

CATHERINE A. BOCQUET

Université de Genève

« NE PAS TRADUIRE, C'EST TRADUIRE ENCORE »¹. ET SI LA NON-TRADUCTION ÉTAIT UN PROCÉDÉ DE TRADUCTION ?

Abstract. Bocquet Catherine A., « *Ne pas traduire, c'est traduire encore* ». *Et si la non-traduction était un procédé de traduction ?* ["Leaving words untranslated is another way of translating". What if non-translation was a translation procedure?]. *Studia Romanica Posnaniensia*, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XXXV: 2008, pp. 127-144. ISBN 978-83-232190-1-9. ISSN 0137-2475.

This paper shows the manifold aspects of the non-translation phenomenon: besides shortened and summarized versions, which alter the source text in a quantitative way, non-translation can also have a qualitative effect, for instance when socio-cultural references are erased. If non-translation is an infringement of the translator's duties, in some cases it can be a very fruitful solution. There is a lack of literature on the subject, and although it is often mentioned briefly, this phenomenon has never been tackled seriously.

1. INTRODUCTION

La comparaison de trois traductions françaises² du *Don Juan* d'Ernst Theodor Amadeus Hoffmann nous ayant conduite notamment à souligner la diversité des fonctions³ que peut remplir une traduction, nous focaliserons la présente étude sur un certain nombre des « manières de ne pas traduire » qu'a mises en œuvre François-Adolphe Loève-Weimars dans la version qu'il a donnée de ce conte fantastique⁴. La brièveté de ce texte-cible est telle que l'on est fondé à se demander si ce

¹ Formule inspirée de l'expression « ne pas choisir, c'est choisir encore », qu'emploie Jean-René Ladmiral in : « Sourciers et ciblistes revisités », p. 16 du tapuscrit.

² Les références précises et complètes de ces trois versions figurent dans la bibliographie, rubrique « corpus ».

³ Cf. C.A. Bocquet, « *Don Juan* en France ou l'apport didactique de la critique des traductions », à paraître chez Artois Presses Université.

⁴ *Don Juan. Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen* a paru une première fois le 31 mars 1813 dans l'*Allgemeine Musikalische Zeitung*, bey Breitkopf und Härtel, Leipzig, Nr. 13/1813, [Sp. 213-225]. Cette nouvelle sera reprise dans les cinq volumes qui seront publiés à Bamberg en 1814 sous le titre de *Fantasiestücke in Callot's Manier*, chez Carl Friedrich

traducteur a utilisé des opérations linguistiques qui l'élèveraient au rang de précurseur des sous-titres de films⁵ ou s'il n'est pas plutôt – hypothèse moins flatteuse et question un brin provocatrice – un traducteur cleptomane préfigurant le héros éponyme d'une nouvelle de Dezsö Kosztolányi⁶.

Pour nous faire une idée plus précise de ce qu'a fait Loève-Veimars là où il n'a pas à proprement parler traduit le texte d'Hoffmann, nous allons – avant de tenter ailleurs de tracer les premiers linéaments d'une typologie des modalités de la non-traduction – présenter quelques-unes de ces « manières de ne pas traduire ».

Le conte qui constitue notre corpus a pour cadre Bamberg, où le narrateur a fait étape. Le lendemain de son arrivée, il a l'agréable surprise de pouvoir assister à une représentation de *Don Giovanni*, car l'hôtel où il est descendu communique avec le théâtre par un petit couloir qui donne sur la loge dite « loge des étrangers ». L'opéra de Mozart est exécuté à la perfection et, pendant l'entracte, la cantatrice qui interprète Donn'Anna et le narrateur ont une conversation d'une intensité bouleversante pour les deux interlocuteurs. Mais lorsqu'au cœur de la nuit, au moment précis où le narrateur est envahi par un sentiment de bonheur ineffable en croyant entendre la voix de Donn'Anna, la cantatrice meurt subitement.

2. LA NON-TRADUCTION, UN PHÉNOMÈNE MULTIFORME

2.1. LA TRONCATION SANS CONTREPARTIE

La manière la plus radicale de ne pas traduire consiste à tronquer des portions plus ou moins étendues du texte-source. Il va sans dire que plus les passages non restitués en langue-cible sont longs, plus ce « procédé » est voyant, surtout si la traduction est imprimée en regard du texte-source. Par exemple, Loève-Veimars a supprimé sans contrepartie ce qui suit :

Don Juan ladet den erstochenen Alten höhrend im Bilde ein zum lustigen Gastmahl, und der verklärte Geist, nun erst den gefallnen Menschen durchschauend, und sich um ihn betäubend, verschmäht es nicht, in furchtbarer Gestalt ihn zur Buße zu ermahnen. Aber so

Kunz (cf. G. Salomon 1983: 15-16). Lorsque *Don Juan* et *Ritter Glück* seront intégrés dans les *Fantasiestücke*, ces deux récits formeront « une sorte de cadre aux *Kreislarian* » (Ph. Forget 1999, 19).

⁵ Cf. T. Tomaszewicz 1993.

⁶ Cf. D. Kosztolányi [1985] 1994: 16-17 : « [...] dans son égarement notre confrère, au cours de sa traduction, s'était approprié au détriment de l'original anglais, illégalement et sans y être autorisé : 1'579'251 livres sterling, 177 bagues en or, 947 colliers de perles, 181 montres de gousset, 309 paires de boucles d'oreilles, 435 valises, sans parler des propriétés, forêts et pâturages, châteaux ducaux et baronniaux, et autres menues bricoles, mouchoirs, cure-dents et clochettes, dont l'énumération serait longue et peut-être inutile.

Où les avait-il mis, ces biens mobiliers et immobiliers, qui n'existaient tout de même que sur le papier, dans l'empire de l'imagination, et quel était son but en les volant ? Un tel examen nous entraînerait loin, aussi n'irai-je pas plus avant ».

verderbt, so zerrissen ist sein Gemüt, daß auch des Himmels Seligkeit keinen Strahl der Hoffnung in seine Seele wirft und ihn zum bessern Sein entzündet!

Gewiß ist es Dir, mein Theodor, aufgefallen, daß ich von Annas Verführung gesprochen ; und so gut ich es in dieser Stunde, wo tief aus dem Gemüt hervorgehende Gedanken und Ideen die Worte überflügeln, vermag, sage ich Dir mit wenigen Worten, wie mir in der Musik, ohne alle Rücksicht auf den Text, das ganze Verhältnis der beiden im Kampf begriffenen Naturen (Don Juan und Donna Anna) erscheint. – Schon oben äußerte ich, daß Anna dem Juan gegenübergestellt ist. Wie, wenn Donna Anna vom Himmel dazu bestimmt gewesen wäre, den Juan in der Liebe, die ihn durch des Satans Künste verdarb, die ihm innewohnende göttliche Natur erkennen zu lassen und

(Hoffmann [1813] 1963: 43-44)

[Don Juan invite sarcastiquement à son joyeux festin l'effigie du vieillard qu'il a tué, et l'esprit transfiguré, comprenant alors seulement cet homme déchu et s'inquiétant de son salut, ne dédaigne pas de faire une apparition effrayante pour l'exhorter à la pénitence. Mais l'âme de Don Juan est si corrompue, si déchirée, que même la béatitude du Ciel n'y jette aucun rayon d'espérance et aucune fièvre de mener une existence meilleure.

