

Traduire l'implicite des romans québécois : la traduction italienne de *L'avalée des avalés* de Réjean Ducharme

Gerardo Acerenza
Università degli Studi di Trento, Italie

Résumé : Dans cette étude, nous décrirons d'abord la nature du travail opéré par Ducharme sur la langue française dans *L'avalée des avalés* pour montrer les significations implicites que son projet véhicule. Ensuite, nous analyserons la traduction italienne de Maria Vasta Dazzi, publiée en 1968, pour voir comment la traductrice italienne a interprété et explicité dans sa version, intitulée *La valle delle vergogne*, les significations implicites véhiculées par la déconstruction de la langue opérée par l'écrivain québécois. Nous nous concentrerons surtout sur les passages du roman porteurs de significations implicites liées à la langue d'écriture, comme les jeux de mots, les néologismes, les phrases idiomatiques défigées et les citations des écrivains français détournées. A-t-elle tenté de rendre d'une manière ou d'une autre ce travail de déconstruction linguistique mis en œuvre par Ducharme dans son premier roman ? En général, nous tenterons de répondre à la question qui hante tout traducteur : comment traduire l'implicite d'un texte littéraire ?

Mots-clés : Québec ; Ducharme ; traduction ; implicite ; jeux de mots ; italien

Abstract: In the first part of this study, we describe how, in *L'avalée des avalés* (1966), Réjean Ducharme, by playing with language, deconstructs French language. Next, we analyze the Italian translation of Maria Vasta Dazzi, to see how she interpreted and explained, in her version entitled *La valle delle vergogne* (1968), the implicit meanings conveyed by the deconstruction of the language operated by the Quebecois writer. We concentrate primarily on the segments of the novel bearing implicit meanings related to the language of writing, such as puns, neologisms, and idiomatic phrases that requires background knowledge to understand. Has the translator succeeded in rendering this work of linguistic deconstruction employed by Ducharme in his first novel? More generally, we will try to answer the question that haunts any translator: how does one translate the implicit meaning of a literary text?

Keywords: Quebec; Ducharme; translation; implicit; puns; Italian

Introduction

Les années soixante et soixante-dix représentent un moment historique majeur pour le Québec qui devient acteur de changements sociaux et politiques visant à mettre fin à la domination anglophone sur la scène économique et à celle de l'Église sur la scène sociale. Le concept d'identité québécoise devient indissociable de l'aspect linguistique donnant ainsi vie à la *Révolution tranquille*, une période charnière dans l'histoire de la Belle Province. Ce puissant mouvement d'affirmation de la majorité francophone se propose de développer ses propres institutions, solides et modernes, sur le plan politique, économique, social et surtout sur celui de l'éducation.

Les épisodes qui caractérisent les années en question ont le mérite d'avoir introduit la question linguistique dans le débat politique et surtout d'avoir accordé au français une place importante dans les sphères publiques en lui reconnaissant ainsi un vrai statut. Au cours de ces années, le débat linguistique prend de l'ampleur. En 1977, la « Charte de la langue française », ou « loi 101 », est approuvée et l'usage du français devient exclusif dans tous les espaces publics du Québec. On assiste à une démocratisation du français à travers une politique de défense et d'affirmation de la langue et ce débat politique animé n'est pas encore tout à fait clos.

La question linguistique façonne toute la littérature et parvient à intéresser plusieurs domaines artistiques. Gilles Vigneault se donne pour objectif de glorifier la culture du Québec francophone avec ses chansons, Gaston Miron et Gérard Godin avec leurs poèmes. Pour ce qui est du théâtre, avec *Les Belles-Sœurs*¹ Michel Tremblay met en scène la folie de quinze femmes rongées par la jalousie qui passent une soirée à coller des timbres tout en rêvant et en se disputant. Écrite en 1965, cette pièce reflète l'atmosphère bigote et petite-bourgeoise d'un Québec qui s'apprête à connaître un *boom* économique et un monde nouveau dans lequel le *marketing* sournois veut convaincre que tout est simple et que tout est offert (il semble manquer une charnière ici), il suffit de devenir des collectionneurs méticuleux. *Les Belles-Sœurs* représente l'un des exemples de la nouvelle vague théâtrale du Québec qui se libère de l'hégémonie de la prose classique française et qui, comme toute avant-garde, provoque une onde de choc auprès du public et de la critique à Montréal dès sa première représentation sur les planches du théâtre du Rideau vert. Pour ce qui est du roman, Jacques Ferron,

¹ Michel Tremblay, *Les Belles-Sœurs*, Montréal, Leméac, 1972.

Marie-Claire Blais, Victor Lévy-Beaulieu et surtout Jean-Claude Germain rompent définitivement avec les schémas de la littérature traditionnelle et parviennent à une nouvelle forme d'écriture qui permet au public de reconnaître et d'aimer la véritable âme québécoise.

