

Entre traduction et retraduction: les noms propres dans *Je m'appelle Non* de Liliane Atlan

Marco Bianco

Università degli Studi di Padova, Italia

Abstract This article analyses the translation and retranslation of anthroponyms in Liliane Atlan's play *Je m'appelle Non*. Focusing on their syntactic structure, functions and meaning, it examines how interpretive choices, attention to the source text, and performative concerns shape their rendering in Italian. Through selected examples, it highlights tensions between semantic precision and theatrical effectiveness, and frames retranslation as a more cautious approach aimed at restoring coherence and textual balance.

Keywords Theatre translation. Retranslation. Onomastics. Liliane Atlan. *Je m'appelle Non*.

Sommaire 1 Introduction. – 2 Théâtre et traduction. – 3 Traduire les noms propres. – 4 Les noms propres entre traduction et retraduction. – 5 Conclusion.

1 Introduction

Dans le champ de la traduction littéraire, le retour sur un travail antérieur constitue un moment privilégié de réflexion critique. À distance de la première traduction, le texte se redonne à lire différemment, à la lumière d'une expérience accrue, d'un approfondissement théorique et d'une sensibilité renouvelée aux enjeux de la pratique traductive.

Le présent article s'inscrit dans ce mouvement de retour et de relecture. Il prend appui sur une traduction de la pièce de théâtre *Je m'appelle Non* (L'École des loisirs, 1998) de Liliane Atlan, réalisée dans le cadre d'un mémoire de master soutenu à l'Université de Padoue en 2021, et se propose de l'interroger à partir d'une réflexion ultérieure. Ce mouvement a été sollicité et nourri par des expériences pédagogiques et scientifiques récentes, en particulier une conférence didactique et un laboratoire de traduction organisés à l'Université de Padoue au printemps 2025, ainsi que par une communication présentée lors de ce colloque consacré au théâtre et au plurilinguisme, tenu à l'Université de Trente quelques mois plus tard. Ces deux moments ont favorisé une remise en question de certains choix traductifs qui avaient été faits à l'époque et ont ouvert la voie à l'élaboration d'une hypothèse de retraduction.

Le mémoire, qui s'intitulait *De l'interprétation à la traduction. La répétition et les noms propres dans "Je m'appelle Non" de Liliane Atlan*, proposait une réflexion critique sur la pièce *Je m'appelle Non* de Liliane Atlan et présentait en annexe sa traduction en langue italienne, *Mi chiamo No*. Ce travail visait à analyser les mécanismes de la répétition ainsi que le fonctionnement du nom propre en tant qu'éléments constitutifs de l'œuvre, notamment en ce qui concerne leur rôle dans la structuration du texte et la caractérisation des personnages, tout en interrogeant les défis qu'ils posent en traduction. Il montrait également comment une interprétation préalable du texte littéraire, suivie d'une analyse linguistique et associée à une attention portée à sa représentation potentielle, permet de restituer dans le métatexte non seulement la forme et le contenu, mais aussi la force expressive du prototexte, la puissance et la richesse de sa voix.

Avant d'accéder au cœur de la réflexion sur la traduction et la retraduction de la pièce, il convient de situer brièvement l'œuvre dans le parcours d'Atlan et d'en rappeler quelques traits distinctifs qui seront essentiels aux fins de notre analyse. Liliane Atlan (1932-2011) est une dramaturge juive d'après-guerre, dont l'écriture se situe à la frontière entre littérature orale et écrite. Ses œuvres, quel que soit le genre, intègrent des éléments hétérogènes – langage poétique, effets visuels, ritualité accompagnée de musique, formes narratives – et font souvent l'objet d'adaptations radiophoniques. Comme l'affirme Knapp, « Atlan dépasse les bornes imposées par la notion de genre. Elle bat en brèche subdivisions, structures, méthodes, catégories, tons et style » (Knapp 1988, 78).