Il ne t'a sans doute pas échappé, mon cher Théodore, que j'ai parlé de la séduction d'Anna ; dans toute la mesure où j'en suis capable en cette heure où les pensées qui émergent des profondeurs de mon esprit sont plus rapides que les paroles, je vais te dire en quelques mots comment je perçois dans la musique, abstraction faite du texte, le rapport qui oppose ces deux natures (Don Juan et Donn'Anna) en un singulier combat. – J'ai dit plus haut qu'Anna faisait contraste avec Juan. Supposons que Donn'Anna ait été destinée par le Ciel à faire découvrir à Don Juan la nature divine qui est en lui, et ce par l'amour – jusqu' alors instrument de sa perte par les artifices de Satan – et]

(notre traduction)

Le passage ainsi escamoté compte tout de même la bagatelle de 170 mots dans la version allemande, ce qui fait penser à une séquence marquante de la nouvelle intitulée *Le traducteur cleptomane* :

[...] au bas de la troisième page, je lis dans l'édition anglaise : *La comtesse Éléonore était assise dans un des angles de la salle de bal, en tenue de soirée, elle portait ses bijoux de famille anciens ; sur sa tête, un diadème garni de diamants hérité de sa trisaïeule, épouse d'un prince électeur allemand ; sur sa gorge d'une blancheur de cygne, un collier de véritables perles au reflet opalescent, et quant à ses doigts, ils ne pouvaient presque plus bouger, tant ils portaient de bagues ornées de brillants, de saphirs et d'émeraudes...* Cette description haute en couleur, je n'ai pas été peu surpris de constater que le manuscrit hongrois la rendait ainsi : « La comtesse Éléonore était assise dans un des angles de la salle de bal, en tenue de soirée... ». Rien de plus⁷.

Peut-on trouver des circonstances atténuantes, voire une justification à pareil élagage ? Ou faut-il y voir plutôt la manifestation du fait que Loève-Weimars partageait si peu les méditations psychologico-dramaturgiques du narrateur qu'il les a oubliées ? Des chercheurs du XX^e siècle ont en effet montré que

⁷ D. Kosztolányi [1985] (1994: 15).

[...] l'importance objective d'une unité textuelle constitue le déterminant principal de son insertion dans un résumé [fait] de mémoire ; mais, à importance égale, l'accord du sujet [soumis à des tests de mémorisation] avec le contenu idéologique de l'unité concernée accroît très sensiblement cette probabilité d'insertion⁸.

Mais laissons là les processus neuro-cognitifs, qui ne préoccupaient guère le XIX^e siècle, et avançons une hypothèse plus littéraire : paralysé de « timidité devant des audaces que le lecteur pourrait admirer chez l'écrivain et censurer sous une plume moins reconnue »⁹, le traducteur aurait tendance à normaliser le texte qu'il traduit afin de produire un texte-cible qui soit conforme aux lois du discours¹⁰ et qui respecte scrupuleusement les habitudes langagières de la langue-cible¹¹.

Loève-Veimars aurait donc caviardé ce passage (pourtant non dénué d'action !) parce qu'il y voyait une digression ; or on sait que

[...] la digression, surtout quand elle est continuelle, contrevient gravement aux lois du discours. Di-gresser, dévier de son chemin, c'est tromper le lecteur, l'empêcher d'aller là où il s'attend à aller ; c'est préférer son plaisir égoïste d'auteur à la satisfaction d'autrui...¹²

À cet argument il convient d'ajouter que l'entreprise éditoriale lancée par Eugène Renduel, à savoir publier tout Hoffmann en français, devait aussi prendre en compte des critères commerciaux : il fallait donc séduire et captiver les lecteurs français, et pour y parvenir sabrer sans pitié tout ce qui risquait de ralentir l'action¹³. Cette traduction-introduction obéit donc probablement à une esthétique plutôt classique :

Dans une telle esthétique, les lois du discours littéraire ne devraient pas trop s'écarter de celles de la conversation. C'est là un des fondements du classicisme français, la soumission à un art du dire qui serait commun à la littérature et à la vie mondaine. L'exigence de ne pas être un « fâcheux » ou un « pédant » vaut pour les auteurs comme pour tous les honnêtes gens. Mais cette esthétique est datée ; le romantisme se chargera de séparer l'œuvre littéraire de la conversation, voire de les opposer¹⁴.

⁸ P. Coirier, J.-M. Passerault (1988: 164).

⁹ M.-F. Delport in : J.-C. Chevalier / Marie-France Delport (1995: 26).

¹⁰ Cf. D. Maingueneau [1990] (2001: 101-136).

¹¹ Cf. J.-C. Chevalier et M.-F. Delport (1995), où l'on trouve quantité d'exemples de « diction orthonymique » dans Flaubert traduit en diverses langues néo-latines.

¹² D. Maingueneau [1990] (2001: 127), à propos des *Essais* de Montaigne.

¹³ Ce souci de maintenir le lecteur-cible en éveil se manifeste même par l'ajout, à certains endroits, d'un zeste de suspense supplémentaire. Ainsi Loève-Veimars traduit « Die Rolle der Donna Anna griff sie immer ordentlich an ! » (Hoffmann [1813] 1963: 47) par « le rôle de dona Anna lui fait toujours mal ! » : en conjuguant le verbe *faire* au présent (alors qu'Hoffmann a employé un prétérit), il supprime un indice qui aurait pu préparer le lecteur à l'annonce de la mort de la cantatrice. Cette version française augmente donc l'effet de surprise lorsque « l'homme raisonnable » assène la dernière phrase de l'épilogue.

¹⁴ D. Maingueneau [1990] (2001: 132).

Cependant, si Hoffmann appartient incontestablement au Romantisme allemand, la traduction française qu'en publie Loève-Weimars en 1830, elle, constitue précisément l'un des éléments déclencheurs du Romantisme en France. Autrement dit, le public francophone n'était pas alors préparé à recevoir Hoffmann dans toute sa « fougue digressive », d'où peut-être les nombreux « coups de ciseaux » donnés par ce traducteur.

2.2. LA CONDENSATION

Loève-Weimars est certes coutumier des troncations, mais cela ne veut pas dire qu'il ne connaisse pas d'autres « méthodes abrégatives », comme la contraction de texte, ou condensation. Examinons la fin du passage mentionné sous 2.1 et observons comment notre traducteur retrouve le fil du récit :

[1]	<p>Schon oben äußerte ich, daß Anna dem Juan gegenübergestellt ist. Wie, wenn Donna Anna vom Himmel dazu bestimmt gewesen wäre, den Juan in der Liebe, die ihn durch des Satans Künste verderb, die ihm innewohnende göttliche Natur erkennen zu lassen und ihn der Verzweiflung seines nichtigen Strebens zu entreißen? Zu spät, zur Zeit des höchsten Frevels, sah er sie, und da konnte ihn nur die teuflische Lust erfüllen, sie zu verderben.</p> <p style="text-align: right;">(Hoffmann [1813] 1963: 44)</p>
<p>Dona Anna était faite pour être l'idéal de don Juan, pour l'arracher à ce désespoir qui lui inspire des ardeurs si funestes ; mais il l'a vue trop tard, et il ne peut accomplir que la pensée diabolique de la perdre. –</p> <p style="text-align: right;">(T₁, 178)</p>	<p>Je t'ai déjà indiqué qu'Anna faisait à la fois pendant et contraste avec Juan. Est-ce que Donna Anna n'aurait pas été destinée par le ciel à faire reconnaître à Don Juan, dans l'amour qui l'a perdu par les artifices de Satan, la nature divine en lui immanente et à l'arracher ainsi au désespoir de ses vains efforts ? Il l'a vue trop tard, au moment de sa plus violente frénésie sacrilège et alors il ne pouvait concevoir que le désir diabolique de la perdre.</p> <p style="text-align: right;">(T₂, 49)</p>

