

Article

« La traduction dans les systèmes sémiotiques »

Janice Deledalle-Rhodes

Études littéraires, vol. 21, n° 3, 1989, p. 211-221.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/500881ar>

DOI: 10.7202/500881ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

LA TRADUCTION DANS LES SYSTÈMES SÉMIOTIQUES

janice deledalle-rhodes

On a l'habitude de parler de la traduction en termes purement linguistiques, et encore, en termes d'un domaine linguistique très précis, celui de la traduction d'une langue à une autre. Et pourtant, la traduction est une activité quotidienne, spontanée, et si habituelle qu'on la considère comme normale, sans y réfléchir, sans se poser de questions. Je laisse donc de côté pour l'instant le problème de la traduction au sens courant du mot, pour considérer ces activités de traduction que nous poursuivons tous les jours¹.

Sans quitter tout à fait le domaine linguistique, cependant, on peut déjà dire que tout discours est traduction. Lorsqu'on parle, on traduit ou plutôt on essaye de traduire des phénomènes affectifs : les sentiments physiques : les sensations, et mentaux : les idées, en termes linguistiques. Avec plus ou moins de bonheur. Nos idées sont souvent mal comprises par les autres, et c'est souvent leur expression linguistique qui en est responsable. Quant aux sentiments, rien ne paraît plus aléatoire, plus sujet à caution que leur expression dans le langage. Et pour ce qui concerne les sensations, il suffit de citer le problème de la douleur, auquel les chercheurs s'intéressent depuis quelque temps : « avoir mal », « souffrir » ne signifient plus grand-chose

pour un médecin qui fait son diagnostic, car on sait que le seuil de la douleur varie considérablement d'un malade à l'autre.

La traduction en paroles de ces phénomènes-là ne se fait donc que difficilement ; à la limite on peut soutenir qu'elle est infaisable si les deux interlocuteurs n'ont pas des champs d'*interprétants* communs.

Si nous considérons maintenant d'autres domaines de l'activité humaine qui consistent à traduire ou à transposer quelque chose en termes d'autre chose, nous constaterons également la présence d'une sorte de barrière qu'il faut franchir et que chacun franchit à sa manière et selon ses moyens avec toutes les chances de tomber à côté au cours du processus.

Le théâtre est un exemple évident : c'est la traduction d'un texte écrit, en discours, en actions, en effets scéniques. Que les indications du dramaturge soient lapidaires ou quasi inexistantes comme c'est le cas pour le théâtre de Shakespeare, ou qu'elles constituent en elles-mêmes par leur ampleur et par leur précision une sorte de commentaire sur la pièce, comme c'est le cas chez G.B. Shaw, le texte écrit n'est que le *representamen* ; l'objet est la représentation créée par le metteur en scène en collaboration avec ses acteurs. Que les champs d'*interprétants* qui produisent cet objet puissent être très divers est prouvé par le nombre de versions très différentes, voire divergentes d'un même texte de Shakespeare qui ont été mises en scène depuis quelques années.

En peinture et en dessin il s'agit aussi de traduire : traduire, par exemple, en termes bi-dimensionnels des objets tri-dimensionnels. Comme le regard du peintre est celui de l'être humain et non celui de la mouche dont l'appareil oculaire lui permet de voir de tous les côtés à la fois, celui qui regarde un tableau ne prête guère attention à cette « traduction » sauf pour dire quelquefois : « ce tableau donne une impression de profondeur » ou, au contraire, « c'est de la peinture plate ». À vrai dire, sans vouloir faire de jeu de mots, l'invention, à la Renaissance, des lois de la perspective a fait reculer ce problème de traduction à l'arrière-plan, mais on se rend toujours compte de son existence lorsqu'on regarde les tableaux des primitifs, ou encore des dessins d'enfants, où il reste apparent.

