveur et un aspirateur.

Le professeur Grammaticus, après d’innombrables efforts et soupirs, parvint à appuyer sur le bon bouton et à rapaiser sa machine.

– Vous avez le *permisse* ?

– Mon Dieu, un policier.

– Permis ! Permis, sans prononcer le « s » final – cria Grammaticus.

– Avec le « s » ou *sanse*, avez-vous le *permisse* ? On ne peut pas aller vendre des électroménagers sans *permisse*.

Cette nouvelle pluie de « s » coupa le souffle au professeur. Cependant, il n’avait pas le courage d’activer la machine. Il valut mieux pour lui suivre le policier au commissariat, payer une amende, payer une taxe pour le permis et

écouter un beau petit discours sur l'honnêteté dans le commerce. Finalement, il put courir à la gare où il prit un train direct. Le soir il débarqua à Bologne, déterminé à faire une nouvelle tentative.

Il chercha un hôtel, se fit donner une chambre et il allait déjà se coucher lorsque le portier de l'hôtel le rappela :

– Pardonnez-moi bien, vous savez, vous devez me laisser un *docoument*.

Squash ! La machine massacrerreurs se déclencha.

– Ça alors, mais qu'est-ce qui vous passe par la tête ?

– Soyez indulgent, je ne l'ai pas fait exprès. Mais vous êtes bien un Italien...

– Et qu'est-ce que vous voulez trouver en Italie, des Karakalpaks ?

– Je veux dire : pourquoi vous ne prononcez pas « document » de la façon dont il doit être prononcé ?

– Écoutez-moi, monsieur, ne soyons pas *ridicoules*...

Skroonk ! Le tuyau d'aspiration avait traversé le hall d'un bond et avait frappé à l'épaule le portier italien.

Le professeur Grammaticus courut se barricader dans sa chambre, mais le portier le suivit et commença à frapper la porte fermée à clé avec ses poings en criant :

– Ouvrez cette *issoue*, ouvrez cette *issoue* !

Sprook ! Spreek ! Même le tuyau aspirerreurs frappait, de l'intérieur, contre la porte, dans une vaine tentative d'atteindre l'erreur de prononciation typique des Italiens lorsqu'ils parlent en français.

– Ouvrez cette *issoue*, ou j'appelle les gardiens !

Squak ! Squok ! Squeek !

Coups de l'extérieur, coups de l'intérieur, la porte s'effondra en mille morceaux.

Le professeur Grammaticus paya la porte, fit taire le portier avec un riche pourboire, appela un taxi et se fit ramener à la gare.

Il dormit quelques heures dans le train pour Rome, où il arriva à l'aube.

– Savez vous m'indiquer où je peux prendre le trolleybus numéro 75 ?

– Juste devant les *binaires des trains*, – répondit le porteur interpellé.

(Vous devez savoir qu'en italien le chemin de fer s'appelle « binario ». Les Italiens sont convaincus que pour parler français, il suffit de parler avec un « r » roulé et d'ajouter quelques accents).

Le professeur poussa le bouton avec l'auriculaire, espérant obtenir finalement un bon résultat. Les autres fois il l'avait poussé avec le pouce. Mais la machine, évidemment, ne faisait aucune différence entre les doigts. Un coup bien (ou mal) ciblé fit s'envoler la casquette du porteur.

– Ahò ! et qu'est-ce que c'est, un attentat ?

– Je vais vous expliquer...

– Non, non, moi, je *t'expliqué* la situation, – dit le porteur, menaçant.

Cette fois, le tuyau frappa la vitrine du marchand de journaux, parce que le porteur avait rapidement baissé sa tête.

On entendit une grêle de verres brisés. Le marchand sortit en criant : – Qui est le *coupable* ?

La machine le mit K.O. avec un *uppercut* au menton.

Les agents de police accoururent. Le reste peut être lu dans le procès-verbal de la Sécurité Publique.

À treize heures quarante le professeur Grammaticus reprenait tristement le train pour la France.

La machine ? Eh, la machine avait tenté de semer la pagaille même chez les forces de l'ordre : au commissariat, les agents, en s'adressant au professeur Grammaticus, faisaient tout type d'erreur : lexicale, morphologique et, bien sûr, de prononciation. Toutes les règles de la grammaire française étaient représentées. Représentées aussi, bien sûr, par toutes les erreurs propres aux Italiens quand ils parlent en français. La machine était déchaînée, emballée. Elle fut réduite au silence à coups de marteau, il n'en resta pas un seul petit morceau intact.

Le professeur, après tout, avait compris que la machine exagérait : au lieu de massacrer les erreurs, elle risquait de massacrer les personnes. Eh, s'il fallait couper la tête à tous ceux qui se trompent, autour de nous, on ne verrait que des cous !

3.5 Troisième traduction : la machine massacrerreurs contre les erreurs de dérivation dialectale des Français.

La machine massacrerreurs

Une fois le professeur Grammaticus inventa la machine massacrerreurs.

– Je ferai le tour de la France, – annonça-t-il à sa fidèle gouvernante, – et je ferai place nette de toutes les erreurs de prononciation, d’orthographe et autres.

– Avec ce truc-là ?

– Ce n’est pas un truc, c’est une machine. Elle fonctionne comme un aspirateur, elle aspire toutes les erreurs qui circulent dans l’air. Je battraï toutes les régions, tous les départements. Les journaux en parleront, tu verras.

– Ah, quelle chance, – commenta la gouvernante. Et par prudence elle n’ajouta rien d’autre.

– Je commencerai par Amiens.

À Amiens le professeur alla s’asseoir à une table de café, dans le quartier de Saint-Leu, mit en fonction la machine et attendit. Il n’attendit pas longtemps. Il ordonna un thé au serveur, et le serveur, picard pur-sang, lui demanda avec une révérence :

– Voulez-vous du *chuque* ou une goutte de lait ?

Le mot « chuque » venait à peine de sortir de sa bouche picarde, bien aimante du patois ch’ti, que la machine massacrerreurs dirigea énergiquement son tuyau d’aspiration sur le visage du serveur.

– Mais vous faites quoi? Vous avez failli m’arracher le nez avec ce truc-là.

– Ce n’est pas un truc, – précisa le professeur Grammaticus, – c’est une machine. Je ne sais pas encore l’employer correctement.

– Et alors, pourquoi vous ne faites pas *attinchion* ?

Splaff ! Le tuyau d’aspiration partit comme une flèche en direction du son « ch » et frappa le serveur à l’oreille droite.

– Aïe! Vous voulez vraiment me *machacrer* !

Sploff ! Une nouvelle gifle volante, cette fois-ci à l’oreille gauche.

Le serveur commença à crier : – Au secours ! Au secours ! *Chiti-chi* est fou !

Il voulait dire celui-ci, naturellement, mais la machine ne le lui pardonna pas. *Spliff !* Entretemps une foule de curieux, en partie picards et en partie non, s'était rassemblée pour assister au bizarre duel entre un serveur et un aspirateur.

Le professeur Grammaticus, après d'innombrables efforts et soupirs, parvint à appuyer sur le bon bouton et à rapaiser sa machine.

– Vous avez la *lichenche*?

– Mon Dieu, un policier.

– Licence ! Licence, sans le « ch » – cria Grammaticus.

– Avec le « ch » ou *chans*, avez-vous la *lichenche* ? On ne peut pas aller vendre des électroménagers sans *lichenche*.

Cette nouvelle pluie de « ch » coupa le souffle au professeur. Cependant, il n'avait pas le courage d'activer la machine. Il valut mieux pour lui suivre le policier au commissariat, payer une amende, payer une taxe pour la licence et écouter un beau petit discours sur l'honnêteté dans le commerce. Finalement, il put courir à la gare où il prit un train direct. Le soir il débarqua à Dijon, déterminé à faire une nouvelle tentative.

Il chercha un hôtel, se fit donner une chambre et il allait déjà se coucher lorsque le portier de l'hôtel le rappela :

– Pardonnez-moi bien, vous savez, vous devez me *douner* un document.

Squash ! La machine massacrerreurs se déclencha.

– Ça alors, mais qu'est-ce qui vous passe par la tête ?

– Soyez indulgent, je ne l'ai pas fait exprès. Mais vous êtes bien un Bourguignon...