Les premiers mots de cet extrait rappellent une réflexion énoncée un peu plus haut¹⁵ dans la longue lettre que le narrateur adresse à son ami (et double) Theodor : Loève-Weimars supprime cette référence intra-textuelle (sans doute parce que répé-

¹⁵ Cf. Hoffmann [1813] (1963: 43 / T₂ : 47-48):

Donna Anna ist, rücksichtlich der höchsten Begünstigungen der Natur, dem Don Juan entgegengestellt. So wie Don Juan ursprünglich ein wunderbar kräftiger, herrlicher Man war, so ist sie ein göttliches Weib, über deren reines Gemüt der Teufel nichts vermochte.

Donna Anna, elle, pour ce qui est des plus grandes faveurs de la nature, fait pendant à Don Juan. De même que Don Juan était originellement un homme d'une force et d'une beauté admirables, de même elle est une femme divine, mais sur l'âme pure de qui le Diable n'a rien pu.

ter une idée déjà énoncée n'apporte aucune information nouvelle). Le narrateur se met ensuite à spéculer sur le rôle que le ciel a peut-être assigné à Donn'Anna à l'égard de Don Juan : Loève-Veimars ne tient aucun compte de la forme interrogative employée dans le texte original, et affirme sans modalisation aucune que la fille du Commandeur « était faite pour être l'idéal de don Juan », ce qui résume bien grossièrement l'idée selon laquelle le ciel l'a placée sur la route de ce séducteur pour que celui-ci découvre par le sentiment amoureux la nature divine qui est en lui. Loève-Veimars restitue ensuite l'information essentielle de la fin de la phrase, à savoir que Donn'Anna est là pour arracher Don Juan au désespoir qu'il ressent face à l'inanité de ses aspirations si peu compatibles avec celles de l'humaine condition. Dans la dernière phrase de cet exemple n° 1, le narrateur précise ce qu'il entend par « zu spät » [trop tard] en ajoutant « au moment de sa plus violente frénésie sacrilège » (T₂, 49) : Loève-Veimars supprime cette incidente, car il s'agit d'une « proposition qui suspend une phrase pour y introduire un énoncé accessoire »¹⁶. C'est là un geste de sous-titre toujours à l'affût des segments constituant soit une reformulation paraphrastique d'un autre membre de phrase, soit une définition ou une expansion explicative¹⁷ : tous ces éléments accessoires sont susceptibles d'être coupés, ce qui raccourcit d'autant les sous-titres, toujours à l'étroit dans un espace mesuré au signe près.

Les transformations que Loève-Veimars a fait subir au texte d'Hoffmann peuvent-elles être assimilées à des opérations linguistiques courantes dans le domaine du sous-titrage ? Oui, dans la mesure où la reformulation en termes plus concis applique le principe d'économie discursive¹⁸, même lorsqu'elle débouche sur des approximations parfois mutilantes pour le texte-source. Ce principe s'impose aux sous-titres parce que la traduction écrite de la bande-son doit être synchronisée avec le défilement inexorable des images du film. Le souci de la concision suscite des aménagements syntaxiques tels que la nominalisation des subordonnées ou la restitution d'une relative par un adjectif ou par un groupe adjectival, des pro-

¹⁶ *Le Petit Robert* (éd. 1997: 978).

¹⁷ Cf. T. Tomasziewicz (1993: 246). Voici un autre exemple de suppression d'incidente par Loève-Veimars :

Er schlägt dem Bräutigam den stählernen Galanteriedegen aus der Hand und bahnt sich durch das gemeine Gesinde, das er, wie der tapfere Roland die Armee des Tyrannen Cymork , durcheinanderwirft, daß alles gar possierlich übereinanderpurzelt, den Weg ins Freie. (Hoffmann [1813] 1963 : 32-33)	
Il fait sauter l'épée des mains de son rival, et se fraie un chemin à travers la multitude qu'il met en désordre. (T ₁ , 162)	Il fait sauter l'épée d'acier, l'épée de parade, que le fiancé tient à la main et il se fraie un chemin à travers la vile racaille qu'il culbute, ainsi que le valeureux Roland fait de l'armée du tyran Cimosco , de sorte que tous tombent pêle-mêle, d'une manière tout à fait comique... (T ₂ , 34)

¹⁸ Cf. T. Tomasziewicz (1993: 237).

cédés bien connus dans toutes les formes de transfert interlinguistique, et donc aussi bien au cinéma que dans la littérature. Nous puiserons dans notre micro-corpus deux extraits pour illustrer comment Loève-Veimars concentre la valeur sémantique d'une subordonnée allemande en transformant celle-ci soit en substantif (exemple n° 2), soit en adjectif (exemple n° 3) :

[2] Es war, als ginge eine lang verheißene Erfüllung der schönsten Träume aus einer andern Welt wirklich in das Leben ein; [...]	
(Hoffmann [1813] 1963 : 35-36)	
C'était comme l' accomplissement longtemps ¹⁹ attendu de mes plus doux rêves [...]	C'était comme si des promesses depuis longtemps faites au sein des plus beaux rêves, issus d'un autre monde, se réalisaient effectivement dans la vie.
(T ₁ , 166)	(T ₂ , 38)

[3] Eine Explosion, wie wenn tausend Blitze einschlugen –: Don Juan, die Dämonen sind verschwunden, man weiß nicht wie!	
(Hoffmann [1813] 1963: 37)	
Une explosion effrayante a lieu tout à coup. – Don Juan, les démons ont disparu, on ignore comment.	Une explosion, semblable à mille coups de tonnerre : Don Juan, les démons ont disparu, on ne sait comment.
(T ₁ , 168)	(T ₂ , 39-40)

Mais plus que sur la syntaxe, c'est sur la sémantique que travaillent les sous-titres : ils hiérarchisent les informations véhiculées par le texte, puis renoncent aux informations de moindre importance²⁰. Il a ainsi été constaté que les éléments adjectivaux avaient la faculté de disparaître dans les sous-titres, notamment lorsqu'une épithète exprime « des éléments inhérents au sémantisme du nom »²¹.

On constate par exemple que Loève-Veimars a supprimé l'épithète *gewaltig* [puissant, énorme, formidable], la considérant sans doute comme implicite dans le mot composé *Marmorkoloß* [colosse de marbre] :

[4] [...] unter den entsetzlichen Akkorden der unterirdischen Geisterwelt tritt der gewaltige Marmorkoloß, gegen den Don Juan pygmäisch dasteht, ein.	
(Hoffmann [1813] 1963: 36)	
[...] au milieu des accords effroyables des esprits infernaux, s'avança le colosse de pierre, auprès duquel don Juan semblait un pygmée.	[...] au milieu des accords effrayants venus du monde des esprits souterrains, le formidable colosse de marbre, à côté duquel Don Juan a l'air d'un pygmée fait son entrée.
(T ₁ , 167-168)	(T ₂ , 39)

¹⁹ Telle est la graphie de l'époque.