Je m'appelle Non s'inscrit pleinement dans cette esthétique de l'hybridité et du dépassement des frontières génériques. La pièce est l'adaptation du récit atypique *Les Passants* (Payot, 1988). Initialement, Atlan avait écrit ce « récit-pas récit » (Oore 1992, 30) pour France Culture : la publication éditoriale a donc suivi la diffusion radiophonique du texte. Dans un entretien avec Viviane

Eden, Atlan souligne l'intention qui a informé sa rédaction : « In *Les Passants*, the structure is not autobiography. I wanted to draw, at the end of the day, when the sun was going down, what is left of my life, of memory, of my heart » (cf. Eden 1989). Si la forme n'est pas celle de l'autobiographie, le contenu s'inspire sans aucun doute de la vie de l'auteure : souvent avec Atlan il s'avère presque impossible de tracer une distinction nette entre la dimension fictionnelle et la dimension autobiographique de l'œuvre, ce qui a inévitablement des répercussions au niveau de l'interprétation et de la traduction de ses écrits.¹ L'un des défis majeurs consiste alors à éviter la confusion des plans et la surinterprétation, tout en sachant que l'on ne peut pas négliger l'importance du fait biographique. Comme ce récit, qui présentait déjà une vocation pour la scène, n'a pas subi de grandes modifications dans le processus d'adaptation – ajout des didascalies, insertion des noms des personnages pour introduire les répliques, passage de la troisième à la première personne singulière quand Non prend la parole, quelques coupures ici et là –, la plupart des considérations que l'on peut faire au niveau du contenu sont valables pour les deux textes.

L'étroite parenté entre le récit d'origine et son adaptation théâtrale invite alors à analyser l'œuvre sous le prisme de sa nature hybride. *Je m'appelle Non* répond aux critères de ce que Bernanoce définit « épisation » (ou « épisation »), à savoir un « procédé d'écriture, de jeu ou de mise en scène qui rapproche les formes théâtrales (mimésis par imitation des actions) de celles du récit (mimésis par narration des actions) ». Cette démarche se matérialise dans une série de dispositifs formels qui brisent la linéarité dramatique : « rupture de l'illusion réaliste, adresse au public, prise de parole d'un 'narrateur' récitant, dédoublement d'un personnage dans le temps (passé et présent), effets de chœur, changements de décor à vue... » (Bernanoce 2006, 501). Cela est particulièrement vrai pour le drame en question : cette instance narrative, réalisée à travers les mots de Non, et le dédoublement du personnage principal dans le passé (Petite Non) et le présent (Vieille Non), sont deux éléments centraux dans tout type de discours sur cette pièce et sa traduction. Et si l'on parlait de 'récit-pas-récit' pour décrire *Les Passants*, par le même principe l'on pourrait aisément définir son adaptation comme une 'pièce-pas-pièce'.

Cette architecture fragmentée est le reflet d'une trajectoire identitaire tourmentée, que l'on peut retracer à travers les étapes clés de l'existence de Non. À la fin d'une guerre, à Marseille, une adolescente de quatorze ou quinze ans se laisse mourir de faim. Elle s'appelle Non, de son prénom, Mais je m'en sortirai, de son

1 Pour comprendre le lien entre écriture et biographie chez Atlan, cf. Rosmarin 2004.

nom de famille. Traumatisée par les récits de son frère adoptif, Je me créerai moi-même, rescapé d'Auschwitz, elle développe la culpabilité du survivant et décide de ne plus manger. Lorsque son état s'aggrave, Non est soignée dans une clinique à Prangins, en Suisse. L'hospitalisation sera un échec : elle quitte la clinique et, grâce à un ami de son père, elle intègre l'école hébraïque J'étudie. Là, au contact de jeunes étudiants juifs qui se confrontent aux grands textes de la tradition hébraïque, elle découvre une autre manière d'apprendre et, surtout, de vivre. Portée par l'école et l'amour des êtres qui l'entourent, elle retrouve la joie de vivre. Elle comprend alors qu'elle est née pour autre chose: son destin s'accomplira par l'écriture. Elle fera des récits de son frère la matière de sa propre œuvre, devenant la porte-parole d'un peuple entier et, à son tour, un témoin. Désormais, elle se nommera Je ne suis pas née pour moi.