– Et qu'est-ce que vous voulez trouver à Dijon, des Karakalpaks ?

– Je veux dire : pourquoi vous ne prononcez pas « donner » de la façon dont il doit être prononcé ?

– Écoutez-moi, monsieur, ne soyons pas *rédicules*...

Skroonk ! Le tuyau d'aspiration avait traversé le hall d'un bond et avait frappé à l'épaule le portier bourguignon.

Le professeur Grammaticus courut se barricader dans sa chambre, mais le portier le suivit et commença à frapper la porte fermée à clé avec ses poings en criant :

– Ouvrez cette *peurte*, ouvrez cette *peurte* !

Sprook ! Spreek ! Même le tuyau aspirerreurs frappait, de l'intérieur, contre la porte, dans une vaine tentative d'atteindre l'erreur de prononciation typique de vieux habitants de la Bourgogne.

– Ouvrez cette *peurte*, ou j'appelle les gardiens !

Squak ! Squok ! Squeek !

Coups de l'extérieur, coups de l'intérieur, la porte s'effondra en mille morceaux.

Le professeur Grammaticus paya la porte, fit taire le portier avec un riche pourboire, appela un taxi et il se fit ramener à la gare.

Il dormit quelques heures dans le train pour Marseille, où il arriva à l'aube.

– Savez vous m'indiquer où je peux prendre le bus numéro 60 ?

– Juste devant le Mucem. Vous avez de la chance, maintenant *il y a dégun* à l'arrêt du bus, – répondit le porteur interpellé.

(Vous devez savoir qu'en Provence « dégun » signifie « personne ». Si vous allez à Marseille, souvenez-vous que là, *on craint dégun*).

Le professeur poussa le bouton avec l'auriculaire, espérant finalement obtenir un bon résultat. Les autres fois il l'avait poussé avec le pouce. Mais la machine, évidemment, ne faisait aucune différence entre les doigts. Un coup bien (ou mal) ciblé fit s'envoler la casquette du porteur.

– La bonne mère ! Quèsaco, un attentat ?

– Je vais vous expliquer...

– Non, non, vous m'énervez *en tarpin*, – dit le porteur, menaçant.

Cette fois, le tuyau frappa la vitrine du marchand de journaux, parce que le porteur avait rapidement baissé sa tête.

On entendit une grêle de verres brisés. Le marchand sortit en criant : – Qui est-ce qui fait cet *wai* ?

La machine le mit K.O. avec un *uppercut* au menton.

Les agents de police accoururent. Le reste peut être lu dans le procès-verbal de la Sécurité Publique.

À treize heures quarante, le professeur Grammaticus reprenait tristement le train pour le Nord.

La machine ? Eh, la machine avait tenté de semer la pagaille même chez les forces de l'ordre : au commissariat, parmi les agents, il y avait des Bretons, des Alsaciens, des Corses, des Occitans. Chaque région de la France était représentée. Représentée aussi, bien sûr, par toutes les variations dialectales possibles et imaginables. La machine était déchaînée, emballée. Elle fut réduite au silence à coups de marteau, il n'en resta pas un seul petit morceau intact.

Le professeur, après tout, avait compris que la machine exagérait : au lieu de massacrer les erreurs elle risquait de massacrer les personnes. Eh, s'il fallait couper la tête à tous ceux qui se trompent, autour de nous on ne verrait que des cous !

3.6 Quatrième traduction : la machine aspire-verlan

La machine aspire-verlan

Une fois le professeur Grammaticus inventa la machine aspire-verlan.

– Je ferai le tour de la France, – annonça-t-il à sa fidèle gouvernante, – et je ferai place nette de toutes les prononciations à l'envers des mots.

– Avec ce truc-là ?

– Ce n'est pas un truc, c'est une machine. Elle fonctionne comme un aspirateur, elle aspire tous les mots du verlan qui circulent dans l'air. Je battrai toutes les régions, tous les départements. Les journaux en parleront, tu verras.

– Ah, quelle chance, – commenta la gouvernante. Et par prudence elle n'ajouta rien d'autre.

– Je commencerai par Paris.

À Paris, le professeur alla s'asseoir à une table de café, dans le Quartier Latin, mit en fonction la machine et attendit. Il n'attendit pas longtemps. Il

ordonna un thé au serveur, et le serveur, dans la fleur de la jeunesse, lui demanda avec une révérence :

– Voulez-vous *géman* quelque chose ?

Le mot « manger » à l'envers venait de sortir de sa bouche verlanisante que la machine aspire-verlan adressa énergiquement son tuyau d'aspiration au visage du serveur.

– Mais vous faites quoi? Vous avez failli m'arracher le nez avec ce truc-là.

– Ce n'est pas un truc, – précisa le professeur Grammaticus, – c'est une machine. Je ne sais pas encore l'employer correctement.

– Eh bon, vous ne devez pas l'utiliser *asmeuk*, c'est dangereux.

Splaff! Le tuyau d'aspiration partit comme une flèche en direction du nouveau mot en verlan et frappa le serveur à l'oreille droite.

– Aïe! Vous voulez vraiment me casser la *teuté!*

Sploff! Une nouvelle gifle volante, cette fois-ci à l'oreille gauche.

Le serveur commença à crier : – Au secours ! Au secours ! Il est *ouf!*

Il voulait dire fou, naturellement, mais la machine ne le lui pardonna pas. *Spliff!* Entretemps une foule de curieux s'était rassemblée pour assister au bizarre duel entre un serveur et un aspirateur.

Le professeur Grammaticus, après d'innombrables efforts et soupirs, parvint à appuyer sur le bon bouton et à rapaiser sa machine.

– Vous êtes *céfran* ?

– Mon Dieu, un policier.

– Français ! Français, à l'endroit – cria Grammaticus.

– À l'endroit ou à l'envers, vous êtes *céfran* ou *ap* ? En France, on ne peut pas aller vendre des électroménagers sans licence.

Cette nouvelle pluie de verlan coupa le souffle au professeur. Cependant, il n'avait pas le courage d'activer la machine. Il valut mieux pour lui suivre le policier au commissariat, payer une amende, payer une taxe pour la licence et écouter un beau petit discours sur l'honnêteté dans le commerce. Finalement, il put courir à la gare où il prit un train direct. Le soir il débarqua à Nantes, déterminé à faire une nouvelle tentative.

Il chercha un hôtel, se fit assigner une chambre et il allait déjà se coucher lorsque le portier de l'hôtel, un jeune stagiaire évidemment, le rappela :

– Pardonnez-moi, monsieur, je voudrais seulement vous rappeler qu'on ne peut pas *méfu* dans nos chambres.

Squash ! La machine aspire-verlan se déclencha.

– Ça alors, mais qu'est-ce qui vous passe par la tête ?

– Soyez indulgent, je ne l'ai pas fait exprès. Mais vous êtes très jeune ...

– Et alors ? Vous voulez me tuer parce que je suis jeune ?

– Je veux dire : pourquoi vous ne prononcez pas « fumer » de la façon dont il doit être prononcé ?

– Excusez-moi, monsieur, mon *keum* m'a appris à parler verlan ...

Skroonk ! Le tuyau d'aspiration avait traversé le hall d'un bond et avait frappé à l'épaule le jeune portier.

Le professeur Grammaticus courut se barricader dans sa chambre, mais le portier le suivit et commença à frapper la porte fermée à clé avec ses poings en criant :

– Vous m'avez trop *vénière* avec ce truc-là !

Sprook ! Spreek ! Même le tuyau aspirerreurs frappait, de l'intérieur, contre la porte, dans une vaine tentative d'atteindre la prononciation à l'envers typique des jeunes Français.

– Ouvrez cette porte, ou j'appelle les *keufs* !

Squak ! Squok ! Squeek !

Coups de l'extérieur, coups de l'intérieur, la porte s'effondra en mille morceaux.

Le professeur Grammaticus paya la porte, fit taire le portier avec un riche pourboire, appela un taxi et se fit ramener à la gare.

Il dormit quelques heures dans le train pour Toulouse, où il arriva à l'aube.

– Savez vous m'indiquer où je peux prendre la ligne A du métro ?

– Juste devant la station de *sebu*, – répondit le porteur interpellé.