²⁰ Cf. T. Tomaszkiwicz (1993: 248).

²¹ Cf. T. Tomaszkiwicz (1993: 247-248).

De même, Loève-Veimars a sans doute pensé (s'agissant de l'extrait n° 5) qu'il n'ôtait rien d'essentiel au portrait de Don Juan en écrivant seulement « mâle » là où Alzir Hella et Olivier Bournac choisirent « d'une beauté virile » :

[5] [...] das Gesicht ist männlich schön ; [...]	(Hoffmann [1813] 1963: 30)	
Son visage est mâle , [...]	(T ₁ , 158)	[...] son visage est d'une beauté virile ; [...] (T ₂ , 31)

Ce n'est sans doute pas un hasard si les adjectifs qui ont vocation à être supprimés par les sous-titres sont justement ceux qui servent à décrire un personnage ou un décor visible à l'écran au même moment. C'est d'ailleurs cette synchronisation texte-image qui fait que les sous-titres soient souvent à peine compréhensibles lorsqu'ils sont lus indépendamment de la projection du film pour lequel ils ont été écrits²². L'analogie que nous tentons de faire avec le sous-titrage pose donc un problème spécifique : à la différence du lecteur d'un texte littéraire, qui construit le sens de l'œuvre en se fondant sur le texte seul, le spectateur d'une œuvre cinématographique peut (et doit parfois) compenser une lacune dans les sous-titres en puisant un complément d'information dans le contexte visuel du film. Ainsi, aux yeux d'un sous-titreur d'aujourd'hui²³, un complément circonstanciel de temps énoncé dans un dialogue filmique peut bien souvent être supprimé sans perte majeure. Dans un texte littéraire par contre, un tel complément circonstanciel peut être porteur d'une nuance essentielle, comme dans cette description du baryton qui interprète le rôle-titre :

[6] [...] das sonderbare Spiel eines Stirnmuskels über den Augenbrauen bringt sekundenlang etwas vom Mephistopheles in die Physiognomie, das, ohne dem Gesicht die Schönheit zu rauben, einen unwillkürlichen Schauer erregt.	(Hoffmann [1813] 1963: 30)	
[...] le singulier jeu des muscles de son front lui donne une expression diabolique, qui excite une légère terreur sans affaiblir la beauté de ses traits ; [...]	(T ₁ , 158)	[...] le jeu singulier jeu d'un muscle du front au-dessus de ses sourcils donne à la physionomie, pendant la durée d'une seconde , quelque chose de méphistophélique, qui, sans ôter à la figure sa beauté, produit chez le spectateur un frisson involontaire ; [...] (T ₂ , 31)

Dans la version de Loève-Veimars, la non-traduction de l'adverbe de temps « sekundenlang » a pour conséquence que l'expression diabolique de Don Juan semble permanente, alors qu'elle n'est que sporadique chez Hoffmann. On remar-

²² Cf. T. Tomaszkiwicz (1993: 238, point e).

²³ Cf. T. Tomaszkiwicz (1993: 256-257).

quera en passant que, toujours par souci de concision peut-être, Loève-Veimars a résisté à la tendance naturelle du français face au segment « das [...] einen unwillkürlichen Schauer erregt », tendance qui est de préciser *qui* ne peut réprimer un frisson, à savoir le spectateur.

2.3. LE GOMMAGE DES RÉFÉRENCES SPATIO-CULTURELLES

Les modalités de la non-traduction ne se limitent pas à la troncation et à la condensation, lesquelles modifient le texte-source de manière essentiellement quantitative ; les changements peuvent aussi être d'ordre qualitatif, lorsque la non-traduction altère le contenu du texte-source. Considérons pour commencer le problème de traduction que pose un texte original qui dit expressément que l'action a pour cadre un lieu où l'on parle la langue-source : le traducteur doit nécessairement choisir entre gommer cette référence spatio-culturelle ou au contraire souligner que le texte original a été conçu dans une langue autre que la langue-cible²⁴.

Les deux exemples qui suivent ont ceci de particulier qu'ils essaient de faire oublier au lecteur de langue-cible que le texte français est une traduction. Ainsi dans l'extrait n° 7, le narrateur se réjouit en découvrant que l'opéra de Mozart est chanté en italien, et il insiste sur la joie que lui procure cette exécution en langue originale « am deutschen Orte », c'est-à-dire sur le territoire allemand. À la différence de Loève-Veimars, qui élude le problème que pose la présence, dans le texte original, du déictique spatial « hier » [ici], les traducteurs du XX^e siècle n'ont pas cherché à cacher qu'ils donnaient à lire en français un texte pensé en langue allemande :

[7]	<p>« Notte e giorno faticar ». – Also italienisch? – Hier am deutschen Orte italienisch? Ah che piacere! ich werde alle Rezitative, alles so hören, wie es der große Meister in seinem Gemüt empfindet und dachte!</p> <p style="text-align: right;">(Hoffmann [1813] 1963: 29)</p>	<p><i>Notte e giorno faticar</i> (Jour et nuit point de repos). – C'est donc en italien ? Ici, de l'italien, sur le sol allemand ? Ah che piacere! Je vais entendre tous les récitatifs et toute l'œuvre telle que le grand maître l'a conçue et sentie dans son esprit !</p> <p style="text-align: right;">(T₂, 29)</p>
	<p><i>Notte e giorno faticar</i>. – Ainsi de l'italien, me dis-je : ah! che piacere! Je vais donc entendre tous les airs, tous les récitatifs tels que le grand maître les a reçus dans son esprit, et tels qu'il nous les a transmis !</p> <p style="text-align: right;">(T₁, 156-157)</p>	<p><i>Notte e giorno faticar</i> (Jour et nuit point de repos). – C'est donc en italien ? De l'italien ici, sur le sol d'Allemagne ? Ah che piacere! (Ah quel plaisir). Je vais entendre tous les récitatifs, toute l'œuvre telle que le grand maître l'a ressentie et connue.</p> <p style="text-align: right;">(T₃, 868)</p>

²⁴ Le traducteur est confronté à la même alternative lorsque le texte-source contient des réflexions métalinguistiques sur la langue-source (cf. Katharina Reiß 1980: 161).