Dans la peinture, un autre problème du même ordre se présente : il s'agit de la couleur. Chez les peintres pré-

impressionnistes, par exemple, comme souvent dans les textes écrits, la lumière est représentée par le blanc, l'ombre par le noir. Quant aux autres couleurs, elles sont plus ou moins « éclaircies » (en ajoutant du blanc) ou « foncées » (en ajoutant du noir) selon la manière dont la lumière est supposée éclairer le tableau. Or, tous les linguistes savent que la perception des couleurs est une question d'habitude et de convention. En japonais un même terme *aoi* peut signifier « vert » ou « bleu ». En gallois les couleurs ternes : gris, marron, etc. ne sont pas distinguées de la même façon qu'en anglais. L'on trouvera plusieurs pages d'exemples chez G. Mounin². Les impressionnistes, voulant traduire plus fidèlement sur la toile les impressions reçues par l'œil devant tous les degrés de variation de la lumière sur les objets, ont bousculé les habitudes visuelles et les *interprétants* esthétiques du public, provoquant dans la majorité des cas des réactions fort négatives.

Lorsqu'il s'agit de la musique, le problème est analogue et existe à plusieurs niveaux, puisque plusieurs personnes sont concernées : le compositeur, l'exécutant et l'auditeur. C'est peut-être le compositeur qui a la tâche la plus facile : s'il traduit une idée purement musicale (une fugue de Bach, par exemple), lui seul sait qu'il a réussi ou non. Mais il peut vouloir aussi traduire en musique des sentiments, des sensations ou des événements. Il s'agit alors de la musique à programme, et le compositeur doit trouver dans un « langage » musical des éléments qui évoqueront irrésistiblement (?), pour l'auditeur, les sentiments, les sensations et les événements qu'il a lui-même en tête. Nous y reviendrons plus loin.

De toute manière, le problème de la traduction existe déjà ici à un niveau élémentaire : la traduction des sons que le compositeur entend dans sa tête en une notation musicale qui sera lue et comprise par l'exécutant et lui permettra de jouer l'œuvre comme le compositeur l'a conçue. Ce ne sont pas les notes en tant que telles qui constituent un problème (encore que nous savons que le diapason s'est modifié au cours des siècles), car, étant donné les conventions de la notation musicale, un enfant qui commence la musique et apprend les notes du piano est théoriquement capable de jouer une fugue de Bach. La ligne mélodique reste la même quel que soit l'exécutant, car ce champ d'*interprétants* reste stable. Cependant lorsqu'il s'agit du *tempo* et de la qualité du son, plus fort ou plus faible,

l'exécutant-traducteur dépend des annotations du compositeur (quand il y en a) et celles-ci sont au moins partiellement exprimées par le langage. Il y a là aussi des conventions dont le pianiste contemporain doit tenir compte en traduisant en sons un texte musical non contemporain. L'histoire de la musique nous apprend, par exemple, que le *fortissimo* des romantiques correspond à peu près au *forte* des classiques et qu'en jouant sur des instruments anciens l'on produit un son fort différent de celui obtenu aujourd'hui par des instruments modernes. Lorsqu'il s'agit de l'orchestre l'on sait aussi que le nombre d'instruments était fort inférieur autrefois à ce qu'il est de nos jours et là encore, le son produit — l'*objet* — est tout à fait différent. Il suffit d'écouter certains orchestres américains pour s'en rendre compte. Quant aux *tempi*, ils dépendent pour beaucoup de l'inspiration personnelle ou des convictions historiques du chef d'orchestre, comme on peut le constater en écoutant l'un après l'autre des enregistrements de la même œuvre dirigée successivement par H. von Karajan et Otto Klemperer. Comment « traduire », en effet, avec « exactitude », des indications comme *allegro*, *largo*, etc. ? Rien n'est « lent », « rapide », « court » ou « long » en soi, il faut un terme de comparaison. Le problème n'est pas nouveau : Mozart, lors de son voyage en Italie, s'étonnait des *tempi* lents des musiciens italiens.

La situation se complique lorsque les indications du compositeur ne relèvent pas d'un champ d'*interprétants* musical. Je prendrai pour exemple quelques œuvres d'Erik Satie, notamment les *Trois gymnopédies*, les *Gnossiennes* et les *Pièces Froides*. J'insiste, car c'est capital, sur le fait qu'il ne s'agit pas ici de musique à programme.