C'est dans ce contexte sociolinguistique particulier que Réjean Ducharme apparaît comme un ovni dans le panorama littéraire québécois avec la publication de *L'avalée des avalées*¹ en 1966. Ducharme ne répond pas à l'appel des écrivains réunis autour de la revue *Parti pris*, tels que Jacques Renaud, André Major et Paul Chamberland, qui brandissent le « joual » comme un étendard. Au contraire de ces écrivains très vite désignés comme « joualisants », Réjean Ducharme se sert du français de référence, mais il le réinvente à sa façon, il le soumet à son projet littéraire dans le but de se l'approprier et surtout de « boulevers[er] les règles du jeu central² » pour s'imposer à Paris, dans la capitale littéraire. Les stratégies linguistiques qu'il met en œuvre dans *L'avalée des avalés* sont alors porteuses de plusieurs significations implicites que seul un lecteur idéal³ est capable de démasquer.

Dans un premier temps, nous décrirons dans cette étude la nature du travail opéré par Ducharme sur la langue française pour montrer les significations implicites que son projet véhicule. Dans un deuxième temps, nous analyserons la traduction italienne de Maria Vasta Dazzi, publiée en 1968, pour voir comment la traductrice italienne a interprété et explicité, dans sa version intitulée *La valle delle vergogne*⁴, les significations implicites véhiculées par la déconstruction de la langue opérée par l'écrivain québécois. Nous nous concentrerons surtout sur les passages du roman porteurs de significations implicites liées à la langue d'écriture, comme les jeux de mots, les néologismes, les phrases idiomatiques défigées et les citations détournées des écrivains français. A-t-elle tenté de rendre d'une manière ou d'une autre ce travail de déconstruction linguistique mise en œuvre par Ducharme dans son premier roman ? En général, nous tenterons de répondre à la question qui hante tout traducteur, à savoir comment traduire l'implicite d'un texte littéraire.

¹ Réjean Ducharme, *L'avalée des avalés*, Paris, Seuil, 1966. Les renvois à ce texte seront désormais signalés, dans le texte, par le titre abrégé *Avalée*, suivi du numéro de la page.

² Pascale Casanova, *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 2008, p. 255.

³ Alberto Manguel, *Pinocchio et Robinson. Pour une éthique de la lecture*, Paris, L'Escampette édition, 2005, p. 65 : « Le lecteur idéal ne suit pas une histoire : il y participe. [...] Le lecteur idéal ne prend pas au pied de la lettre les mots de l'écrivain ». On lira également la définition de « lecteur modèle » proposée par Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985, p. 80.

⁴ Réjean Ducharme, *La valle delle vergogne*, trad. du français par Maria Vasta Dazzi, Milano, Longanesi, 1968 [éd. française, 1966].

Réjean Ducharme : un jongleur de mots

Sans risque de se tromper, et en paraphrasant Pascale Casanova, Réjean Ducharme a créé avec la publication de *L'avalée des avalés* les conditions de sa « visibilité littéraire¹ » dans la république mondiale des lettres. La publication de ce premier roman de Ducharme est devenue un vrai événement littéraire, car ce jeune écrivain montréalais de 24 ans, inconnu dans le milieu littéraire québécois, réussit à publier son premier roman chez la prestigieuse maison d'édition Gallimard à Paris. On soupçonne que le texte ne lui appartient pas et qu'un écrivain plus connu (Naïm Kattan) se cacherait derrière ce jeune Montréalais. De plus, des rumeurs veulent que le texte ait été complètement réécrit avant la publication et avec un grand nombre de corrections majeures. Toutefois, le livre remporte un succès immédiat et sera traduit en espagnol, en anglais, en allemand, en italien et publié également au Québec après sa sortie en France. Le roman sera également candidat pour l'attribution du Prix Goncourt de l'année 1966 et sera récipiendaire au Canada du Prix du Gouverneur général en 1967.

Néanmoins, ce qui rend le roman unique dans son genre, c'est le travail sur la langue que Ducharme accomplit, car il renverse de manière ludique l'image et les stéréotypes de la langue française, il s'amuse à détourner en quelque sorte les clichés du français. Il faut inscrire cette stratégie dans le contexte socioculturel québécois des années soixante et soixante-dix caractérisé par des revendications linguistiques et par les tentatives de se défaire d'une norme imposée par une institution qui est encore vue comme une mère patrie. Il y a la volonté répandue de trouver une langue « à soi », une « langue d'ici », une langue « à nous autres », comme le réclamaient les écrivains « joualisants » cités plus haut.

En effet, comme le souligne Élisabeth Nardout-Lafarge, « de la situation linguistique du Québec [Ducharme] tire manifestement un singulier profit en exploitant l'incertitude politique qui marque la langue, les effets de distance que produisent le conflit des normes ou la coexistence de l'anglais et du français² ». Le texte devient alors, pour Réjean Ducharme, l'endroit où se dessine une nouvelle langue issue de la confrontation entre un français prisonnier des normes académiques et un français québécois caractérisé par l'oralité et l'hybridation due au contact avec l'anglais.

¹ Pascale Casanova, *op. cit.*, p. 255.

² Élisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, Montréal, Fides, 2001, p. 283.

Selon Lise Gauvin, « on peut lire l'ensemble de l'œuvre de Ducharme comme une recherche pour faire éclater le sens des mots, les pousser hors de leurs limites convenues et arriver à leur redonner un pouvoir d'expression sensible [...] tant la capacité d'invention de Ducharme ne cesse d'étonner¹ ». Ainsi, c'est la langue de l'écrivain qui frappe d'emblée tous les lecteurs et les critiques de son œuvre, au point que Maurice Lemire a défini Ducharme comme un « arrangeur de mots pour le plaisir de la bizarrerie² ».