Dans le second passage, le narrateur soupire :

<p>[8] – Wie gern setzte ich dir, mein Theodor, jedes Wort des merkwürdigen Gesprächs her, das nun zwischen der Signora und mir begann; allein, indem ich das, was sie sagte, deutsch hinschreiben will, finde ich jedes Wort steif und matt, jede Phrase ungelenk, das auszudrücken, was sie leicht und mit Anmut toscanisch sagte.</p> <p style="text-align: right;">(Hoffmann [1813] 1963: 34)</p>		
<p>Avec quel plaisir je rapporterais ici l'entretien qui eut lieu entre la signora et moi ; mais en traduisant, chaque mot me semble trop raide et trop pâle, chaque phrase trop alourdie, pour rendre la grâce et la légèreté de l'idiome toscan.</p> <p style="text-align: right;">(T₁, 164)</p>	<p>Comme je voudrais, mon cher Théodore, te répéter chaque parole du mémorable entretien qui commença alors entre la <i>signora</i> et moi ! Seulement, tandis que je cherche à transcrire en allemand ce qu'elle disait, je trouve que chaque mot est lourd et terne et chaque phrase maladroite pour exprimer ce qui, en toscan, était si léger et si gracieux.</p> <p style="text-align: right;">(T₂, 36)</p>	<p>Comme j'aimerais, mon cher Théodore, te répéter chaque parole du mémorable entretien qui s'institua dès lors entre la <i>signora</i> et moi. Mais, au moment de transcrire en allemand ce qu'elle me disait, chaque mot me paraît lourd et terne, chaque phrase maladroite pour exprimer ce qui en toscan était léger et plein de grâce.</p> <p style="text-align: right;">(T₃, 871-872)</p>

Là encore, Loève-Veimars « fait un pas de côté » en omettant de préciser que le narrateur tente de transcrire les paroles de Donn'Anna non pas en toscan, mais en allemand. On peut se demander si cet escamotage systématique du fait que l'action se déroule sur le sol allemand est très logique dans le cadre d'une vaste entreprise éditoriale qui, précisément, avait pour objectif de faire découvrir Hoffmann et son fantastique venu d'Allemagne...

Notre réserve à l'égard de la solution retenue par Loève-Veimars pour résoudre ce problème rejoint d'une certaine manière l'une des conclusions de Teresa Toaszkiwicz au terme de son étude des techniques de sous-titrage :

Nous avons constaté une fréquence importante de disparition des compléments circonstanciels, donc ceux qui décrivent le cadre spatio-temporel²⁵.

2.4. LA SUPPRESSION DU TUTOIEMENT

Parmi les modalités de la non-traduction qui altèrent le contenu du texte-source, il y a un bon nombre de normalisations, dont les motifs varient au gré des contextes. Certaines de ces normalisations gommant les expressions vulgaires ou atténuent les opinions trop tranchées ou jugées trop sarcastiques²⁶ ; nous nous bor-

²⁵ T. Tomaszkiwicz (1993: 265).

²⁶ Ainsi lorsque Loève-Veimars gomme certains des sarcasmes d'Hoffmann (cf. p.ex. l'exemple n° 11 commenté in: C.A. Bocquet, op. cit. à paraître), il pratique le politiquement correct *ante litteram*.

nerons ici à un seul exemple de motif : le souci de la bienséance, qui se manifeste sous la plume de Loève-Weimars par la suppression du tutoiement.

Les marques de politesse ont depuis toujours posé des problèmes pour la traduction en français-cible lorsque la langue-source ne fait pas de différence entre *tu* et *vous* (on pense bien sûr au *you* anglais, mais il y a aussi les langues anciennes) :

[...] en grec, les personnages se tutoient toujours entre eux, quels que soient leur rang et leur position les uns par rapport aux autres, sans que cela constitue un phénomène stylistique²⁷.

C'est dire que le traducteur fait son choix après avoir réfléchi sur l'usage du français-cible : soit il se conforme aux conventions de la société et de l'époque dans lesquelles il traduit, soit il décide de transgresser les normes de politesse généralement admises pour faire percevoir à son public « une altérité des mœurs »²⁸ entre la culture-source et la culture-cible.

Mais à la différence du grec ancien, du latin et de l'anglais moderne, la langue allemande dispose de moyens grammaticaux pour distinguer le vouvoiement du tutoiement. Il s'ensuit que lorsqu'un traducteur d'expression française prend une option différente de celle de l'auteur germanophone, il fait un choix stylistique marqué.

Dans le récit d'Hoffmann, le « mémorable entretien »²⁹ qui s'est déroulé dans la loge des étrangers commence de la manière la plus conventionnelle qui soit : le narrateur adresse la parole à Donn'Anna en la vouvoyant, puisqu'il s'agit de leur première rencontre :

[9]	Endlich, endlich fuhren mir beinahe unwillkürlich die Worte heraus: „Wie ist es möglich, Sie hier zu sehen?“		(Hoffmann [1813] 1963: 33)
	Enfin, ces mots s'échappèrent involontairement : Comment se fait-il, mada- me , que je vous voie ici ? (T ₁ , 162-163)	Enfin, presque involontairement, ces paroles sortirent de ma bouche : « Comment est-il possible que vous soyez ici ? » (T ₂ , 35)	Enfin, enfin, presque malgré moi, les mots sortirent de ma bouche : « Comment est-il possible que vous soyez ici ? » (T ₃ , 871)

Si l'on considère³⁰ le pronom « vous » comme la forme habituellement employée dans le dialogue (= forme non marquée) et le tutoiement comme une dérogation à cette règle, il n'y a dans ce vouvoiement initial rien que de très naturel.

²⁷ F. Létoublon, C. Volpilhac-Augier (1997: 238).

²⁸ F. Létoublon, C. Volpilhac-Augier (1997: 239).

²⁹ T₂, 36.

³⁰ Cf. D. Maingueneau [1986] (2000: 13).

Rien d'étonnant donc à ce que les trois traductions reproduisent ce vouvoiement ; on notera toutefois que la plus ancienne des trois va jusqu'à ajouter un élément d'ordre énonciatif (« madame, ») : cette menue transformation montre combien Loève-Weimars s'astreint à respecter les codes de la société à laquelle il appartient. Dans le texte-source en effet, l'entretien – dont Hoffmann rend compte au discours indirect – commence par des considérations d'ordre professionnel (la cantatrice évoque le rôle de Donn'Anna et le personnage de Don Giovanni, permettant au narrateur de comprendre l'opéra de Mozart dans toute sa profondeur), mais il prend bien vite le chemin des confidences ; le dialogue se fait alors plus intense, et même d'une certaine façon intime, ce qui rend peu vraisemblable le maintien du vouvoiement. L'hypothèse du lecteur se trouve confirmée lorsque la suite du texte d'Hoffmann livre, au discours direct, les paroles prononcées par une Donn'Anna tout à fait exaltée, les yeux pleins de feu et la voix suraiguë :