Le professeur poussa le bouton avec l'auriculaire, espérant obtenir finalement un bon résultat. Les autres fois il l'avait poussé avec le pouce. Mais

la machine, évidemment, ne faisait aucune différence entre les doigts. Un coup bien (ou mal) ciblé fit s'envoler la casquette du porteur.

– Mince ! C'est quoi, un attentat ?

– Je vais vous expliquer...

– Vous êtes bien *zarbi*, – dit le porteur, choqué.

Cette fois, le tuyau frappa la fenêtre d'une voiture garée derrière le porteur, parce que ce dernier avait rapidement baissé sa tête.

On entendit une grêle de verres brisés. Le propriétaire de la voiture arriva tout de suite en criant : – Qui a cassé ma *turvoi* ?

La machine le mit K.O. avec un *uppercut* au menton.

Les agents de police accoururent. Le reste peut être lu dans le procès-verbal de la Sécurité Publique.

À treize heures quarante, le professeur Grammaticus reprenait tristement le train pour le Nord.

La machine ? Eh, la machine avait tenté de semer la pagaille même chez les forces de l'ordre au commissariat : vous devez savoir que désormais le verlan est parlé aussi par les adultes. La machine était déchaînée, emballée. Elle fut réduite au silence à coups de marteau, il n'en resta pas un seul petit morceau intact.

Le professeur, après tout, avait compris que la machine exagérait : au lieu d'aspirer les mots en verlan elle risquait de massacrer les personnes. Eh, s'il fallait couper la tête à tous ceux qui ne parlent pas uniquement le français standard, autour de nous on ne verrait que des cous !

4 Commentaire aux traductions

Nous avons proposé quatre traductions différentes que nous pouvons classer de la manière suivante :

1. La première traduction est une tentative de résoudre les incohérences remarquées dans la traduction de Jean-Paul Manganaro (2020). Nous avons gardé le cadre italien et l'origine dialectale des erreurs commises par les personnages rencontrés par le professeur Grammaticus.
2. Dans la deuxième traduction, nous avons gardé encore une fois le cadre italien mais nous avons changé la typologie d'erreur, en jouant sur les erreurs plus fréquentes commises par les Italiens quand ils parlent en français.
3. La troisième traduction représente un exemple de « domestication »¹⁰³. En effet, nous avons déplacé l'action en France et avons joué avec les erreurs qui dérivent des patois français.
4. La quatrième traduction est une proposition expérimentale qui s'écarte sensiblement du texte d'origine et qui s'inspire de la figure du professeur Grammaticus en tant que gardien puriste de la langue française.

Dans un premier moment, nous commenterons les aspects généraux et communs à toutes les propositions de traduction ; ensuite nous nous focaliserons sur les aspects propres à chacune ; enfin nous expliquerons nos motivations par rapport à la solution la plus appropriée.

¹⁰³ Cf. Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, *op.cit.*

4.1 Le titre

Pour les trois premières traductions, nous avons proposé « La machine massacrerreurs ». Évidemment, la difficulté principale est la traduction du néologisme rodarien « ammazzaerrori », composé du verbe « ammazzare » (tuer) conjugué à la troisième personne au singulier du présent de l'indicatif et du nom « errori » (erreurs). La signification de ce néologisme est « une machine qui tue les erreurs ». Étant donné que le mot « erreurs » doit être gardé tel quel parce que c'est le complément objet protagoniste du récit, nous nous sommes focalisés sur la recherche d'un verbe adapté à transférer le même signifié que « ammazzare ». Ce dernier, en italien, signifie tuer avec des moyens violents¹⁰⁴. La traduction littérale « tuerreurs » avec le verbe « tuer », même si elle véhicule le signifié exacte du texte source, a une mauvaise sonorité. C'est pour cela que nous avons recherché d'autres synonymes parmi les verbes en -er, qui mieux se lient au mot « erreurs ». Le dictionnaire en ligne Larousse¹⁰⁵ propose « assassiner, éliminer, massacrer, supprimer, trucider ».

« Assassiner » comme « trucider » sont des actions d'une personne contre une autre personne et ne s'adaptent donc pas à la situation du récit, où le sujet est une machine et l'objet est un concept abstrait. « Éliminer » et « supprimer » ont une connotation un peu plus faible par rapport au signifié de « ammazzare ». C'est pour cela que nous avons choisi le verbe « massacrer », qui signifie « tuer avec sauvagerie, mettre à mal en faisant preuve de brutalité »¹⁰⁶ et qui crée une sonorité agréable une fois lié au mot « erreurs ». Le même choix de traduction avait été fait par le traducteur français Jean-Paul Manganaro (2020).

¹⁰⁴ Cf Vocabolario Treccani, <https://www.treccani.it/vocabolario/ammazzare/>, consulté le 19 avril 2024.

¹⁰⁵ Dictionnaire en ligne Larousse, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/synonymes/tuer/20980>, consulté le 19 avril 2024.

¹⁰⁶ Cf *Le Trésor de la Langue Française Informatisé*, en ligne stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2590324935, consulté le 19 avril 2024.

4.2 Le lexique

Pour traduire le texte en question, nous avons adopté plusieurs stratégies. Dans certains cas, nous avons privilégié la traduction littérale. Par exemple, le mot « gouvernante » a été traduit littéralement avec le mot « gouvernante », qui indique une « femme qui s'occupe du ménage d'un homme seul (célibataire, prêtre, veuf) sous le toit duquel elle habite ordinairement ». Nous avons aussi pris en considération des traductions alternatives, notamment « servante » et « femme de ménages », mais la première est un terme appartenant surtout à la période avant la Seconde Guerre Mondiale, tandis que dans les années 1960, quand Rodari écrit ce texte, on commence déjà à reconnaître le travail domestique comme un véritable travail grâce aux luttes des femmes pour leurs droits. Par contre, la deuxième alternative est un terme plus moderne qui ne représente pas fidèlement le rôle de la gouvernante dans une maison. En effet, la femme de ménage rentre toujours chez elle, tandis que la gouvernante habite dans la maison où elle travaille.

La traduction de certains mots a nécessité une recherche plus approfondie, notamment « roba », « guardie » et « impazzita ». Quant au premier mot « roba », comme en italien il est utilisé dans le langage familier, nous avons choisi de le traduire avec l'équivalent français « truc » qui désigne une chose en général, dont on ne connaît pas le nom. La traduction alternative « chose » nous paraissait moins appropriée dans un contexte de conversation très spontané et informel.

Quant à « guardie », l'indécision concernait le choix entre « gardiens » (ou le synonyme « gardes ») et « gendarmes », proposé par Jean-Paul Manganaro. Toutefois, si nous comparons les définitions données par le *Trésor de la Langue Française Informatisé*, nous pouvons remarquer que les gendarmes, contrairement aux gardiens, font partie d'un corps militaire. Dans la mesure où la scène se déroule dans un hôtel, où d'habitude nous ne trouvons pas des corps militaires, nous avons préféré la première solution.

Enfin, pour traduire l'adjectif « impazzita » qui décrit la machine devenue folle à cause de toutes les erreurs qu'elle entend au commissariat de police, nous

avons choisi l'adjectif « emballée », qu'on utilise pour quelque chose « dont le mouvement est irrégulier, imprévisible, incontrôlable »¹⁰⁷.

Dans d'autres cas, la traduction littérale n'était pas appropriée ou possible. Par exemple, quand le narrateur nous informe à propos du destin de la machine massacrerreurs, il dit que « non ne rimase un pezzetto sano »¹⁰⁸. En italien, « sano » peut aussi se référer à des objets qui n'ont subi aucun dommage¹⁰⁹. En français, par contre, l'adjectif « sain » ne peut être associé qu'à des personnes, des plantes ou des matières organiques¹¹⁰. Par conséquent, nous avons choisi le mot « intact », qui est sémantiquement équivalent à « sano » en se référant précisément à des objets qui n'ont pas été détériorés.

En ce qui concerne l'énoncé « Batti di fuori, batti di dentro »¹¹¹, nous avons adopté la stratégie de la transposition, définie par Podeur (*Jeux de traduction*, Liguori Editore, Napoli, 2008) comme une « opération grammaticale » qui consiste « à remplacer une partie du discours par une autre »¹¹². Dans ce cas, nous avons remplacé le verbe « batti » avec le substantif « coups » afin d'obtenir un effet sonore qui reproduit le son des poings frappant la porte.