Les *Trois Gymnopédies* commencent chacune par l'indication « lent », qui est suivie, chaque fois, par une deuxième indication différente, respectivement : « douloureux », « triste » et « grave ». Pour le pianiste, la difficulté réside non tant dans l'indication de vitesse : « lent », car celle-ci est complétée par un chiffre de métronome (encore que dans les numéros 1 et 3 ce chiffre est de 66 alors que dans le numéro 2 il est de 63 — il ne s'agit donc pas de la même « lenteur ») que dans l'interprétation des termes linguistiques « douloureux », « triste » et « grave » en termes d'exécution pianistique. Il faut surtout faire ressortir une différence dans le jeu. Or, à première vue, ces termes se ressemblent

assez. Peut-être pour le pianiste la seule solution serait-elle de s'imaginer douloureux, triste et grave successivement. Cette difficulté de « traduction » est la seule dans ces pièces faciles, mais elle est de taille, car il s'agit d'une absence d'*interprétants*, à part, évidemment, ceux, très subjectifs, de l'exécutant.

Dans les *Gnossiennes*, ce problème se pose avec encore plus d'acuité. Nous y trouvons les annotations suivantes : « questionnez », « du bout de la pensée », « postulez en vous-même », « avec étonnement », « ne sortez pas », « conseillez-vous soigneusement », enfin « de manière à obtenir un creux ». Dans les *Pièces Froides* : « d'une manière très particulière », « ne pas se tourmenter », « sans sourciller » et « Voyez ! », entre autres.

Si la plupart de ces indications créent une impression à la lecture qui peut se traduire dans le jeu, il n'est rien de moins certain que cette impression soit la même chez tous les pianistes. Si l'on peut admettre qu'il est possible de « sentir » assez bien « du bout de la pensée », « avec étonnement » et « postulez en vous-même », par exemple, « sur la langue » paraît déjà plus hermétique ; il est vrai que la traduction « on the tip of the tongue » qui l'accompagne est plus explicite³. Mais que dire de « blanc », « bien à plat », « en y regardant à deux fois » et surtout « un peu cuit » ?

Bien entendu il ne faut pas prendre Satie trop au sérieux, mais on aurait tort aussi de ne voir dans ses indications qu'une simple blague de type dadaïste avant la lettre. Ce sont des *representamens* qui renvoient à d'autres champs d'*interprétants* que ceux de la musique classique, et à partir desquels le pianiste doit essayer de créer un *objet* musical. La réputation qu'avait Satie d'être un original a peut-être empêché les musicologues d'attacher beaucoup d'importance à ces annotations qui sont en général qualifiées de « mystérieuses » ou passées sous silence. Il y a aussi le fait que plus tard Satie écrira des œuvres comme les *Trois Valses du Précieux Dégoûté* où des annotations cocasses indiquent les actions du personnage qui perd sa tabatière, danse un rigaudon, etc. Mais il s'agit là de musique à programme, ce qui n'était pas le cas des œuvres précédemment citées.

La musique à programme ou musique dite « descriptive » est un sujet sémiotiquement fort complexe, rendu encore plus compliqué par le fait que c'est le public qui a parfois trouvé un

programme ou une description là où il n'y en avait pas. Pour ne prendre qu'un exemple célèbre, la sonate dite *Clair de lune* doit son titre non au compositeur mais au poète Ludwig Rellstab pour qui elle évoquait « une barque au clair de lune sur le lac des Quatre-Cantons ⁴ ». Par contre nous savons que c'est Beethoven lui-même qui a écrit à propos de la Cinquième symphonie : « Ainsi le Destin frappe à la porte ». Mais il n'en dit pas plus long, et le grand nombre de textes qui ont été écrits pour « éclairer » le lecteur sur ce qui « se passe » dans cette symphonie méritent un peu d'attention ; en voici un exemple :

Dans le premier morceau, le thème rythmique du Destin prend l'offensive ; un autre thème, celui-là plein d'humanité et d'espérance s'oppose à lui ; au terme de leur combat, l'homme prend l'offensive à son tour contre le Destin... Après divers épisodes du combat l'homme se révèle le plus faible et le Destin reprend possession de son thème, en mineur de nouveau, et plus accablant que jamais ; à la fin du morceau, le Destin triomphe.