[10]	<p>„Aber du – du verstehst mich: denn ich weiß, daß auch dir das wunderbare, romantische Reich aufgegangen, wo die himmlischen Zauber der Töne wohnen!“</p> <p>„Wie, du herrliche, wundervolle Frau – – du – du solltest mich kennen?“</p> <p>„Ging nicht der zauberische Wahnsinn ewig sehrender Liebe in der Rolle der *** in deiner neuesten Oper aus deinem Innern hervor? – Ich habe dich verstanden: dein Gemüt hat sich im Gesange mir aufgeschlossen! – Ja (hier nannte sie meinen Vornamen), ich habe dich gesungen, so wie deine Melodien <i>ich</i> sind“.</p> <p style="text-align: right;">(Hoffmann [1813] 1963: 35)</p>	
<p>– Mais vous, vous me comprenez, car je sais que l'empire de l'imagination et du merveilleux, où se trouvent les sensations célestes, vous est ouvert aussi !</p> <p>– Quoi ! femme divine ! tu ... vous connaissez ?... – Elle sourit et prononça mon nom.</p> <p style="text-align: right;">(T₁, 165-166)</p>	<p>« [...] Mais toi... toi, tu me comprends, car je sais qu'à toi aussi est ouvert le merveilleux et romantique royaume où habitent les célestes enchantements des sons ».</p> <p>– Comment ? Ô femme exquise et merveilleuse... Toi ... tu me connaîtrais ?</p> <p>– N'est-il pas né de ton âme, le délire magique de l'amour à l'éternel désir, dans le rôle de la ... de ton dernier opéra ?... Je t'ai compris : ton esprit s'est révélé à moi dans le chant... Oui (ici elle dit mon prénom), c'est toi que j'ai chanté, comme tes mélodies, c'est <i>moi</i>.</p> <p style="text-align: right;">(T₂, 37)</p>	<p>Mais toi, toi, tu me comprends, car je sais qu'à toi aussi s'est ouvert le merveilleux royaume romantique que hantent les célestes enchantements des sons.</p> <p>– Comment, ô femme splendide et merveilleuse... tu saurais qui je suis ?</p> <p>– N'est-il pas né des profondeurs de toi-même le délire magique de l'amour, et son éternel désir, avec le rôle de ... dans ton dernier opéra ? Je t'ai compris ; ton âme s'est révélée à moi dans le chant... Oui (ici elle m'appela par mon prénom), c'est toi que j'ai chanté, de même que chacune de tes mélodies, c'est <i>moi</i>.</p> <p style="text-align: right;">(T₃, 872)</p>

Le tutoiement qui apparaît dès l'instant où le récit passe au discours direct est tout à fait logique, même si l'« étrointe » qui vient d'avoir lieu dans la loge des étrangers n'a rien d'inavouable³¹. L'insistance avec laquelle la cantatrice et le narrateur multiplient les pronoms et les adjectifs possessifs de la deuxième personne du singulier n'en est pas moins révélatrice du caractère tout à fait fondamental de ce passage au tutoiement :

[...] une vérité simple et lumineuse. C'[est] qu'en amour on ne peut progresser que du *vous* au *tu* et pas l'inverse. L'inverse [est] une rétraction invivable. [...] C'[est] cela l'amour. C'[est] cela le tutoiement amoureux³².

Si nous osons ainsi laisser entendre que la conversation qui s'est déroulée durant l'entracte a produit sur les deux interlocuteurs l'effet d'un coup de foudre, c'est que la suite du récit nous y invite : lorsque le narrateur retourne nuitamment dans la loge des étrangers, c'est dans l'espoir de revoir « celle qui remplit tout [son] être »³³ et un peu plus loin, lorsqu'il ne peut pas s'empêcher de crier « Donn'Anna ! » dans le théâtre désert, le « nom chéri »³⁴ semble être repris en écho par les instruments endormis dans la fosse d'orchestre.

La communion des âmes qui lie le narrateur et la cantatrice dès la fin de l'entracte peut bien sûr aussi être décrite avec les termes d'un linguiste : à compter de cet instant, les deux interlocuteurs savent qu'ils « appartiennent à la même sphère de réciprocité »³⁵.

Les deux versions du XX^e siècle restituent l'évolution du dialogue entre le narrateur et Donn'Anna, introduisant le tutoiement au même moment que l'a fait Hoffmann dans le texte original.

Il est intéressant de noter que T₁ n'ose pas suivre le fil de l'entretien avec la transformation des rapports entre les deux interlocuteurs : Loève-Weimars a maintenu le vouvoiement tout au long de cet échange. La seule « concession » qu'il fasse au tutoiement, c'est de le présenter comme un lapsus qui échappe au personnage masculin, lequel se ressaisit immédiatement en rétablissant le vouvoiement. Cette option stylistique n'est pas sans conséquences sur la manière dont le lecteur percevra la psychologie des personnages.

³¹ Cf. R. Jean (2002: 19), à propos du « Monicagate » : « En France, [le procureur Kenneth Starr] aurait pu [...] déceler la présence d'un *tu* qui en aurait dit long sur l'intimité des deux complices [du bureau ovale] ».

³² R. Jean (2002: 38).

³³ T₂, 42 ; texte original : „[...] sie, die mein ganzes Wesen erfüllt!“ (Hoffmann [1813] 1963: 39).

³⁴ Cf. Hoffmann [1813] (1963: 39) : „Der Ruf verhallt in dem öden Raum, aber die Geister der Instrumente im Orchester werden wach – ein wunderbarer Ton zittert herauf; es ist, als säuse in ihm der geliebte Name fort!“.

³⁵ Cf. D. Maingueneau [1986] (2000: 13).

3. LA NON-TRADUCTION ENTRE INFRACTION ET SOLUTION

Nous avons dit plus haut que la troncation sans contrepartie était la manière la plus radicale de ne pas traduire. Il en est une autre, qui elle aussi renvoie à un modèle littéraire³⁶, et qui consiste dans la reprise à l'identique, sans modification aucune. C'est sur cette idée que nous concluons notre ébauche de typologie des modalités de la non-traduction, quand bien même nous dirons que dans le cas imaginé par l'écrivain argentin, c'est la dimension temporelle qui rend le texte-cible plus dense que l'original, alors que dans le récit du « fantastiqueur »³⁷ allemand, ce supplément de signification résulte de l'entrelacement du texte et de la musique.

3.1. LA NON-TRADUCTION EST-ELLE TOUJOURS RÉPRÉHENSIBLE ?

Reprocher à un traducteur de n'avoir pas traduit « le texte, tout le texte, rien que le texte » équivaut le plus souvent à une condamnation sans appel, sans doute parce que celui qui formule un tel reproche considère la non-traduction (quelle qu'en soit la forme) comme une manipulation, une tromperie, voire une escroquerie. Or, comme le dit Antoine Berman dans son livre-testament (1995: 93) :

[...] toutes les formes de manipulation de l'original [...] renvoient à une attitude profondément irrespectueuse du traducteur vis-à-vis non seulement de l'original, mais finalement des lecteurs. Il n'y a cependant non-véridicité *que* dans la mesure où ces manipulations sont tuées, *passées sous silence*. Ne pas dire ce qu'on va faire – par exemple adapter plutôt que traduire – ou faire autre chose que ce qu'on a dit, voilà ce qui a valu à la corporation l'adage italien *traduttore traditore*, et ce que le critique doit dénoncer durement. Le traducteur a *tous les droits* dès lors qu'il joue franc jeu.

Ainsi, dans cette perspective moderne, il aurait suffi que Loève-Veimars *expliquât* sa démarche traductive pour s'épargner bien des reproches aujourd'hui...³⁸

3.2. LA NON-TRADUCTION PEUT-ELLE ÊTRE UNE SOLUTION ?

Il est des cas – certes rares – où c'est précisément la non-traduction qui constitue la meilleure solution à un problème de traduction.

Dans notre mini-corpus, c'est la présence, dans le texte allemand, de quelques mots d'italien qui stimule la réflexion du traducteur : doit-il établir un texte-cible

³⁶ Cf. J.L. Borges, « Pierre Ménard, auteur du Quichotte » [1941] (2006: 41-52).

³⁷ Terme employé notamment dans la notice bibliographique publiée à la fin du volume des *Contes retrouvés* d'Hoffmann, éd. Phébus (1983: 398).