Enfin, pour traduire « atrio » nous avons employé un anglicisme, « hall ». En effet, en français il existe le mot « atrium » mais il désigne une pièce d'une maison romaine¹¹³ et n'est donc pas adapté au contexte de l'hôtel.

¹⁰⁷ Paul Robert, *Le Petit Robert*, LeRobert, Paris, 2015.

¹⁰⁸ Gianni Rodari, *Il libro degli errori*, op.cit., p. 39.

¹⁰⁹ Cf Vocabolario Treccani, en ligne <https://www.treccani.it/vocabolario/sano/>, consulté le 19 avril 2024.

¹¹⁰ Cf Dictionnaire de l'Académie Française, en ligne : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9S0162>, consulté le 19 avril 2024.

¹¹¹ Gianni Rodari, *Il libro degli errori*, op.cit., p. 39.

¹¹² Josiane Podeur, *Jeux de traduction*, op.cit., p. 38.

¹¹³ Cf *Le Trésor de la Langue Française Informatisé*, en ligne : stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=935865300; consulté le 19 avril 2024.

4.3 Les locutions verbales

Tout au long du texte, nous avons rencontré plusieurs locutions verbales, dont certaines ont une correspondance exacte en français, tandis que d'autres ne peuvent pas être traduites littéralement en français. Ainsi, nous avons recherché des équivalents sémantiques. Déjà dans la première phrase du dialogue entre le professeur Grammaticus et sa gouvernante, le personnage principal utilise l'expression « fare piazza pulita », qui signifie éliminer complètement. Dans ce cas, en français aussi on utilise l'expression « faire place nette ». Nous avons également pris en considération le synonyme « faire table rase » mais nous avons préféré utiliser une expression probablement plus immédiate d'un point de vue sémantique pour un enfant, qui mieux arrive à visualiser l'action que le professeur s'apprête à réaliser.

Une autre locution verbale est « far star cheta la macchina »¹¹⁴, qui signifie « faire rester la machine tranquille ». Pour cette expression, le traducteur français Jean-Paul Manganaro a choisi de la traduire littéralement (« pour que la machine reste tranquille »¹¹⁵) . Nous nous sommes en revanche focalisés sur la désuétude de l'adjectif « cheta » en italien et l'avons traduit avec le verbe « apaiser », un terme vieilli aussi en français.

Quant à la locution « fare gazzarra »¹¹⁶, qui signifie créer de la confusion et du chaos, nous avons choisi l'expression « mettre le bazar », qui de notre point de vue exprime exactement le désordre et le tumulte créé par les interférences dialectales dans la langue.

Enfin, la locution verbale qui a nécessité une réflexion plus approfondie est « mettere zizzania »¹¹⁷. En effet, cette expression signifie créer des tensions entre les personnes à travers un élément source de discorde. Par conséquent, la traduction littérale aurait dû être « enfoncer un coin ». Toutefois, le contexte

¹¹⁴ Gianni Rodari, *Il libro degli errori*, *op.cit.*, p. 54.

¹¹⁵ Gianni Rodari, *Le livre des erreurs*, *op.cit.*, p. 38.

¹¹⁶ Gianni Rodari, *Il libro degli errori*, *op.cit.*, p. 55.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 57.

dans lequel l'expression est employée nous indique que la machine ne sème pas la discorde entre les agents de police qui proviennent de différentes régions de l'Italie ; au contraire, nous avons l'impression que tous les agents sont unis contre la machine. C'est pour cela que nous avons interprété cette locution insérée dans ce contexte spécifique non plus avec la signification de semer la discorde mais avec celle de créer du désordre. Par conséquent, nous l'avons traduite avec la locution « semer la pagaille ».

4.4 Les exclamations

Plusieurs exclamations sont présentes dans le texte que nous venons de traduire, surtout en tant que réaction aux coups de la machine contre les personnes qui commettent des erreurs. La première exclamation que nous lisons dans le texte de départ est « Oh, basta là », prononcée par la gouvernante quand le professeur lui explique son projet d'élimination des erreurs. Il s'agit d'un marqueur discursif, c'est-à-dire d'un élément propre surtout à la langue parlée qui peut varier sa signification selon le contexte dans lequel il est prononcé ou, comme dans ce cas, selon une dimension sociolinguistique (à savoir, la provenance géographique du locuteur)¹¹⁸.

La signification de cette exclamation typiquement piémontaise est parfaitement expliquée par Umberto Eco (1988) :

«Ma è in Inghilterra, è il cerchio magico di Stonehenge!! E che altro?» «O basta là» disse Belbo. Solo un piemontese può capire l'animo con cui si pronuncia questa espressione di educata stupefazione. Nessuno dei suoi equivalenti in altra lingua o dialetto («non mi dica, dis donc, are you kidding?») può rendere il sovrano senso di disinteresse, il fatalismo con cui

¹¹⁸ Cf Enciclopedia dell'italiano Treccani, Roma, 2011, en ligne : [https://www.treccani.it/enciclopedia/segnali-discorsivi_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/segnali-discorsivi_(Enciclopedia-dell'Italiano)/), consulté le 19 avril 2024.

essa riconferma l'indefettibile persuasione che gli altri siano,
e irrimediabilmente, figli di una divinità maldestra.¹¹⁹

Selon Umberto Eco, il n'existe pas d'équivalent dans une autre langue de cette exclamation, qui manifeste le désintérêt du locuteur pour l'enthousiasme excessif de son interlocuteur. Afin de transposer en français la nuance ironique qui caractérise cette exclamation, nous l'avons traduite avec « quelle chance », qui peut être employée d'une manière antiphrastique et ironique par rapport au sens original du mot « chance ». La technique employée est la modulation : « non plus seulement une variation de la forme, mais une variation ponctuelle dans le message en vue d'assurer une équivalence globale du discours »¹²⁰.

La deuxième exclamation est « Ohei », prononcée par le serveur milanais. Dans ce cas, nous avons choisi de renoncer à la connotation régionale de l'exclamation, peu reconnue par un lecteur étranger, et de manifester plus clairement la douleur ressentie par le serveur suite au coup qu'il a reçu de la machine, en utilisant le mot exclamatif « Aïe ».

Toutefois, nous avons gardé telle quelle l'exclamation « Ahò ! » dans les deux premières traductions parce qu'il s'agit d'une expression fortement représentative du dialecte romain. Au contraire, dans les deux dernières traductions, dans lesquelles nous avons déplacé la scène en France, nous avons fait deux choix différents : dans la version qui joue avec les dialectes français, notamment avec celui de Marseille, nous avons choisi l'exclamation « La bonne mère », utilisée par les Marseillais en tant qu'invocation de Notre-Dame de la Garde, protectrice de la ville, pour exprimer leur étonnement face à un évènement imprévu. Dans la version avec le verlan, nous avons choisi l'exclamation « mince » qui n'a aucun lien régional et qui exprime la colère du personnage auquel la machine a détruit la fenêtre de la voiture.

¹¹⁹ Umberto Eco, *Il pendolo di Foucault*, Bompiani, Milano, 1988, p. 120.

¹²⁰ Josiane Podeur, *Jeux de traduction, op.cit.*, p. 41.

Enfin, pour la traduction de « Cielo »¹²¹, nous avons opté pour la solution « Mon Dieu » qui exprime le désespoir du Professeur Grammaticus face à une séquence d'évènements décourageants.

4.5 L'ordre des mots

Contrairement à la phrase italienne, l'organisation de la phrase française suit des lois plus strictes. En effet, si en italien nous pouvons rencontrer des phrases où le complément est anticipé par rapport au verbe, cela est très rare dans la langue française, où on maintient l'ordre sujet + verbe + complément d'objet / attribut + complément circonstanciel.¹²² En raison de cela, nous avons apporté des changements à l'ordre de la phrase dans la traduction par rapport au texte source. Par exemple, la phrase « Ne parleranno i giornali, vedrai »¹²³ a été traduite « Les journaux en parleront, tu verras », en plaçant le sujet avant le verbe pour reconstituer l'ordre canonique de la phrase française.