La structure de l'œuvre ne respecte pas la subdivision traditionnelle en actes et en scènes. *Je m'appelle Non* est une pièce à dix 'portes' ; à chaque porte correspond une 'louange' ('Première porte et première louange', etc.). En analysant *Les Passants*, qui avait la même composition, Oore fait remonter l'origine de ces portes et louanges à la Torah :

Ainsi que dans la Mishnah, les portes constituent des chapitres... Baba Kamma, Baba Metzia, Baba Bathra. Que sont ces chapitres - portes - louanges ? Nous trouvons une réponse à cette question dans l'Ancien Testament. Alors que le peuple juif est une fois de plus en exil [...], le prophète Esaïe annonce pour Sion une ère de paix et d'épanouissement spirituel. Il déclare : « Désormais ne se feront plus entendre ni violence, dans ton pays, ni, dans tes frontières, les dégâts et les brisements. Tu appelleras tes murailles 'Salut' et tes portes 'Louanges' ». (1992, 30-1)

Ces portes agissent alors comme des seuils qu'il faut franchir pour atteindre les louanges qui y correspondent. Loin d'être de simples divisions structurelles, elles marquent les étapes d'une trajectoire existentielle, un itinéraire du cœur, de la mémoire et de la conscience qui conduira Non, après avoir côtoyé l'abîme, à opter résolument pour la vie. L'excentricité formelle et la singularité thématique de l'œuvre d'Atlan ont forcément des répercussions directes sur la traduction de la pièce et invitent à interroger plus largement les enjeux propres à la traduction théâtrale.

2 Théâtre et traduction

Le texte théâtral possède un statut particulier: multiforme, liminaire, il oscille entre la dimension de la page écrite et celle de la représentation spectaculaire. Cette double identité impose au traducteur une médiation constante : le rapport dialectique entre le texte dramatique et sa réalisation scénique est donc au cœur de toute démarche traductive.

À partir de la distinction entre *dramatic text* (« texte dramatique » = texte écrit) et *performance text* (« texte spectaculaire » = réalisation sur scène du texte dramatique) établie par Elam (1980), Regattin répertorie quatre approches traductives différentes, ordonnées au fil de leur apparition chronologique :

1. « théories littéraires » : elles « assimilent le texte de théâtre à un texte littéraire ». Le texte écrit est considéré comme l'élément le plus important ;
2. « théories basées sur le texte dramatique » : tout en restant ancrées dans le texte écrit, ces théories reconnaissent au « texte théâtral des caractéristiques spécifiques, en raison du rapport dialectique qu'il entretient avec l'écriture dramatique et la mise en scène et qui influe forcément sur la méthodologie traductive » ;
3. « théories basées sur le texte spectaculaire » : en donnant la priorité à la représentation, elles s'opposent aux théories littéraires. Ces théories encouragent la collaboration entre le traducteur et les professionnels de la scène pour la réalisation du texte traduit ;
4. « théories 'néolittéraires' » : elles s'appuient sur des écrits théoriques qui « semblent redécouvrir un concept de traduction de type littéraire qui prend en compte la complexité de la tâche du traducteur théâtral » (Regattin 2004, 157-64).

Face à cette pluralité de perspectives, traduire pour le théâtre devient un exercice d'équilibre, cherchant un point de convergence entre fidélité textuelle et viabilité scénique. Regattin, en conclusion de son travail, suggère la possibilité d'une compénétration des théories susmentionnées et affirme la nécessité de la recherche d'un équilibre entre dimension dramatique et spectaculaire :

Bien qu'elles puissent paraître, à première vue, inconciliables, ces quatre stratégies peuvent être intégrées à une seule théorie 'générale' de la traduction théâtrale. [...] La traduction théâtrale ne doit exclure aucune approche, mais, au contraire, les intégrer pour en arriver à jeter les bases théoriques de la pratique qui devraient intégrer l'auteur du texte original et le texte spectaculaire original. [...] Le rapport entre texte dramatique et texte spectaculaire

est dialectique, et si la tradition a longtemps favorisé le texte dramatique, il n'est pas souhaitable, à présent, de tomber dans l'excès contraire. (165)

En l'absence d'un projet traductionnel avec un but déterminé (mise en scène et/ou publication éditoriale), nous avons essayé de rechercher un équilibre entre la dimension dramatique et la dimension spectaculaire du métatexte. Cette tentative repose sur une double exigence : d'une part, le processus de traduction s'est déployé avec une grande attention à la lettre du prototexte ; d'autre part, la perspective d'une hypothétique mise en voix/en scène du métatexte a joué un rôle essentiel. Dans notre travail, nous nous sommes confronté à des problèmes liés à la traduction de textes littéraires, en général, et de textes de théâtre, en particulier. L'attention aux enjeux formels du texte de départ, l'exigence de jouabilité de la pièce et le souci de l'immédiateté du discours théâtral ont caractérisé notre approche et guidé notre démarche traductive. Les aspects problématiques du texte source ont été mis en relation avec toutes ces exigences.