³⁸ Rappelons que les critiques très virulentes énoncées dans Ph. Forget (1999) visent surtout le fait que la traduction de Loève-Veimars soit republiée sans mise en perspective historique et qu'elle soit aujourd'hui l'une des plus accessibles (parce qu'elle est publiée en édition de poche, chez Garnier-Flammarion).

entièrement en français, au risque de priver le lecteur francophone de la « polyphonie germano-italienne » qui caractérise la nouvelle musicale d'Hoffmann ? Ou bien doit-il plutôt reprendre tels quels les passages qu'Hoffmann a écrits en italien, et ne traduire en français que le texte rédigé en allemand ? Ou bien encore doit-il flanquer ces bribes d'italien de traductions françaises ? (Le traducteur s'interrogera enfin sur la présentation du fruit de son labeur : ces traductions seront-elles placées entre parenthèses, dans le corps du texte, ou renvoyées à des notes infrapaginales ?) Mais trêve de propos liminaires, parlons en termes concrets :

L'exclamation « Ah che piacere ! » est un clin d'œil de connivence : les mélomanes savent l'italien³⁹, inutile donc d'expliquer au lecteur ce que veut dire le narrateur. Les auteurs de T₁ et de T₂ ne s'y sont pas trompés : ils ne fournissent aucune traduction française de cette expression, ne voulant sans doute pas se donner l'air pédant. Le rédacteur (ou l'éditeur !) de T₃, lui, semble ne pas avoir eu cette crainte :

Notte e giorno faticar (Jour et nuit point de repos). – C'est donc en italien ? De l'italien ici, sur le sol d'Allemagne ? *Ah che piacere!* (Ah quel plaisir). Je vais entendre tous les récitatifs, toute l'œuvre telle que le grand maître l'a ressentie et connue.

(T₃, 868)

On relève au fil de la nouvelle d'Hoffmann douze passages extraits du livret signé Da Ponte. Ces citations tout de même assez nombreuses font plus qu'apporter une touche musicale à cette nouvelle (un peu comme des mots tels que « bortsch » et « moujik » feraient « couleur locale » dans un récit qui aurait pour cadre la Russie) : elles véhiculent non seulement le livret, mais aussi la partition de Mozart. Dans la première partie de la nouvelle, elles constituent en sus des repères chronologiques quant au déroulement de l'action scénique⁴⁰. Ainsi, lorsque le texte d'Hoffmann dit :

Eben schalt die lange, hagere Donna Elvira, mit sichtlichen Spuren großer, aber verblühter Schönheit, den Verräter Don Juan : « Tu nido d'inganni », und der mitleidige Leporello bemerkte ganz klug : « Parla come un libro stampato », [...]

(Hoffmann [1813] 1963: 31)

[La] longue et maigre Donna Elvir[a], avec les vestiges visibles d'une grande beauté qui s'est flétrie, [venait de lancer] des invectives contre le traître [...] Don Juan : « *Tu nido d'inganni* », et [...] le compatissant Leporello remarquait fort pertinemment : « *Parla come un libro stampato* », [...]

(d'après T₂, 32-33)

le lecteur mélomane entend mentalement l'air chanté par Donn'Elvira (« Ah ! chi mi dice mai [Quel barbare dov'è] »), et il peut situer le moment de l'apparition de

³⁹ Du moins en Europe occidentale ; il faut avouer que les mélomanes « italianistes par passion opératique » ne sont pas pour autant prêts à étudier le polonais ou le tchèque pour comprendre l'argument d'opéras tels que *Halka* de Stanisław Miniuszko ou *La Fiancée vendue* [*Prodaná Nevěsta*] de Bědrich Smetana !

⁴⁰ On notera tout de même une anticipation de l'air « *Fin ch'han dal vino* » (Hoffmann [1813] 1963: 32).

Donn'Anna dans la loge des étrangers (Acte I, scène 5). Ce lecteur mesure ainsi ce qu'il y a de fantastique à ce que Donn'Anna soit présente – et ô combien – sur la scène⁴¹ sans quitter la loge des étrangers.

Et puis, l'écrivain Hoffmann n'oublie pas qu'il est aussi musicologue lorsqu'il met sous la plume de son narrateur une réflexion qui ne manque pas d'originalité, et qu'il peut ainsi répandre parmi les simples mélomanes qui ne lisent pas les publications musicologiques :

[...] so gut ich es [...] vermag, sage ich Dir mit wenigen Worten, wie mir in der Musik, ohne alle Rücksicht auf den Text, das ganze Verhältnis der beiden im Kampf begriffenen Naturen (Don Juan und Donna Anna) erscheint.

(Hoffmann [1813] 1963: 44)

[...] aussi bien que je puis le faire [...] je vais te dire en peu de mots comment, dans la musique, sans aucun recours au texte, m'apparaît tout le rapport des deux natures (Don Juan et Donna Anna) en train de se combattre.

(T₂, 48-49)

Cette idée d'Hoffmann selon laquelle la musique de Mozart contredit parfois les paroles chantées ou prononcées par les personnages de *Don Giovanni* a peut-être inspiré un metteur en scène du XX^e siècle :

Ce qui me fascine le plus en fait dans le *Don Giovanni* de Mozart, c'est qu'on y retrouve l'essence même du personnage mozartien qui est l'*ambiguïté*. Mozart est d'ailleurs lui-même un personnage dont l'image est ambiguë, à la fois comble de l'angélisme et comble de la sensualité, comble de la pureté et comble de la matérialité. Dans les œuvres où il s'engage le plus, Mozart s'engage dans l'ambiguïté, en faisant dire à la musique le contraire ou autre chose que ce que dit le livret. Si on suit les paroles, on entend, et on fait une chose ; si on suit la musique, on entend, et on fait autre chose. Il faut donc d'abord conserver l'ambiguïté.

(Maurice Béjart 1980: 29)

Quant à Anna, c'est le plus ambigu, mais aussi le plus important des personnages féminins. Si on s'en tient au livret, il n'y a pas d'ambiguïté : elle aime Ottavio et son père, c'est une jeune fille traditionnelle, aristocrate et puritaine pour qui Don Giovanni n'est qu'un vil séducteur. Si elle diffère son mariage avec Ottavio, ce n'est qu'à la façon de Chimène dans *le Cid*... Et pourtant c'est, je crois, le personnage *qui aime le plus Don Giovanni* – mais cela n'apparaît que dans la musique. On y entend qu'Anna a été en fait complètement frappée et quasiment *révélée* par Don Giovanni.

(Maurice Béjart 1980: 31)

Les extraits du livret apportent donc une densité narrative supplémentaire à la nouvelle : le traducteur serait mal inspiré de supprimer ces incursions en italianité... et peut-être même devrait-il ne pas interpoler⁴² de traduction en langue-cible des extraits du livret de Da Ponte pour ne pas interrompre le flux de la musique. André

⁴¹ Après la scène 5 de l'Acte I, elle est de nouveau sous les feux de la rampe aux scènes 11, 12, 13, 19 et 21.

⁴² Du moins dans le corps du texte : la même information pourrait être fournie dans une note, ce qui permet au lecteur curieux de s'y reporter, tandis que les autres lecteurs passent outre.