La même démarche a été appliquée pour traduire « Di azionare la macchina, però, non se la sentiva »¹²⁴ : à la première place nous avons mis le connecteur « cependant », ensuite la structure sujet + verbe + complément d'objet (il n'avait pas le courage) et enfin le complément circonstanciel (d'activer la machine).

Le dernier exemple que nous pouvons citer est la phrase « Ce l'ha la *licensa* ? »¹²⁵ : en italien, l'auteur a redoublé le complément d'objet avec l'anticipation de « l[a] » qui se réfère à la licence, afin d'émphatiser la requête du policier. La traduction littérale « Vous l'avez la licence ? » aurait été trop

¹²¹ Gianni Rodari, *Il libro degli errori, op.cit.*, p. 54.

¹²² Françoise Bidaud, *Grammaire du français pour italophones*, De Agostini Scuola Spa, Novara, 2012, p. 227.

¹²³ Gianni Rodari, *Il libro degli errori, op.cit.*, p. 53.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 54.

¹²⁵ *Idem.*

redondante et peu fréquente en français. Par conséquent, nous avons traduit simplement « Vous avez le *permiz* ? ».

4.6 L'entropie

Selon Josiane Podeur (*Jeux de traduction*, Liguori Editore, Napoli, 2008), nous pouvons parler d'entropie « lorsque le texte d'arrivée manifeste, par rapport au texte de départ, un appauvrissement sémantique ou stylistique plus ou moins important »¹²⁶. Jean-Paul Manganaro a créé une situation d'entropie totale lorsque il a choisi d'omettre la traduction de la phrase « E cosa vuole trovare a Bologna, i caracalpacchi ? »¹²⁷, probablement parce qu'il n'a pas compris le sens de cette question rhétorique de la part du portier Bolognais de l'hôtel. Les « caracalpacchi » sont une population installée dans l'ouest de l'Ouzbékistan, certainement peu connue mais quand même existante aussi en français (les Karakalpaks). Comme nous l'avons déjà remarqué, il s'agit d'une question rhétorique vu que la présence des Karakalpaks à Bologne est presque impossible.

Manganaro a probablement choisi d'omettre cette phrase pour ne pas ajouter un élément de difficulté dans la compréhension du texte pour le petit lecteur français. Toutefois, cette difficulté existe aussi pour le lecteur du texte de départ qui ne connaît pas les Karakalpaks mais, de notre point de vue, le choix de Rodari de nommer ce peuple dépend de sa sonorité bizarre et amusante qui peut faire penser à un néologisme du portier pour souligner l'absurdité de l'affirmation du professeur Grammaticus.

Afin de garder le même but communicatif que celui du texte de départ, nous avons choisi de traduire littéralement cette phrase dans toutes les traductions proposées, à l'exception de la dernière où nous nous sommes focalisés sur la jeunesse de l'interlocuteur.

¹²⁶ Josiane Podeur, *Jeux de traduction*, *op.cit.*, p. 71.

¹²⁷ Gianni Rodari, *Le livre des erreurs*, *op.cit.*, p. 55.

4.7 « Foreignization » et « domestication »

Au moment de traduire le récit *La macchina ammazzaerrori*, nous nous sommes interrogés avant tout sur la question de reproduire le contexte du texte source ou de l'adapter au contexte du lecteur du texte cible. Dans le premier cas, le résultat est un texte que le lecteur final perçoit comme traduit (c'est la « foreignization »¹²⁸ de Lawrence Venuti), tandis que dans le deuxième cas le but est de cacher le travail du traducteur ou de la traductrice et de faire croire au lecteur que le texte original a été écrit dans sa langue (c'est la « domestication »¹²⁹).

Afin de déterminer la meilleure solution, nous avons proposé deux traductions qui maintiennent le contexte italien (la première et la deuxième) et deux traductions qui déplacent le contexte en France (la troisième et la quatrième). Chaque traduction présente des différences par rapport aux autres strictement liées au contexte choisi.

a) Les erreurs qui font déclencher la machine massacrerreurs

Le texte original *La macchina ammazzaerrori* (1963) est entièrement construit sur les erreurs de dérivation dialectale. Afin de recréer en traduction un texte le plus adhérent possible au texte source, nous avons proposé deux traductions qui maintiennent ce type d'erreur, notamment la première et la troisième. Comme nous l'avons déjà anticipé, la première traduction est une tentative de résoudre les incohérences de sens remarquées dans la traduction de Jean-Paul Manganaro (2020).

En raison de cela, nous avons choisi trois villes italiennes dont les natifs parlent un dialecte avec des caractéristiques fortement marquées et reconnaissables : Venise, Bologne et Rome.

¹²⁸ Cf. Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, op.cit.

¹²⁹ Idem.

Parmi toutes les erreurs de prononciation de dérivation dialectale commises par les Vénitiens, nous avons choisi leur tendance à prononcer le son [z] au lieu du son [s]. Dans le but de ne pas confondre le lecteur français avec différents types d'erreurs, nous avons gardé la même tout au long de la permanence du professeur Grammaticus à Venise. Aussi, avons-nous recherché des mots les plus proches possibles à ceux du texte source et écrit un « z » là où un Français aurait prononcé un [s] :

- citron [sitʁɔ̃] est devenu zitron [zitʁɔ̃] ;
- fonctionner [fɔ̃ksjɔ̃ne] est devenu fonzionner [fɔ̃zjɔ̃ne] ;
- massacrer [masakʁe] est devenu mazacrer [mazakʁe] ;
- secours [səkʁɜ̃] est devenu zecours [zəkʁɜ̃] ;
- permis [pʁɛmi] est devenu permize [pʁɛmizə] ;
- sans [sɑ̃] est devenu sanze [sɑ̃zə].

Dans certains cas, nous avons changé le mot perturbé par l'erreur afin de réussir à garder la cohérence (par exemple, au lieu que « sprussatina » nous avons déplacé l'erreur sur le mot « limone »). Dans d'autres cas, toujours pour la même motivation, nous avons sonorisé le « s » final muet en français (c'est le cas de « permis » et « sans »).

En ce qui concerne la ville de Bologne, nous avons joué avec leur défaut de prononcer le son italien [ʃ] comme un double « s » suivi d'un « i ». En français, ce défaut a été appliqué au son [s] :

- laisser [lese] est devenu laissier [lesie] ;
- scènes [sɛn] est devenu ssiènes [siɛn] ;
- issue [isy] est devenu issiue [isiy].

Ce choix nous a permis de modifier les mêmes mots que le texte source.

Enfin, à Rome le professeur Grammaticus doit faire face à la tendance des Romains des redoubler les consonnes. En français, nous l'avons appliquée de cette manière :

- station de bus [stasjɔ̃ də bys] est devenu stationne de busse [stasjon də bysə] ;

- situation [sitʏasjõ] est devenu sittuation [sittʏasjõ] ;
- révollution [ʁevɔlysjõ] est devenu révolutionne [ʁevɔllysjõ].

Cette traduction est la plus adhérente au récit écrit par Gianni Rodari mais, de notre point de vue, elle est aussi la moins significative pour un jeune lecteur français qui n'a aucune connaissance des dialectes italiens. Probablement, il n'arrive même pas à comprendre que les erreurs sur lesquelles l'auteur plaisante sont de dérivation dialectale.

C'est pour cette raison que nous avons proposé une autre version, où nous avons déplacé la scène en France et recherché des erreurs liés aux patois français. Par conséquent, au début du récit le professeur Grammaticus annonce son tour non plus de l'Italie mais de la France. Afin d'être les plus adhérents possible au texte source, nous avons gardé le voyage du professeur du Nord au Sud et nous avons choisi trois patois très reconnaissables : le ch'ti (picard), le bourguignon et le provençal.

Le ch'ti est une variété du picard parlé dans la région de Nord-Pas-de-Calais dont l'une des caractéristiques les plus marquantes est la prononciation de la lettre « s » avec le phonème [ʃ]. Afin de ne pas confondre le petit lecteur avec différentes erreurs et d'obtenir un effet comique par le biais de la redondance, nous avons choisi de nous focaliser seulement sur cette caractéristique du dialecte picard :

- sucre [sykʁ] est devenu chuque [ʃyk] ;
- attention [atãsjõ] est devenu attinchion [atinʃjõ] ;
- massacrer [masakʁe] est devenu machacrer [maʃakʁe]
- licence [lisãs] est devenu lichenche [liʃã] ;
- sans [sã] est devenu chans [ʃã].