Dans le second morceau, l'homme vaincu semble reprendre des forces dans un motif [...] qui nous semble fait de fraternité virile et d'espérance dans un avenir meilleur, en des lendemains qui chanteront [...] Le troisième morceau est le point décisif du drame [...] le trio apporte cette fois une contre-offensive efficace de l'homme [...] et à la reprise du scherzo, le thème du Destin a perdu sa force de discussion ; il se fait haletant, disloqué, assourdi. La liberté humaine ne se laisse plus submerger.

Dans le quatrième mouvement [...] le motif de défi qui ouvrait le scherzo apparaît une fois encore, pour aboutir [...] au triomphe définitif [...] L'élan conquérant de l'humanité délivrée reprend à son compte [...] le thème rythmique du Destin, tantôt avec majesté, tantôt dans un mouvement de galop. Cette « symphonie de victoire » [...] s'interrompt un bref instant pour une dernière évocation du thème [...] de nouveau dans son état pur, mais plus agonisant encore qu'à la fin du scherzo : dernière offensive, tout de suite enrayée, du Destin — ou simple évocation des combats passés ? Le déferlement final qui s'achève en apothéose de l'homme triomphant peut s'accommoder des deux interprétations ⁵.

Les auteurs de ce texte suivent très étroitement toutes les phases de la partition musicale. À des *representamens* d'ordre phonique ils donnent des *interprétants* d'ordre mental, affectif et linguistique, créant ainsi un nouvel *objet* qui tient beaucoup plus de la littérature que de la musique. C'est une traduction typique en ce sens que le *representamen* reste strictement identique à lui-même, seule la modification des *interprétants* lui permet d'acquérir un autre statut.

Le cas de la véritable musique à programme est à dissocier de ce genre d'interprétation après coup car les intentions du

compositeur sont alors explicites : la « traduction » d'un langage à l'autre est voulue, et l'auditeur dûment informé du sujet de l'œuvre est supposé l'entendre de cette manière. Le compositeur traduit en musique de nombreuses façons différentes : dans *Jardins sous la pluie*, Debussy rend par des suites d'arpèges légères le son et le mouvement de la pluie qui tombe. Dans le *Carnaval des animaux*, Saint-Saëns a voulu reproduire musicalement les cris et les mouvements des animaux. En écrivant la *Symphonie pastorale*, Beethoven a non seulement donné son titre mais en a précisé ceux des cinq mouvements : 1) Éveil d'impressions joyeuses en arrivant à la campagne ; 2) Scène au bord du ruisseau ; 3) Réunion joyeuse des paysans ; 4) Orage : Tempête ; 5) Chants des pâtres, sentiments de contentement et de reconnaissance après l'orage. On ne saurait être plus clair ! Le deuxième mouvement est particulièrement significatif à cet égard : « sur une esquisse, Beethoven a noté : "plus grand est le ruisseau, plus profond est le ton [...]" ». Il inscrit lui-même le nom des oiseaux sur la partition : flûte pour le rossignol, clarinette pour le coucou, hautbois pour la caille [...]. Dans un cahier d'esquisses de 1803, on retrouve une étude pour "un murmure de ruisseau" qui sera utilisée ici ⁶ ». Dans le troisième mouvement, la joyeuse réunion est évoquée par la citation d'une danse campagnarde.

Plusieurs procédés sont ainsi employés dans ce genre de musique pour traduire en termes musicaux des phénomènes qui peuvent être phoniques mais qui bien souvent ne le sont pas. La « réunion joyeuse » évoque de manière quasi visuelle les mouvements des paysans qui dansent, par le rythme de la musique qui est celui de la danse. Les suites d'arpèges sur la partition de Debussy ressemblent aussi par leur forme à des cascades d'eau. Les cris des animaux sont traduits par des notes qui en reproduisent les caractéristiques formelles. Il est d'ailleurs difficile, à ce niveau, de distinguer entre bruit et son musical. Ne dit-on pas qu'un oiseau « chante » ? Et inversement, dans certaines musiques contemporaines cette distinction entre le bruit et la musique a été abolie, si bien que nos champs d'*interprétants* se révèlent inadéquats quand nous les écoutons pour la première fois. C'est exactement comme si l'on entendait parler une langue étrangère que l'on serait incapable de traduire.