Comme un très grand nombre d'écrivains francophones qui vivent dans des territoires où la norme est déterritorialisée, où l'on s'interroge toujours sur le choix entre une langue standard et une langue diatopiquement marquée, Ducharme a développé une conscience aiguë de la langue française, une « surconscience linguistique », comme l'a bien montré Lise Gauvin. À cause de la situation linguistique plurielle du Québec, Ducharme a été condamné à « penser la langue ». Et il a bien réglé le conflit des normes en réinventant une troisième norme, une langue ducharmienne porteuse de plusieurs significations implicites. Si le débat linguistique des années soixante tournait autour du choix entre une norme d'ici et une norme de là-bas, Ducharme exploite alors cette incertitude linguistique pour se situer au milieu et inventer une langue bien à lui : le ducharmien.

L'avalée des avalés est un récit, sous forme de monologue, assuré par la narratrice Bérénice Einberg qui raconte chronologiquement sa vie à partir de l'âge de neuf ans jusqu'à ses quinze ans. Elle relate son expérience difficile au sein de sa famille qui vit dans une petite île du fleuve Saint-Laurent pas loin de Montréal. Ses parents se disputent toujours à cause de leur différence de religion, puisque le père est juif et la mère est catholique polonaise. Ils signent donc un contrat : Christian, l'aîné des enfants, sera catholique comme sa mère, tandis que Bérénice sera obligée de fréquenter la synagogue avec son père et de devenir juive. Cette division qui répond à des critères religieux est à l'origine de la haine que Bérénice développe à l'égard de sa mère, très vite appelée « Chat mort » (*Avalée*, p. 30). Elle cherchera à s'affranchir de tout sentiment pour ses parents et à se forger un très fort caractère comme antidote à la souffrance que les parents lui ont imposée. Envoyée par son père à New York, chez un oncle, elle fera la connaissance de ses cousins. Toujours révoltée contre tout et tous, elle s'isole et se réfugie dans les livres, en lisant

¹ Lise Gauvin, *La fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Gallimard, 2004, p. 308-309.

² Maurice Lemire, « La littérature québécoise de 1960 à 1990 », dans Réginald Hamel et coll. (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, 1997, p. 18.

beaucoup et en apprenant l'hébreu. Revenue au bout de cinq ans dans son île natale, son père décide de l'envoyer en Israël pour qu'elle puisse parfaire ses connaissances religieuses et surtout pour l'éloigner de son frère avec qui elle entretient une relation ambiguë. Elle semble trouver à Jérusalem et dans le combat mené par les Juifs une dimension et un sens à la vie, mais elle comprend très vite que la cause juive n'est pas la sienne, puisqu'elle sait que sa seule motivation c'est de haïr le genre humain: « Le seul combat logique est un combat contre tous. C'est mon combat » (*Avalée*, p. 245).

L'écrivain montréalais exprime dans ce roman une vision critique de la société en général et, en particulier, de la société québécoise des années soixante. Toutefois, cette vision critique est développée à l'aide d'une langue particulière et dans le but de réinventer, de repoétiser la langue, de l'extraire du quotidien pour lui donner une nouvelle saveur. Ducharme arrive à confondre et à détourner le lecteur à l'aide de plusieurs figures de style et un grand nombre de néologismes et ce, déjà à partir du titre. Comme le souligne Georges André Vachon, tous les titres des romans de Ducharme « sont à première vue des monstres logiques. [...] Plus grave que des calembours, ce sont des mots mal formés, formés quand même : juste ce qu'il faut pour imposer l'existence d'objets qui n'ont aucun droit à l'existence¹ ». En effet, comment interpréter un titre si énigmatique comme *L'avalée des avalés*? Et, surtout, comment le traduire dans une autre langue? Il faut souligner que la narratrice évoque maintes fois dans son récit des fragments ou des variantes de ce titre déjà à partir de l'incipit : « Tout m'avale. Quand j'ai les yeux fermés, c'est par mon ventre que je suis avalée » (*Avalée*, p. 9).

Il existe plusieurs interprétations visant à justifier et à expliciter le titre. Pour certains, il s'agirait d'un clin d'œil de Ducharme au nom de famille de sa mère qui s'appelle Nina Lavallée. D'autres encore pensent que le titre serait une évocation ironique de *La Nausée*² de Sartre : Avalée vs Nausée. Néanmoins, le titre du roman de Ducharme est souvent repris, paraphrasé et expliqué tout au long du roman. Selon Kennet Meadwell, le titre est « fondé sur la transformation du signifiant “avalier” [et] *L'avalée des avalés* se présente déjà, de par sa nature néologique, comme code ou structure signifiante dont la pertinence se révèle au cours de la lecture³ ».

¹ Georges-André Vachon, « Note sur Ducharme et Lapointe (Fragment d'un traité du vide) », *Études françaises*, vol. XI, n° 3-4, octobre 1975, p. 359.

² Jean-Paul Sartre, *La nausée*, Paris, Gallimard, 1938.

³ Kennet W. Meadwell, « *L'avalée des avalés* de Réjean Ducharme : une fiction mot à mot de sa littérature », thèse de doctorat, Université du Manitoba, 1986, p. 80-81.