Dans ce cas, à cause de la nécessité d'employer des mots avec la lettre « s », nous avons changé certains mots et énoncés par rapport au texte source,

notamment « sucre » au lieu de « limone » et « pourquoi vous ne faites pas *attinchion* ? » au lieu de « perché la fa *funsiunare* ? »¹³⁰.

Pour le patois Bourguignon, garder le même type d'erreur n'était pas possible sans nous éloigner trop du texte source. Par conséquent, nous avons recherché la prononciation en bourguignon des mots « donner » et « porte ». Quant à l'énoncé « Senta, signore, non stiamo a far *ssene*... »¹³¹, en raison de l'impossibilité de trouver avec certitude une équivalence de sens correcte dans le patois bourguignon, nous avons changé la forme de l'énoncé afin de garder une équivalence globale du discours.

Enfin, le professeur Grammaticus, arrive dans le Sud de la France et doit faire face aux variations linguistiques du dialecte provençal. Dans ce cas, pour diversifier les types d'erreurs qui activent la machine, nous avons choisi de laisser de côté la phonétique au profit du lexique, en proposant des expressions d'origine provençale qui sont désormais comprises dans tout l'Hexagone :

- « dégun » est un mot typiquement marseillais qui signifie « personne ». Il est employé surtout dans l'expression « on craint dégun », devenue célèbre en 2005, quand José Anigo, le directeur sportif de l'équipe de football Olympique de Marseille, a fait inscrire sur un grand panneau « À Marseille, on craint dégun ! » et il l'a placé au bout du tunnel emprunté par les joueurs pour accéder au stade Vélodrome.¹³²
- « tarpin » est un synonyme de « trop » ;
- « waï » est un synonyme de « désordre ».

Les deux traductions analysées ci-dessus, même si toutes les deux se basent sur des erreurs dialectales, ont en réalité des approches différentes : la première a une approche sourcière, c'est-à-dire qui privilégie le texte source en gardant le contexte italien. En revanche, l'autre traduction a une approche

¹³⁰ Gianni Rodari, *Il libro degli errori*, *op.cit.*, p. 54.

¹³¹ *Ibid.*, p. 55.

¹³² Cf « *ON CRAINT DÉGUN !* » *MAIS ÇA VEUT DIRE QUOI ?*, en ligne : <https://www.geoado.com/actus/on-craint-degun-33235/>, consulté le 22 avril 2024.

cibliste, qui privilégie le destinataire du texte traduit. En effet, dans ce cas le contexte est la France. Ainsi, pour tous les éléments typiquement italiens nous avons recherché des correspondances typiquement françaises.

Le contexte italien a été gardé même dans la deuxième traduction proposée, mais cela ne signifie pas qu'elle aussi représente une approche sourcière. En effet, dans ce cas nous avons choisi des erreurs plus reconnaissables par un enfant français, destinataire du livre, à savoir les erreurs commises par les Italiens quand ils parlent en français. Ces erreurs peuvent dériver, entre autres, d'un transfert linguistique (dû à la pression de la langue maternelle), d'un transfert d'apprentissage (lié à la méthode utilisée) ou d'une hypergénéralisation (extension de l'emploi d'une règle au-delà du possible).¹³³ Dans chaque étape du voyage du professeur Grammaticus, nous avons choisi des types d'erreurs différents : à Milan, la prononciation des consonnes finales nasales ou qui devraient être muettes ; à Bologne, la prononciation [u] au lieu de [y] ; à Rome, le calque, c'est-à-dire l'application des traits de la langue maternelle à un mot inventé de la langue étrangère.

b) Une proposition expérimentale : le verlan

La dernière traduction est une proposition expérimentale et créative. L'inspiration vient d'une phrase de Montaigne citée par Franco Nasi (2021) :

È segno di imbarazzo di stomaco e d'indigestione rigettare il cibo come lo si è inghiottito. Lo stomaco non ha compiuto la

¹³³ Marie-Christine Jamet, *Les erreurs en production orale relevant du système phonologique. De la nature de l'erreur à sa remédiation*, Repères DoRiF, Ateliers Didactique et Recherches, n. 2 – La didactique de l'erreur, Fédération Alliances Françaises d'Italie et DoRiF Università, Roma, décembre 2020, en ligne : <https://www.dorif.it/reperes/marie-christine-jamet-les-erreurs-en-production-orale-relevant-du-systeme-phonologique-de-la-nature-de-l-erreur-a-sa-remediation/>, consulté le 20 avril 2024.

sua opera se non ha fatto cambiare aspetto e forma a quello che gli si era dato da digerire.¹³⁴

Avec l'intention de partir du texte original et de créer quelque chose de nouveau, conçu pour un lecteur exclusivement français, nous nous sommes concentrés sur le personnage du professeur Grammaticus, un véritable puriste de la langue française standard, et nous avons pensé à la tentative la plus emblématique d'éloignement du français, tout en gardant l'élément du jeu linguistique de l'écriture de Gianni Rodari : le verlan.

Le verlan est une langue argotique qui consiste en l'inversion des syllabes d'un mot (« verlan » vient de l'inversion de « l'envers »). Il s'est développé surtout dans les années 1980 comme langage des jeunes des banlieues, mais aujourd'hui il est parlé aussi par les adultes et les élites.¹³⁵

Dans la traduction que nous avons proposée, dans certains cas nous avons changé les énoncés des personnages afin de trouver des mots existants en verlan et adaptables à la situation (c'est le cas, par exemple, de « voulez-vous *géman* quelque chose ? » ou de « vous êtes *céfran* ? »). En outre, nous avons toujours souligné la jeunesse des personnages (par exemple, nous avons précisé que le serveur est « dans la fleur de la jeunesse » ou que le portier est un « stagiaire »). Seulement dans un cas, nous avons changé l'un des personnages pour rendre plus vraisemblable l'emploi du verlan : au lieu du marchand de journaux, nous avons choisi un garçon propriétaire d'une voiture, auquel la machine massacrerreurs brise la fenêtre.

¹³⁴ Michel de Montaigne, *Saggi*, Milano, Adelphi, 1996, p. 198, dans Franco Nasi, *tradurre l'errore. Laboratorio di pensiero critico e creativo, op.cit.*, p. 32.

¹³⁵ Larissa Sloutsky, Catherine Black, *Le Verlan, phénomène langagier et social: récapitulatif*, *The French Review*, Vol. 82, No. 2 (Dec., 2008), pp. 308-324, en ligne : <https://www.jstor.org/stable/25481548?seq=8>, consulté le 28 avril 2024.

c) Les lieux

En ce qui concerne le choix des lieux où la scène se déroule, dans la première et dans la troisième traduction ils sont évidemment très significatifs, parce qu'ils sont étroitement liés aux dialectes qui font déclencher la machine massacrerreurs. Par contre, dans la deuxième et dans la troisième traduction, nous avons toujours gardé le voyage du Nord au Sud mais nous aurions pu choisir n'importe quelle ville.

Il faut donner quand même quelques éclaircissements : pour Venise, nous avons fait référence à la place Saint-Marc, lieu emblématique de la ville, tandis que pour Milan, contrairement à Jean-Paul Manganaro, nous avons explicité le nom de la Galleria Vittorio Emanuele afin de la rendre plus reconnaissable pour un lecteur étranger. En outre, à Rome le professeur Grammaticus interpelle un porteur pour lui demander où il peut prendre le trolleybus numéro 75. Ce moyen de transport est le personnage principal d'un récit du recueil *Favole al telefono* (1962), traduit en français par Roger Salomon (2012) et donc déjà connu en France. C'est pour cela que nous avons gardé cette référence. Enfin, dans la quatrième traduction, le voyage du professeur commence par le Quartier Latin de Paris, reconnu comme un lieu fréquenté surtout par les jeunes.

d) Les adaptations

Certains énoncés du texte source ont requis des modifications dans la forme afin de les adapter au nouveau contexte du texte cible et véhiculer le même sens général. Un exemple est « Le due esse erano appena uscite al posto delle due zeta dalla sua bocca lombarda, poco amica dell'ultima consonante dell'alfabeto »¹³⁶. La bouche du serveur, qui dans le texte original est peu aimante de la dernière consonne de l'alphabet, dans la première traduction y devient très attachée. Dans la deuxième on change d'objet et elle devient peu

¹³⁶ Gianni Rodari, *Il libro degli errori*, op.cit., p. 53.

aimante des consonnes nasales finales. Dans les deux dernières traductions c'est une bouche aimante du patois ch'ti et du verlan.