Les champs d'*interprétants* auxquels j'ai fait allusion relèvent surtout de la priméité et de la secondéité. Mais tout comme

dans un texte linguistique, il y a dans la musique des champs d'*interprétants* qui relèvent de la tiercéité. Lorsque Beethoven cite une danse folklorique, il fait appel à la culture de ses auditeurs. Dans la musique, comme dans tous les autres arts, il y a de très nombreuses allusions, des citations de ce type, qui font appel à des champs d'*interprétants* vastes et multiples dont doivent tenir compte le « lecteur » et à plus forte raison le « traducteur ».

Si jusque-là nous avons parlé de l'art et de la musique, c'est parce qu'aborder la question de la traduction en ne considérant que les difficultés de la traduction d'une langue à l'autre a pour résultat d'obscurcir les problèmes et de les confondre au lieu de les éclairer et de les cerner.

Car le principe qui est en jeu dans ces autres opérations de traduction et de transposition n'est pas différent de celui que l'on retrouve dans la traduction purement linguistique d'une langue A à une langue B. La langue B diffère physiquement de la langue A, elle ne possède pas les mêmes sons (point essentiel lorsqu'il s'agit de la poésie : il n'est qu'à écouter un Russe lire la poésie de Pouchkine pour se rendre compte de l'impossibilité d'une traduction adéquate), elle ne possède pas les mêmes structures ni les mêmes mécanismes, si bien que ce qui se dit avec force et concision dans une langue A ne peut se dire qu'au moyen de lourdes périphrases dans la langue B. Et surtout, la langue A n'est pas issue de la même culture que la langue B. À tous les niveaux, une langue a des champs d'*interprétants* partiellement ou totalement différents de ceux d'une autre langue.

Partiellement, car il est relativement facile de traduire l'italien en espagnol puisque ces deux langues ont le latin pour ancêtre commun. Cependant, cette facilité ne concerne que le deuxième niveau, les structures et la sémantique, car les sons et les rythmes de l'espagnol sont fort différents de ceux de l'italien (d'où, encore une fois, la difficulté de traduire la poésie) tout comme les référents culturels.

Traduire en français ou en anglais une langue non indo-européenne comme le japonais (ou vice-versa) présente, par contre, des difficultés majeures à tous les niveaux. Le but du traducteur, qu'il en soit conscient ou non, est de produire dans son texte la même impression, le même sens, que ceux produits

par le texte original. Autrement dit, de produire un *representamen* B qui déclenchera les mêmes *interprétants* que le *representamen* A, créant ainsi un objet B qui, toutes proportions gardées, correspondra à l'objet A. Des travaux pratiques menés récemment au Japon me conduisent à penser que ce problème de la traduction linguistique est identique, par sa nature, à ceux évoqués plus haut.

La traduction d'une langue indo-européenne en japonais est difficile non seulement en raison de ses structures qui sont totalement différentes, mais aussi parce que la langue japonaise, restreinte au niveau phonique, est très riche par son écriture qui comporte un répertoire de milliers de caractères chinois (*kanji*), chacun ayant un sens déterminé. Une même syllabe, un même mot, peuvent être écrits de multiples façons, et inversement un *kanji* peut être lu de différentes manières, selon le contexte. Dans un texte suivi écrit, le sens du *kanji* est immédiatement apparent et le japonais lettré ne s'y trompe pas. Dans la langue parlée, la situation n'est plus la même étant donné le nombre limité de combinaisons de syllabes, et le Japonais lui-même est parfois obligé de compléter son discours par l'écriture, ou en faisant des dessins dans l'air ou sur la paume de sa main, afin de s'assurer que son interlocuteur sache quel *kanji*, et donc quelle signification, se cache sous un groupe phonique qui peut avoir plusieurs homophones. Autrement dit, en traduisant la langue parlée en langue écrite, il fournit à son interlocuteur des *interprétants* supplémentaires, ce qui est pour lui le moyen le plus sûr de véhiculer des informations. Nous n'insisterons cependant pas sur ce point, bien qu'il s'agisse là encore d'*interprétants*, car c'est une situation normale pour le Japonais qui possède, lui, les champs d'*interprétants* nécessaires pour ce genre d'opération.