Par sa nature « signifiante », il aurait donc fallu traduire le titre en conservant les termes « avalée » au féminin singulier et « avalés » au masculin pluriel. La narratrice du roman est à la fois « avalée » et « avaleuse » et seule une relecture du titre après avoir terminé de lire le roman permet de comprendre le sens figuré et donc implicite. Toutefois, la traductrice italienne Maria Vasta Dazzi l'a rendu avec *La valle delle vergogne* (*La vallée des hontes* en français), un titre qui s'éloigne considérablement de l'esprit de Ducharme¹. Il est vrai que la première partie du titre évoque phonétiquement une « vallée » (L'avalée/La vallée), cependant, au cours de la lecture, on s'aperçoit que le verbe « avaler », conjugué sous plusieurs formes, a été traduit toujours de la même manière en italien (« *ingoiare/aval* »), comme dans l'incipit « *Tutto mi ingoia. Se tengo gli occhi chiusi, sono ingoiata dal mio ventre, soffoco nel mio ventre* » (Valle, p. 9).

Déconstruire pour créer : les significations implicites

À l'aide d'un exemple, nous tenterons maintenant de comprendre la nature du travail de déconstruction que Ducharme a opéré sur la langue française, et cela, dans le but de comprendre la nature des significations implicites véhiculées par son projet littéraire. À la fin du 43^e chapitre, après avoir vu son père vomir, Bérénice Einberg s'exclame : « Je n'ai pas dormi de la nuit. [...] Je me roule, me mords, ne sais à quels gestes me donner » (*Avalée*, p. 211). Le lecteur « idéal » reconnaît dans les mots de la narratrice la phrase idiomatique française détournée « ne plus savoir à quel saint se vouer » qui signifie « être en plein désarroi, ne plus savoir quoi faire », c'est-à-dire « ne plus savoir quel saint invoquer pour se sortir d'une situation difficile² ». Le défigement de cette locution traduit le projet de déconstruction de la langue opéré par Ducharme. L'écrivain se plaît à « maganer » la langue, à l'abîmer, mais tout en montrant qu'il la maîtrise parfaitement. Comme le souligne Nardout-Lafarge, Ducharme montre avec cette stratégie « une admiration pour le style, pour les styles qu'il cite et plagie volontiers, et une volonté d'abîmer le sien, de l'"aggraver"

¹ Ivan Maffezzini, dans une nouvelle traduction italienne encore inédite de *L'avalée des avalés*, propose comme titre le nom complet de la narratrice ducharmienne *Berenice Einberg*. Il a italianisé le prénom de la narratrice pour y ajouter « une couleur philosophique, car [Berenice] a exactement la même prononciation [italienne] que "*Bere Nietzsche*" qui devient "Boire Nietzsche" [...] ». (« Si j'étais Ducharme », dans Marie-Andrée Baudet, Élisabeth Haghebaert et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Présences de Ducharme*, Québec, Nota Bene, coll. « Convergences » n° 43, 2009, p. 135).

² Alain Rey et Sophie Chantreau, *Dictionnaire des expressions et locutions*, Paris, Les usuels du Robert, coll. « Poche », 1989.

selon l'expression [...] qu'emploie Gilles Marcotte à propos des *Enfantômes*¹ ». Voilà l'implicite que cette stratégie véhicule.

D'après les études d'Oswald Ducrot² sur les actes de langage, on sait que n'importe quel message linguistique, oral ou écrit, véhicule « le dit » qui est compréhensible pour tous, mais également « le non-dit » qui suppose un effort particulier de la part du destinataire du message pour combler un vide d'informations ou justifier une stratégie. Pour Catherine Kerbrat-Orecchioni, « parler explicitement, c'est "*to tell something*" ; parler implicitement, c'est "*to get someone to think something*". Mais comment amener quelqu'un à penser quelque chose, si ce quelque chose n'est pas dit et n'est pas présent quelque part dans l'énoncé ?³ ». Le destinataire du message doit alors construire le sens du texte qui n'est pas donné explicitement. Il doit mettre en œuvre des stratégies de déduction qui lui permettent de comprendre le sens implicite du message. Il faut alors qu'il repère ce que le message « ne dit pas » de manière explicite pour jouir pleinement du texte qu'il est en train de lire.

L'implicite peut se manifester sous forme de « présupposition » et de « sous-entendu ». Toujours selon Kerbrat-Orecchioni, les « présupposés » sont « toutes les informations qui, sans être ouvertement posées, sont cependant automatiquement entraînées par la formulation de l'énoncé, dans lequel elles se trouvent intrinsèquement inscrites, quelle que soit la spécificité du cadre énonciatif⁴ », tandis que les « sous-entendus » sont « toutes les informations qui sont susceptibles d'être véhiculées par un énoncé donné, mais dont l'actualisation reste tributaire de certaines particularités du contexte énonciatif⁵ ».