Un autre exemple est l'énoncé « Dovete sapere che, se i milanesi danno scarsa importanza alla zeta, i romani gliene danno troppa. Tutte le zeta ripudiate a Milano si radunano a Roma, e fanno gazzarra »¹³⁷. Dans la première traduction nous avons plaisanté sur le fait qu'au Nord de l'Italie on a tendance à ne pas prononcer les doubles consonnes tandis qu'au Sud de l'Italie on a la tendance à redoubler même les consonnes simples. Dans la deuxième version, nous avons profité de cette parenthèse pour expliquer l'emploi du mot « binaire ». En effet, un lecteur français qui ne connaît pas l'italien ne peut pas comprendre que l'erreur est liée à une similitude de l'adjectif français « binaire » avec le substantif italien « binario ». La même approche a été adoptée dans la troisième traduction, dans laquelle nous avons expliqué la signification de « dégun », en ajoutant aussi un clin d'œil à la fierté marseillaise (« si vous allez à Marseille, souvenez-vous que là, *on craint dégun* »). Dans la dernière traduction, cet énoncé a été omis parce que le verlan est national et n'a pas de liens avec une ville en particulier. Cependant, nous avons utilisé la même construction de la phrase « vous devez savoir... » un peu plus loin dans le texte, quand le narrateur nous dit que la machine massacrerreurs a été réduite au silence, pour remarquer que le verlan est devenu une langue de tous les âges, non seulement des jeunes.

e) Considérations finales

De notre point de vue, la traduction la plus respectueuse du texte source et du but communicatif de l'auteur est la troisième, dans laquelle le professeur Grammaticus se confronte aux erreurs dérivantes des dialectes français. En effet, cette traduction maintient le même type de jeu linguistique au centre du récit de Gianni Rodari et, en même temps, elle va à la rencontre des connaissances linguistiques et culturelles du lecteur français, qui a

¹³⁷ *Ibid.*, p. 55.

certainement plus de familiarité avec les lieux de la France et les variations de la langue française.

5 Conclusions

Par le biais de ce mémoire, nous avons abordé le problème de la définition d'une erreur volontaire dans un texte, de la reconnaissance de son rôle dans le récit et surtout de sa restitution dans une autre langue lors du processus de traduction.

Dans un premier temps, nous avons défini l'erreur en tant qu'éloignement d'un système de règles bien défini qui peut avoir des conséquences négatives mais aussi positives. À ce sujet, nous avons cité la théorie de Karl Popper selon laquelle l'erreur est le moteur de la recherche, au point qu'il définit la connaissance comme l'une de ses conséquences ; nous avons présenté des exemples d'erreurs ayant des implications positives également dans le domaine artistique (la Glitch Art) et éducatif (la « Scuola del fallimento »), puis nous nous sommes concentrés sur le concept d'erreur dans le domaine littéraire et sur la difficulté qu'un traducteur ou une traductrice peut avoir dans la distinction entre erreur et exercice de style de l'auteur(e). C'est le cas de la querelle sur *Madame Bovary* de Flaubert.

Ensuite, nous nous sommes penchés sur la notion d'erreur volontaire qui peut caractériser entièrement un personnage littéraire (par exemple Huckleberry Finn de Mark Twain) ou le style d'écriture de l'auteur(e), comme dans les œuvres analysées de Raharimanana et Mólnar. Grâce à ces exemples, nous avons montré que la rédaction de textes dont l'originalité réside dans l'utilisation consciente de l'erreur est une activité qui présuppose une excellente maîtrise de la langue dans laquelle on écrit. Par conséquent, le traducteur ou la traductrice de ces textes doit avoir nécessairement une connaissance approfondie également de la langue de départ et de la langue d'arrivée, tout d'abord pour reconnaître l'erreur volontaire dans le texte et ensuite pour la transférer dans une autre langue.

Enfin, nous avons étudié les deux textes clés de notre mémoire, notamment *Il libro degli errori* de Gianni Rodari et sa traduction en français *Le livre des erreurs* réalisée par Jean-Paul Manganaro. La traduction des textes de la

littérature de jeunesse présuppose une plus grande attention aux contraintes linguistiques et culturelles, vu que les destinataires de ces textes ont des connaissances plus limitées par rapport à celles des lecteurs adultes. D'habitude, les traducteurs choisissent une approche cibliste, c'est-à-dire qui privilégie la langue d'arrivée en adaptant le texte de départ aux connaissances du lecteur étranger, surtout d'un point de vue culturel (par exemple, on change les noms des personnages, leurs habitudes ou les lieux où se déroulent les scènes). Le résultat d'une traduction qui suit cette approche est la sensation que nous sommes en train de lire le texte original, non pas une traduction, étant donné que tout élément exotique disparaît.

Cependant, le traducteur ou la traductrice peut choisir aussi une approche sourcière, qui garde tout élément propre à la culture et au cadre de la langue de départ. Dans ce cas, le lecteur en langue d'arrivée est bien conscient d'être en train de lire un texte traduit.

Il libro degli errori de Gianni Rodari contient toutes les difficultés de traduction propres au genre de la littérature pour enfants, mais avec la complication supplémentaire qu'il s'agit d'un recueil de textes entièrement construits à partir d'erreurs linguistiques. Certaines de ces erreurs n'ont pas une correspondance directe en français, c'est pour cela que Jean-Paul Manganaro a parfois privilégié le sens général du texte et il a récréé de nouvelles erreurs adaptées à la langue française. Toutefois, dans certains cas il a choisi de rester fidèle au texte de départ, créant ainsi des incohérences.

Nous nous sommes focalisés surtout sur le texte *La macchina ammazzaerrori* : nous avons analysé et commenté les choix de traduction de Manganaro et les incohérences qui se sont créés dans le texte traduit. Ensuite, nous avons proposé quatre différentes traductions du texte, qui répondent à quatre buts communicatifs différents.

Cette étude sur l'erreur en littérature et notamment sur sa traduction dans une autre langue s'insère dans le courant qui accorde une connotation positive à l'erreur, en tant que source de recherche, amélioration et créativité. En effet, l'erreur volontaire devrait être conçue comme une opportunité pour le

traducteur ou la traductrice de montrer ses capacités non seulement de reproduction d'un texte mais aussi de récréation. Il faut souligner aussi que les erreurs créatives comme celles utilisées par Gianni Rodari dans ses jeux de mots n'ont jamais une seule traduction possible mais elles peuvent avoir différentes solutions, comme nous avons montré avec les quatre traductions du texte *La macchina ammazzaerrori*. Chaque traduction exprime différentes sensibilités du traducteur ou de la traductrice, qui sort de son invisibilité, sa transparence (pour reprendre l'image du verre transparent de Georges Mounin) et donne une couleur personnelle et unique à sa traduction.

Cette conception de l'erreur ne s'applique pas seulement au domaine de la traduction, mais il serait souhaitable qu'elle soit de plus en plus adoptée aussi dans le domaine de l'éducation, où l'erreur est encore trop souvent associée à une marque indélébile sur un registre. Nous aimerons retenir la comparaison de l'erreur à une étincelle qui fait déclencher le processus créatif et de réflexion sur sa propre langue, afin qu'elle reste vivante et ardente grâce au constant désir de l'alimenter.

Bibliographie

Agrosi, Dori, *La traduzione collaborativa*, en ligne:

<https://www.rebeccalibri.it/articolo-pinl/la-traduzione-collaborativa/>

Boivin, Marie-Claude, Reine Pinsonneault, « La catégorisation des erreurs linguistiques : une grille de codage fondée sur la grammaire moderne », dans *Le français aujourd'hui*, n. 209, vol. 2, 2020, p. 89-116.

Campagnaro, Marnie, *Educare lo sguardo. Riflessioni pedagogiche sugli albi illustrati*, en ligne:

https://www.researchgate.net/publication/287007451_Educating_to_observe_Pedagogic_considerations_on_picturebooks

Cavagnoli, Franca, *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre*, Feltrinelli, Milano, 2020.