Lorsqu'il s'agit de traduire en japonais un texte anglais ou français, par exemple, la question se pose autrement. En effet, le sens des *kanji* est figé parce que ce sont des idéogrammes, des images, qui ont un rapport iconique avec le sens qu'il est par conséquent très difficile de modifier. Ce problème n'est pas nouveau : au huitième siècle, on a inventé un syllabaire spécial, le *katakana*, qui est toujours employé pour transcrire plus ou moins phonétiquement les mots étrangers que les Japonais adoptent et utilisent couramment. Cependant le sens du terme étranger, n'étant pas figé par un *kanji*, peut se

modifier à l'infini et prendre pour ainsi dire une vie nouvelle dans la langue japonaise, phénomène qui déconcerte parfois l'anglophone ou le francophone qui déchiffre péniblement (et inutilement) le *katakana* : les exemples sont légion mais je ne donnerai ici que celui du mot *abekku* qui provient de « avec », préposition parfaitement neutre et inoffensive en français, mais qui signifie en japonais « couple irrégulier », « liaison », « rendez-vous secret » et qui vient de l'idée qu'un homme vit « avec » une femme sans qu'ils soient mariés.

Il en est de même pour les termes qui désignent des disciplines relativement récentes. De fait, la plupart des Japonais ne traduisent pas « linguistics », « semantics », « sign » parce que, disent-ils, « tous les spécialistes savent ce que cela veut dire ». Si cela peut être vrai pour les deux premiers termes, le mot « sign » paraît poser davantage de problème. Malgré la répugnance que manifestent certains sémioticiens japonais à traduire le mot « objet » parce que, disent-ils, les termes *taisho* et *mono* utilisés par d'autres ne peuvent véhiculer le sens de l'« objet » peircien, (attitude qui me paraît fort louable,) j'ai remarqué que personne ne recule devant la traduction du terme « interprétant », ce qui laisse perplexe, justement parce que « sign » (ou « signe ») utilisé tel quel en japonais a plutôt un sens saussurien.

Pour m'en tenir au niveau sémantique (la source la plus grave des contresens dans le type de cas que nous avons cité), je terminerai par quelques mots sur le sort du terme et de l'idée de « déconstruction » dans le milieu japonais. Il y aurait plusieurs traductions, dit-on, mais selon mes informateurs (bilingues) la plus utilisée serait *datsukochiku*. J'ai demandé à plusieurs universitaires de retraduire ce mot en anglais ou en français, et on m'a proposé « extra-construction », « fuir la construction », « échapper à la construction ». En effet le premier *kanji* de ce mot, *datsu*, signifie échapper illégalement à quelque chose, et il est utilisé notamment pour le non-paiement des impôts et pour une évasion de prison. Lorsque j'ai suggéré que « déconstruire » pouvait aussi avoir le sens de « démonter » ou « décomposer », l'étonnement a été général ; on a alors proposé le terme *bunkai* qui signifie très exactement « démonter » (une machine, par exemple) tout en soulignant que personne au Japon n'avait jamais compris le mot « déconstruction » dans ce sens-là. C'est une situation tout à fait derridienne, et je suis

convaincue que l'auteur de la déconstruction n'y trouverait rien à redire. Je pense aussi que cet exemple pose d'une manière particulièrement éclairante le seul et unique problème de la traduction, celui de l'*interprétant*, problème essentiellement sémiotique, et linguistique d'une manière seulement accessoire.

Notes

- ¹ Nous ne parlerons pas ici des théories de la traduction. Nous avons voulu reprendre la question à un niveau plus élémentaire.
- ² Georges Mounin, *les Problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963, pp. 75-78.
- ³ Toutes ces indications sont d'ailleurs accompagnées de la traduction en anglais, ce qui pose théoriquement un double problème de traduction car, comme l'anglais ne correspond pas toujours exactement au français, on peut se demander si un pianiste anglophone jouerait ces morceaux exactement de la même façon qu'un pianiste francophone ! Par exemple « de manière à obtenir un creux » est rendu par « so as to be a hole » (c'est moi qui souligne).
- ⁴ Jean et Brigitte Massin, *Ludwig van Beethoven*, 2^e éd., Paris, Club Français du Livre, 1960, p. 636.
- ⁵ *Ibid.*, pp. 666-668. Le manque d'espace nous oblige à ne citer que des extraits de ce texte intéressant.
- ⁶ *Ibid.*, p. 671.