Or, pour revenir à Réjean Ducharme, au-delà du titre, ce sont les détournements des clichés, des locutions figées, des proverbes, des citations d'écrivains appartenant à la « république mondiale des lettres » qui se présentent comme des événements porteurs de nombreuses significations implicites qu'il faut chercher « entre les lignes », puisque ces réinventions linguistiques « sous-entendent » une triple volonté de la part de l'écrivain. D'abord, il y a la volonté de se défaire d'une norme classique imposée par la capitale de la république mondiale des lettres. Ensuite, il y a la décision de ne pas adhérer à l'école « joualisante » formée par les écrivains réunis au sein de la revue *Parti pris*. Enfin, il y a la volonté de prendre des distances à l'égard du conflit

¹ Élisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 287.

² Voir en particulier Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit 1985.

³ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'implicite*, Paris, Colin, 1998, p. 21.

⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁵ *Ibid.*, p. 39.

des codes qui caractérise le débat linguistique des années soixante au Québec, notamment la querelle autour du « joual », en proposant une troisième norme caractérisée par les jeux de mots obtenus grâce aux détournements des clichés, des formes figées de la langue française et également des citations d'écrivains célèbres.

Traduire le ducharmien

Un grand nombre de passages de *L'avalée des avalés* traduisent cette triple volonté implicite de l'écrivain et provoquent chez les lecteurs complices un effet ludique. Par exemple, en lisant la phrase suivante « Anna Fiodorovna n'a ni de grandes griffes ni de grandes dents, mais les couteaux et les fourchettes n'attendent pas le nombre des années » (*Avalée*, p. 95-96), le lecteur doit, pour jouir pleinement du plaisir du texte, reconnaître la réplique déformée que Don Rodrigue fait au Comte dans *Le Cid* de Corneille : « Je suis jeune, il est vrai, mais aux âmes bien nées / La valeur n'attend point le nombre des années¹ ».

Or, avec cette « poétique du débris », selon le titre de l'ouvrage de Nardout-Lafarge déjà cité, nous avons l'impression que Ducharme tente de se défaire en quelque sorte de cette autorité que la littérature française exerçait dans les années soixante au Québec. Bref, il cherche à dépasser l'héritage littéraire français tout court. Il tente alors de renverser, avec ironie, tout d'abord ce rapport de force inégal entre les deux littératures (française et québécoise) et il cherche ensuite à déjouer les clichés en détournant l'expression proverbiale créée par Corneille. L'usage que Ducharme fait de cette locution s'écarte de l'emploi référentiel et véhicule une signification implicite qui interpelle les lecteurs. Comme le souligne Claire Joubert, Ducharme « entend écrire contre ce qui a déjà été écrit » et « détruire la valeur symbolique² » que les classiques de la littérature française représentent au Québec. Il doit « tuer le père³ » (ou bien la mère !) pour utiliser l'expression de Michel Biron.

Comment traduire alors cette locution pastichée pour véhiculer la poétique implicite de la déconstruction que Ducharme met en œuvre dans *L'avalée des avalés* ? L'information « présupposée » contenue dans cette stratégie est que Ducharme connaît bien les classiques de la république mondiale des

¹ Pierre Corneille, *Le Cid*, acte II, scène 2, vers 407-408, Paris, GF Flammarion, 2009, p. 110.

² Claire Joubert, « Du défilé à l'affiliation : le sort de la littérature française dans l'œuvre de Réjean Ducharme », *@nalyse*, automne 2007, p. 108-109.

³ Michel Biron, *L'absence du maître. Saint-Denis Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, PUM, coll. « Socius », 2000, p. 209.

lettres, tandis que l'information « sous-entendue » est plus difficile à saisir, puisqu'il faut, en effet, bien connaître le contexte linguistique des années soixante au Québec que nous avons présenté plus haut et la triple volonté véhiculée par la stratégie ducharmienne. *Le Cid maghané*¹, titre d'une pièce inédite de Ducharme, traduit bien cette volonté implicite puisque l'adjectif « magané » signifie « maltraiter, malmener² ».

Ce renvoi hypertextuel a-t-il été compris par la traductrice italienne ? Il semblerait que non, puisque la traduction italienne de ce passage efface tout renvoi à la locution proverbiale créée par Corneille dans *Le Cid* et traduit la formule cornélienne avec l'expression italienne attestée « *non avere età* » (« ne pas vieillir » en français) qui n'évoque pas de manière évidente la réplique de Don Rodrigue au Comte qui se lit de la manière suivante : « *ma nei cuori ben nati, il valore non attende il numero degli anni* »³. Ainsi, les lecteurs italiens ne peuvent pas apprécier le clin d'œil ludique que Ducharme fait implicitement au lecteur érudit et complice du texte en français.

Le statut des lecteurs d'un texte de fiction n'est pas toujours défini, encore moins celui des lecteurs d'un texte traduit, et il est difficile de savoir s'ils partagent le même savoir encyclopédique que l'auteur. Une note du traducteur leur aurait sans doute permis de se rendre compte du détournement de la citation littéraire de Corneille et aussi de capter le sens implicite véhiculé par la stratégie ducharmienne.

Le même choix de traduction a été fait par la traductrice italienne pour l'exemple suivant dans lequel se cache, encore une fois, une citation détournée d'écrivain français : « Mais je ne rampe pas assez vite. Rien ne sert de ramper. Il faut partir à poings ». (*Avalée*, p. 57). Ici même, une signification implicite avec les informations présupposées et sous-entendues force le lecteur à devenir acteur afin de reconnaître la citation déformée de La Fontaine et construire le sens de la phrase. La traduction italienne proposée est assez littérale : « *Ma carponi non vado abbastanza in fretta. Non serve a nulla andare carponi. Bisogna fare a pugni* » (*Valle*, p. 50).