Colomer, Henry, *Traduire Huckleberry Finn*, en ligne: <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2017/07/18/traduction-huckleberry-finn/>

Dancette, Jeanne, « L'élaboration de la cohérence en traduction; le rôle des référents cognitifs », dans *TTR*, n. 1, vol. 16, 2003, p. 141–159.

De Montaigne, Michel, *Essais*, Féret et fils, Bordeaux, 1870, Livre II, ch. XII, p. 137-343.

Debombourg, Héloïse, *Les différents procédés de traduction dans la littérature de jeunesse*, La Clé des Langues, en ligne : <https://cle.ens-lyon.fr/anglais/langue/traduction/les-differents-procedes-de-traduction-dans-la-litterature-de-jeunesse>

Denti, Chiara, Valeria Illuminati, *Les (re)traductions de La Freccia Azzurra entre réception, adaptation et légitimation*, Presses Universitaires de Caen, 2021, p. 109-128.

Dolet, Etienne, *La Manière de bien traduire d'une langue en autre*, E. Dolet, Lyon, 1540.

Donghi, Pino, Giulio Giorello, *Errore (parole controtampo)*, Il Mulino, Bologna, 2019.

Eco, Umberto, *Il pendolo di Foucault*, Bompiani, Milano, 1988.

Eco, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano, 2013.

Friot, Bernard, « Traduire la littérature pour la jeunesse », dans *Le français aujourd'hui*, n. 3, vol. 142, 2003.

Gouanvic, Jean-Marc, *L'adaptation et la traduction : analyse sociologique comparée des Aventures de Huckleberry Finn de Mark Twain (1948-1960)*, Palimpsestes, 2004, <http://journals.openedition.org/palimpsestes/1599>

Graffi, G., S. Scalise, *Le lingue e il linguaggio*, Il Mulino, Bologna, 2013.

Grutschus, Anke, *La variation linguistique comme problème de traduction*, en ligne : <https://www.researchgate.net/>

Jamet, Marie-Christine, « Les erreurs en production orale relevant du système phonologique. De la nature de l'erreur à sa remédiation », dans *La didactique de l'erreur*, Repères DoRiF, Ateliers Didactique et Recherches, n. 2, Roma, 2020, en ligne : <https://www.dorif.it/reperes/marie-christine-jamet-les-erreurs-en-production-orale-relevant-du-systeme-phonologique-de-la-nature-de-l-erreur-a-sa-remediation/>

Kadiu, Silvia, *Reflexive Translation Studies: Translation as Critical Reflection*, UCL Press, 2019, pp. 21–44, en ligne : <https://doi.org/10.2307/j.ctv6q5315.7>

McIntyre, Neil, Karl Popper, « The Critical Attitude In Medicine: The Need For A New Ethics », dans *British Medical Journal (Clinical Research Edition)*, n. 6409, vol. 287, 1983, p. 1919-1923.

Moeschler, Jacques, « Conversation, cohérence et pertinence », dans *Réseaux*, vol. 1, 1990, p. 79-104, en ligne : https://www.persee.fr/doc/reso_0984-5372_1990_hos_8_1_3532?q=coh%C3%A9rence

Molnár, Katalin, *Quant à je (kantaje)*, P.O.L. éditeur, Paris, 1996.

Mounin, Georges, *Les belles infidèles*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 1956.

Munari, Bruno, *Fantasia*, Laterza, Bari, 2017.

Murphy, Amanda, « Poétiques hétérolingues: le queering des Langues? L'exemple de Katalin Molnár », dans *De Genere*, n. 5, 2019, p. 73-87.

Nannoni, Catia, “Giocare sull'errore traducendo in italiano la saga del Prince de Motordudi Pef”, in Fabio Regattin, Alberto Bramati (dir.), *Errori che non lo sono. La creatività del traduttore alla prova dei lettori*, Mediazioni, Bologna, 2023, p. 148-168.

Nasi, Franco, *Tradurre l'errore. Laboratorio di pensiero critico e creativo*, Quodilibet Studio, Macerata, 2021.

Perec, Geroges, *La disparition*, Guida Editori, Napoli, 2003.

Philippe, Gilles (dir.), *Flaubert savait-il écrire ? Une querelle grammaticale (1919-1921)*, UGA Éditions, Grenoble, 2004, en ligne : <http://books.openedition.org/ugaeditions/8429>

Podeur, Josiane, *Jeux de traduction*, Liguori Editore, Napoli, 2008.

Popper, Karl, *Congetture e confutazioni*, Il Mulino, Bologna, 1972.

Pshevorska, Liana, « Le fransè ke chparl ègzist” : Translanguaging in the Work of Katalin Molnár », dans *Journal of Literary Multilingualism*, vol. 1, p. 263-289, en ligne: https://brill.com/view/journals/jlm/1/2/article-p263_8.xml#fn8

Raharimanana, Jean-Luc, « Za, par-delà la torture, le rire... », dans *La langue française n'est pas la langue française*, Fabula Lht, n. 12, 2014, en ligne : <http://www.fabula.org/lht/index.php?id=1215>

Reuter, Yves, « Imaginaire, créativité et didactique de l'écriture », dans *Pratiques*, n° 89, 1996, p. 25-44.

Reuter, Yves, « La question de l'erreur – éléments pour un débat », dans *Recherches en didactiques*, n. 1, vol. 29, 2020, pp. 65-77.

Rodari, Gianni, « Come è nato il Libro degli errori », dans *Noi Donne*, n° 45, 1964, p. 20-21.

Rodari, Gianni, *Il libro degli errori*, Einaudi, Torino, 1964.

Rodari, Gianni, *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie*, Einaudi, Torino, 1973.

Rodari, Gianni, *Le livre des erreurs*, traduction de Jean-Paul Manganaro, Ypsilon éditeur, Paris, 2020.

Roghi, Vanessa, *Lezioni di fantastica*, Editori Laterza, Bari, 2020, édition pour Kindle.

Salomon, Roger, « Rodari in Francia », dans Carmine De Luca (éd.), *Se la fantasia cavalca con la ragione: prolungamenti degli itinerari suggeriti dall'opera di Gianni Rodari*, Juvenilia, Bergamo, p.72-93.

Sloutsky, Larissa, Catherine Black, « Le Verlan, phénomène langagier et social : récapitulatif », dans *The French Review*, n. 2, vol. 82, 2008, p. 308-324, en ligne : <https://www.jstor.org/stable/25481548?seq=8>

Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Routledge, London, 1994.

Vesentini, Ilaria, « Nasce a Modena la prima “Scuola di fallimento” in Italia », *Il Sole 24 Ore*, 7 juin 2017, en ligne; <https://www.ilsole24ore.com/art/nasce-modena-prima-scuola-fallimento-italia-AEu96WZB>

Viola, Tito Vezio, « Gianni Rodari : l'errore come conoscenza », dans *La Nuova Ecologia*, 22 juin 2021, en ligne : <https://www.lanuovaecologia.it/gianni-rodari-lerrore-come-conoscenza/>

Wittgenstein, Ludwig, *Ricerche filosofiche*, sous la direction de M. Trinchero, Einaudi, Torino, 1967.

Dictionnaires et grammaires

Bidaud, Françoise, *Grammaire du français pour italophones*, De Agostini Scuola Spa, Novara, 2012.

Dictionnaire bilingue des langues italienne et française en ligne Context Reverso : <https://context.reverso.net/traduzione/>

Dictionnaire bilingue des langues italienne et française en ligne Larousse : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/bilingues>

Dictionnaire de langue française en ligne LaRousse : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-monolingue>

Dictionnaire de langue française en ligne Le Trésor de la Langue Française : <http://atilf.atilf.fr>

Dictionnaire de synonymes et contraires en ligne Synonymo.fr : <http://www.synonymo.fr>

Dizionario di Linguistica e di filologia, metrica, retorica, dir. Gian Luigi Beccaria, Einaudi, Torino, 1996.

Encyclopédie de langue italienne en ligne Treccani : <https://www.treccani.it/>

Robert, Paul, *Le Petit Robert*, Paris, LeRobert, 2015.