Coeuroy (ou son éditeur) semble ne pas avoir été sensible à cet aspect, puisque T₃ casse le fil du récit en accolant aux expressions citées en italien des parenthèses en français et – plus grave – il introduit des erreurs, une fois dans la citation en italien (p. 870 : « Tu nido d'inganno », alors que Da Ponte a écrit « inganni »), et ailleurs dans les équivalences françaises qu'il propose, allant jusqu'à broder lorsqu'il n'a pas compris (ou pas lu la suite du texte du livret), comme à la p. 879 : « *Non mi dir, bell'idol mio* (Ne **me** dis rien, ma belle idole) ». Or voici ce que Donn'Anna chante à son fiancé Don Ottavio :

Non dir, bell'idol mio,
Che son io crudel con te :
Tu ben sai – quant'io t'amai.
Tu conosci la mia fe'.

Ne [...] dis pas, bien-aimé que j'adore,
Que je [suis] cruelle envers toi ;
Tu sais bien [combien] je t'[ai] aim[é],
Tu connais ma fidélité.

(Lorenzo Da Ponte [1787] 1979, 566-567)

Nous concluons d'une phrase.

Ne pas traduire les extraits du livret de Da Ponte serait donc à certains égards la meilleure solution, car le traducteur ne risque pas de priver le lecteur de languable de cette densité intersémiotique (à la fois littéraire et musicale) du récit d'Hoffmann.

BIBLIOGRAPHIE

RÉFLEXIONS TRADUCTOLOGIQUES

- Berman A. (1995), *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées ».
- Bocquet C.A. à paraître : « *Don Juan en France* ou l'apport didactique de la critique des traductions », à paraître in : Actes du colloque « Traductologie et enseignement de traduction à l'université » tenu les 15 et 16 février 2007 à Arras.
- Cary E. (1963), *Les grands traducteurs français*, Librairie de l'Université, Genève : Georg & C^{ie}.
- Chevalier J.-C., Delport M.-F. (1995), *L'horlogerie de saint Jérôme. Problèmes linguistiques de la traduction*, collection « sémantiques », Paris : L'Harmattan.
- Ladmiral J.-R., à paraître : « Sourciers et ciblistes revisités », in : Actes du colloque « Au-delà de la lettre et de l'esprit : pour une redéfinition des concepts de source et de cible » tenu les 27-28 octobre 2006 à Mons-Hainaut.
- Létoublon F., Volpilhac-Auger C. (1997), « Les impossibles de la traduction au XVIII^e siècle : l'exemple de l'*Iliade* », in : *L'histoire et les théories de la traduction*. Actes du Colloque international tenu les 3, 4 et 5 octobre 1996 à Genève, Berne-Genève : ASTTI et ETI, 233-244.
- Reiß K. (1980), « Der Übersetzungsvergleich als didaktisches Instrument im Übersetzungsunterricht », in : S.-O. Poulsen, W. Wilss (Hrsg.), *Angewandte Übersetzungswissenschaft. Internationales übersetzungswissenschaftliches Kolloquium an der Wirtschaftsuniversität Århus*, 19.-21. Juni 1980, Århus (Danemark), 149-164.
- Tomaszkiewicz T. (1993), *Les opérations linguistiques qui sous-tendent le processus de sous-titrage des films*, Poznań : Wydawnictwo Naukowe UAM.

CORPUS

- Hoffmann E.T.A. [1813] (1963), « Don Juan. Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen » [1813], in : E.T.A. Hoffmann, *Meistererzählungen*, herausgegeben von J. Fierz, Zürich : Manesse Verlag, 1963, 25-47.
- [T₁ =] « Don Juan », in : *Contes fantastiques d'E.T.A. Hoffmann*, traduits de l'allemand par M. Loève-Veimars, et précédés d'une notice historique sur Hoffmann, par W. Scott, E. Renduel, Paris : éditeur-libraire, 1830, tome VIII, 151-182.
- [T₂ =] « Don Juan. Fabuleux événement arrivé à un enthousiaste au cours d'un voyage », in : E.T.A. Hoffmann, *Nouvelles musicales*, traduit de l'allemand par A. Hella et O. Bournac ; avant-propos d'André Coeuroy, collection « Le Cabinet cosmopolite », Paris : Librairie Stock, 1929, 25-53.
- [T₃ =] « Don Juan. Fabuleuse aventure d'un enthousiaste en voyage », traduction par A. Coeuroy, in : M. Alexandre (dir.), *Romantiques allemands*, tome I, collection « Bibliothèque de la Pléiade », Paris : Gallimard, 1963, 867-880.

DIVERS

- Béguin A., Laval M. (1983), « Notice bibliographique », in : E.T.A. Hoffmann, *Contes retrouvés*, texte français établi sous la direction d'A. Béguin, M. Laval, préface d'H. Juin, coll. « verso », Paris : Phébus, 391-398.
- Béjart M. (1980), « Pour une mise en scène de *Don Giovanni* », in : *Don Giovanni. Opéra en deux actes de Wolfgang Amadeus Mozart. Livret de Lorenzo Da Ponte d'après Tirso de Molina*, programme des représentations données au Grand Théâtre de Genève en septembre 1980, Genève, 29-32.
- Borges J.L. [1941] (2006), « Pierre Ménard, auteur du Quichotte » [1941], in : J.L. Borges, *Fictions*, traduit de l'espagnol par P. Verdevoye, Nouvelle édition augmentée [1983], Paris : Gallimard, collection « folio » [1974], 2006, 41-52.
- Coirer P., Passerault J.-M. (1988), « Résumer, c'est interpréter », in : C. Fuchs (éd.), *L'ambiguïté et la paraphrase. Opérations linguistiques, processus cognitifs, traitements automatisés. Actes du colloque de Caen, 9-11 avril 1987*, Caen : Centre de publications de l'Université de Caen, 161-164.
- Da Ponte L. [1787] (1979), *Don Giovanni. Drama giocoso in 2 atti, Musica di Wolfgang A. Mozart / Don Giovanni. Pièce comique en deux actes, musique de Wolfgang Amadeus Mozart* [édition bilingue], nouvelle traduction de Jean Massin avec le concours de Tamara, in : *Don Juan. Mythe littéraire et musical* (Recueil de textes), présentation de Jean Massin, Stock Musique, Paris : Stock, 405-589.
- Forget Ph. (1999), « Présentation. Hoffmann l'infamier », in : E.T.A. Hoffmann, *Tableaux nocturnes*, Présentation, traduction et notes de Philippe Forget, collection « La Salamandre », volume I, Imprimerie nationale éditions, 7-68.
- Jean R. [2000] (2002), *Tutoiements*, arléa, Paris.
- Kosztolányi D. [1985] (1994), « Le traducteur cleptomane », in : Dezsö Kosztolányi, *Le traducteur cleptomane et autres histoires. Nouvelles*, traduit du hongrois. Texte français de Maurice Regnault en collaboration avec Ádám Péter [éditions Alinéa, 1985], Viviane Hamy, 1994, 9-17.
- Mangueneau D. [1986, 1993] (2000), *Éléments de linguistique pour le texte littéraire. L'énonciation littéraire I*, 3^e édition, collection « Lettres sup », Paris : Nathan Université.
- Mangueneau D. [1990, 1997] (2001), *Pragmatique pour le discours littéraire. L'énonciation littéraire II*, édition mise à jour, collection « Lettres sup », Paris : Nathan Université.
- Salomon G. (1983), *E.T.A. Hoffmann. Bibliographie*, Hildesheim-Zürich-New York : Georg Olmas Verlag.