¹ Réjean Ducharme, *Le Cid maghané. Parodie en 14 rideaux écrite pour être jouée en costumes d'époque dans des meubles de 1967*, Fonds Réjean Ducharme, Archives nationales du Canada, Bibliothèque nationale du Canada. Cité par Élisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 104.

² Lionel Meney, *Dictionnaire québécois-français*, Montréal, Guérin, 2003.

³ Pierre Corneille, *Il Cid*, atto II, scena 2, trad. du français par Lanfranco Binni, Milano, Garzanti, 1986, p. 69 [éd. française, 1637].

Or, la traduction italienne de cette citation détournée permet-elle de comprendre le renvoi hypertextuel à la fable de La Fontaine intitulée « Le lièvre et la tortue » et à la phrase devenue depuis une locution proverbiale ? La morale de cette fable a été d'habitude traduite en italien de la manière suivante : « *Non serve correre, bisogna partire al momento giusto*¹ ». Pour ce passage également, nous croyons qu'une note de bas de page aurait permis aux lecteurs italiens de mieux comprendre la stratégie implicite de Ducharme de déconstruction du référent littéraire.

Dans le troisième exemple, il s'agit encore d'une citation déformée d'un écrivain français que le lecteur « idéal » reconnaît sans problème, bien que Ducharme propose une version bien à lui du poème « Voyelles » de Rimbaud : « Croyez-le ou non, les ténèbres que je vois sont vertes, bleues, roses, rouges, blanches. Qu'est-ce qu'un U vert à côté d'une nuit verte ? Qu'est-ce qu'une poutre en I ? Vacherie de vacherie ! » (*Avalée*, p. 75). Maria Vasta Dazzi traduit le passage encore une fois d'une manière littérale et ne propose aucune note de bas de page pour informer les lecteurs italiens qu'il s'agit d'un passage déformé du poème de Rimbaud : « *Credetelo o no, le tenebre che vedo sono verdi, blu, rosa, rosse, bianche. Che cosa è una U verde in confronto a una notte verde? Che cos'è una trave a I? Porca vacca vaccacia!* » (*Valle*, p. 65).

Toutefois, les vers du poème de Rimbaud sont différents, car le poète français compare le « U vert » non pas à une « nuit verte », mais aux « cycles, vibration divins des mers virides » et les « I » non pas à des « poutres », comme le fait Ducharme, mais aux « pourpres, sang craché, rire des lèvres belles² ». La fonction didactique de la traduction n'a pas été envisagée par la traductrice italienne qui aurait pu, en effet, signaler en note de bas de page la stratégie de déconstruction de Ducharme et, en même temps, faire connaître aux lecteurs italiens le poème de Rimbaud. Ou encore, il aurait été souhaitable que la traductrice explique par le moyen d'une préface ou d'une postface le projet de Ducharme pour sensibiliser davantage les lecteurs italiens.

Tandis que pour les nombreux jeux de mots présents dans le texte, Maria Vasta Dazzi a trouvé assez souvent de bonnes stratégies pour les rendre. Cependant, par deux fois elle a dû se servir de la note du traducteur pour les rendre en italien, car les jeux de mots ducharmiens étaient vraiment difficiles à restituer dans la langue cible. Le calembour suivant, « Dans ma tête, Anne est

¹ Jean de La Fontaine, *Le più belle favole di La Fontaine*, trad. du français par Renato Caporali, Firenze, Giunti-Junior, 2005, p. 9.

² Arthur Rimbaud, « Voyelles », *Poésies diverses*, Paris, Larousse, coll. « Petits classiques », 2008, p. 154-155.

le féminin de âne » (*Avalée*, p. 345), a été rendu avec un report et une note de bas de page: «Nella mia testa, Anne è il femminile di âne» (*Valle*, p. 293). Et dans la note de bas de page, la traductrice précise que le jeu de mots est intraduisible, puisque l'on perdrait la saveur de l'homophonie « Anne et âne¹ ». Existe-t-il d'autres stratégies pour restituer l'homophonie « Anne/âne » et le sens de ce calembour ducharmien ?

Dans sa traduction italienne inédite de *L'avalée des avalés*, Ivan Maffezzini propose de garder le jeu homophonique, mais il change le prénom du personnage en question et « Anne » devient « Alice ». Il explique que pour garder le même esprit enfantin du passage, il a « troqué les ânes pour les anchois ». Le traducteur a laissé alors « Anne et son âne à la campagne et l'on va à la mer avec Alice : “Nella mia testa Alice è un'alice, un acciuga” ». En italien Alice (le [pré]nom de fille) est aussi l'anchois² ».

Il est vrai que cette stratégie éviterait d'insérer une note de bas de page et refléterait sans doute mieux l'esprit de Ducharme. Néanmoins, le prénom du personnage « Anne » peut-il disparaître complètement du roman et être remplacé par « Alice » ? Est-il porteur de connotations particulières à l'intérieur du roman ? En outre, « l'anchois » et « l'âne » véhiculent-ils les mêmes connotations ? Au sens figuré, un âne désigne en italien comme en français une personne ignorante, sottise, entêtée, tandis que l'anchois ne renvoie en italien qu'à une personne très maigre. Ce sont des questions légitimes qu'un traducteur doit se poser avant de prendre une telle décision.

Le deuxième jeu de mots était également très difficile à traduire : « Ils m'ont volé mon île ! Ils m'ont exilée ! Ils m'ont mise en cage avec des saint-je » (*Avalée*, p. 189). Pour bien comprendre le sens de cette phrase, le lecteur doit se souvenir avoir lu deux pages avant ce passage ce que Bérénice Einberg dit de ses oncles et de ses cousins lorsqu'elle arrive à New York : « Zio ne fait pas vivre sa famille au sommet de ce columbarium parce qu'il est pauvre. Non, il est très riche. Il la fait vivre au sommet de ce columbarium par sainteté. [...] La longue barbe artisannée de Zio et les tempes à queue de ses fils sont catégoriques, mettent fin à toute discussion. Pour moi, saints ou non, ce sont des singes » (*Avalée*, p. 187). Comment rendre alors en italien le jeu de mot phonétique « saint-je/singe » ?

¹ «Intraducibile: il sapore dello scherzo tra asino e asina si perderebbe (N.d.T.)». Réjean Ducharme, *La valle delle vergogne*, op. cit., p. 293.

² Ivan Maffezzini, op. cit., p. 143.

L'homophonie « saint-je/singe » actualise ici encore un lien hypertextuel évident pour le lecteur français et francophone. Comment ne pas penser à la réplique de Tartuffe de Molière dans l'acte III, scène 2 : « Couvrez ce sein que je ne saurais voir¹ » ? La traductrice avoue encore une fois son impuissance devant cet autre jeu de mots et propose la traduction suivante avec un renvoi en note de bas de page dans laquelle elle explique le sens du calembour en précisant que l'image du « singe » apparaît avant dans le texte : « *Mi hanno rubato la mia isola! Mi hanno esiliata! Mi hanno messo in gabbia con gli scimmiettotti santi. N.d.T. Il testo ha saint-je con allusione alla pretesa di santità o di elezione, ma il gioco fonico intraducibile suscita l'immagine caustica di singe, scimmia, già d'altronde anticipato a p. 159* » (Valle, p. 161).

La note du traducteur qui apparaît généralement dans les textes de fiction traduits a souvent été critiquée par les traductologues. Par exemple, dans l'ouvrage intitulé *Dire presque la même chose*, qui réunit les textes d'un grand nombre de conférences sur la traduction prononcées à travers le monde, Umberto Eco souligne que la note placée en bas de page ou à la fin des textes par certains traducteurs est en réalité un aveu d'échec. Umberto Eco la considère en quelque sorte comme « *l'ultima ratio* » et représenterait alors une « *sconfitta* » (défaite) pour le traducteur qui l'utilise, car il n'a pas été capable de surmonter l'obstacle rencontré sur son chemin². De plus, les études menées par Gérard Genette sur les *Seuils* des textes, c'est-à-dire sur les espaces textuels qui « entourent » les œuvres, nous invitent à considérer la note du traducteur comme étant un élément étranger du texte puisqu'elle est rédigée et insérée non pas par l'auteur, mais par le traducteur. Genette qualifie de paratexte allographe ces « franges » ajoutées au texte³ qui permettent au traducteur de se projeter dans le texte qu'il traduit et d'imposer sa présence aux lecteurs en y ajoutant une autre voix, une voix « autre ».

Toutefois, la note du traducteur remplit une fonction importante, car elle peut apporter un éclairage sur un aspect culturel ou linguistique du texte de départ et rendre le texte d'arrivée plus intelligible. Dans les deux exemples que l'on vient de commenter, les notes que la traductrice italienne propose ont le mérite d'établir un dialogue entre le texte de départ et le texte d'arrivée et d'expliciter en quelque sorte le travail que Ducharme a opéré sur la langue française dans *L'avalée des avalés*. Bien qu'elles retardent la lecture du texte, ces notes remplissent une fonction pédagogique importante, puisqu'elles

¹ Molière, *Le Tartuffe*, acte III, scène 2, vers 860-862, Paris, Gallimard, 2013.

² Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2007, p. 95.

³ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Gallimard, 1987, p. 191.

permettent de sensibiliser les lecteurs du texte d'arrivée et de le faire réfléchir sur certaines dynamiques internes au texte de départ.

Dans sa version, la traductrice italienne a inséré au total 18 notes de bas de page sur un total de 321 pages et leur fonction est souvent différente. Seulement trois de ces dix-huit notes sont de réelles notes du traducteur, parce qu'elles explicitent des jeux de mots que la traductrice estime intraduisibles. Les autres notes ont la fonction d'expliquer des acronymes (par exemple « SPCA. Society for the Prevention of Cruelty to Animals, ossia Società per la protezione degli animali » (Valle, p. 205), ou encore des mots archaïques peu usuels de nos jours, en français comme en italien : par exemple « matassins » (*Avalée*, p. 149) qui sont, selon le *Trésor de la Langue française informatisé*, des « anciennes danses bouffonnes » traduites en italien par « *mattaccini* » et expliquées en note avec « *antiche danze buffonesche* » (Valle, p. 128), et « drakkar » (*Avalée*, p. 29) qui désigne un « navire à voile carrée et à rames, dont la proue était souvent ornée d'une tête de dragon, utilisé par les Vikings au Moyen Âge » qui a été traduit en italien par « *draco* » et expliqué en note avec « *antica nave di pirati normanni* » (Valle, p. 26).

Or, dans *L'avalée des avalés*, il existe des centaines de mots rares et il semble assez étrange que la traductrice ait senti le besoin d'en expliciter seulement quelques-uns en note de bas de page. Elle aurait pu, en effet, multiplier l'usage de cet outil paratextuel pour rendre compte encore mieux des stratégies linguistiques de Ducharme. Par exemple, nous croyons que le pastiche que Ducharme fait du nom du quotidien montréalais *La Presse* aurait mérité une note de bas page, car le lecteur italien pourrait penser que le nom du journal est réellement « *La Pressée* » (Valle, p. 273) et non pas *La Presse*.

Conclusion

Les exemples que nous avons discutés jusqu'ici suffisent pour montrer que la traduction d'un tel texte s'avère vraiment difficile, puisqu'il est parfois impossible de restituer dans la langue d'arrivée toutes les significations implicites du texte de départ. Ces significations implicites sont assez claires pour un lecteur français et francophone, mais pas tout à fait évidentes pour un lecteur italien. C'est pour cette raison que Maria Vasta Dazzi aurait dû, selon nous, expliciter et montrer, à l'aide de notes de bas de page, le travail de déconstruction opéré par Réjean Ducharme sur les citations d'écrivains français et sur la langue française en particulier.

Par le moyen de ces notes, elle aurait également rempli la fonction didactique qui est souvent négligée dans la pratique de la traduction. Elle aurait certainement ajouté à la version italienne le même plaisir du texte ressenti par les lecteurs francophones capables de reconnaître toutes les phrases idiomatiques défigées et les citations détournées des écrivains français. Une nouvelle traduction de ce roman pourrait restituer davantage la nature du travail opéré sur la langue française par l'un des auteurs québécois le plus lu et connu aussi bien au Canada français qu'en France.

Références

- Biron, Michel, *L'absence du maître. Saint-Denis Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, PUM, coll. « Socius », 2000.
- Casanova, Pascale, *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 2008.
- Corneille Pierre, *Le Cid*, Paris, GF Flammarion, 2009.
- Corneille, Pierre, *Il Cid*, trad. du français par Lanfranco Binni, Milano, Garzanti, 1986 [éd. française, 1637].
- Ducharme, Réjean, *Le Cid maghané. Parodie en 14 rideaux écrite pour être jouée en costumes d'époque dans des meubles de 1967*, Fonds Réjean Ducharme, Archives nationales du Canada, Bibliothèque nationale d'Ottawa.
- Ducharme, Réjean, *L'avalée des avalés*, Paris, Seuil, 1966.
- Ducharme, Réjean, *La valle delle vergogne*, trad. du français par Maria Vasta Dazzi, Milano, Longanesi, 1968 [éd. française, 1966].
- Ducrot, Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1985.
- Eco, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2007.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985.
- Gauvin, Lise, *La fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Gallimard, 2004.
- Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Gallimard, 1987.
- Joubert, Claire, « Du défilé à l'affiliation : le sort de la littérature française dans l'œuvre de Réjean Ducharme », *@analyses*, automne 2007.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'implicite*, Paris, Colin, 1998.
- La Fontaine, Jean de, *Le più belle favole di La Fontaine*, trad. du français par Renato Caporali, Firenze, Giunti-Junior, 2005.
- Lemire, Maurice, « La littérature québécoise de 1960 à 1990 », dans Réginald Hamel et coll. (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, 1997.
- Maffezzini Ivan, « Si j'étais Ducharme », dans Marie-Andrée Baudet, Élisabeth Haghebaert et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Présences de Ducharme*, Québec, Nota Bene, coll. « Convergences » n° 43, 2009, p. 131-145.
- Manguel, Alberto, *Pinocchio et Robinson. Pour une éthique de la lecture*, Paris, L'Escampette édition, 2005.
- Meadwell, Kennet W., « *L'Avalée des avalés* de Réjean Ducharme : une fiction mot à mot de sa littérarité », thèse de doctorat, Université du Manitoba, 1986.
- Meney, Lionel, *Dictionnaire québécois-français*, Montréal, Guérin, 2003.
- Molière, *Le Tartuffe*, Paris, Gallimard, 2013.

- Nardout-Lafarge, Élisabeth, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, Montréal, Fides, 2001.
- Rey, Alain et Sophie Chantreau, *Dictionnaire des expressions et locutions*, Paris, Les usuels du Robert, coll. « Poche », 1989.
- Rimbaud, Arthur, « Voyelles », *Poésies diverses*, Paris, Larousse, coll. « Petits classiques », 2008, p. 154-155.
- Sartre, Jean-Paul, *La nausée*, Paris, Gallimard, 1938.
- Tremblay, Michel, *Les Belles-Sœurs*, Montréal, Leméac, 1972.
- Vachon, Georges-André, « Note sur Ducharme et Lapointe (Fragment d'un traité du vide) », *Études françaises*, vol. XI, n° 3-4, octobre 1975, p. 335-387.