À partir de ces considérations, il serait tentant d'affirmer que notre traduction s'inscrivait dans le cadre des théories du deuxième type - ce qui correspondait d'ailleurs à la perception que nous en avions à l'époque. Toutefois, un retour critique sur le texte a mis en évidence un déséquilibre plus marqué en faveur de la dimension spectaculaire. Ce constat n'est pas sans conséquences dans la perspective d'une retraduction. Nous verrons par la suite comment cette orientation influe sur certaines décisions, notamment en ce qui concerne la traduction des noms propres.

3 Traduire les noms propres

Le débat sur la traduction du nom propre dans les textes littéraires est vaste et complexe, les positions critiques en la matière étant à la fois diverses et souvent divergentes. Si, dans une perspective traditionnelle, le nom propre a longtemps été considéré comme un intraduisible,² des approches plus récentes ont remis en cause cette conception. Au cours des dernières décennies, le nom propre a ainsi été réévalué comme « une unité de traduction à part entière » (Lecuit, Maurel, Vitas 2011, 202), avec des propriétés linguistiques, textuelles et discursives spécifiques.

2 Pour décrire ces positions, Ballard (1998) parle de « topos de non traduisibilité » : « la non-traduction du nom propre » y est posée « comme une sorte d'impératif catégorique ». Pour un aperçu de la question, cf. Ballard (1998) et Lecuit et al. (2011).

Dans cette perspective, le nom propre n'est donc pas considéré uniquement en lui-même, mais aussi dans ses rapports d'interdépendance avec les autres éléments du système textuel dans lequel il s'inscrit et où il prend tout son sens :

Tout terme véhicule avec lui une grammaire potentielle, c'est-à-dire un mode d'insertion comme partie du discours et des compatibilités qui nous renvoient à un système de détermination. Par ailleurs, à l'intérieur du texte, le nom propre peut se trouver pris dans un réseau de coréférences dont la forme et la densité peuvent être amenées à varier en traduction. (Ballard 2001, 49)

Le nom propre ne saurait dès lors être envisagé comme une entité figée, intangible. « Dès qu'ils intègrent un texte, les noms propres, comme toutes les autres catégories du discours, ont un sens, qui peut différer selon les contextes » (Vaxelaire 2011, 21) ; au niveau grammatical, le nom propre est un fait de langue, et donc, intrinsèquement transposable. Sur le plan traductif, les implications sont manifestes. La nécessité potentielle de le modifier tient au fait qu'il ne remplit pas seulement une fonction référentielle - l'identification d'une personne, d'un lieu, etc. -, mais qu'il peut également être porteur de valeurs sémantiques singulières, tout en se nourrissant d'éléments biographiques, historiques, culturels, et que cela doit être restitué, autant que possible, dans un autre système linguistique :

Les noms propres sont, comme toute autre unité linguistique, susceptibles de subir des modifications lors de leur passage d'un texte en langue-source à un texte en langue-cible. [...] [Ils] sont sujets à tous les procédés de traduction existants, du report simple à la traduction enrichie, en passant par le calque, la modulation, l'équivalence, etc. (Lecuit, Maurel, Vitas 2011, 201-2)

Ces observations s'appliquent tout particulièrement aux noms parlants. Il s'agit de « noms propres, de personnages, de lieux, [...] qui sont exploités pour leur signification (qu'ils existent préalablement ou qu'ils soient inventés dans ce but) » (De Cremoux 2013). Ils s'apparentent à de véritables « micro-récits » (Vaxelaire 2011, 22), qui portent en eux une charge résumant l'essence même des entités qu'ils désignent. Dans le cadre de notre étude, bien que les toponymes et les référents culturels jouent un rôle essentiel dans la pièce, nous nous concentrerons sur les anthroponymes.³

3 Pour une classification plus exhaustive des noms propres, cf. Martinet (1982, 394), Ballard (2001, 13), Lecuit et al. (2011, 203-4).

Je m'appelle Non est un texte relativement bref, mais qui présente une très forte densité de personnages. Ils sont plus d'une quarantaine, d'importance variable. Ils prennent vie sur scène grâce à Vieille Non, qui les fait exister en les évoquant. La plupart sont désignés par un prénom, certains par un nom de famille, d'autres encore par un surnom ou un simple appellatif. La majorité de ces noms ont une signification particulière ; c'est Non qui les attribue à elle-même comme aux autres personnages. Leur nature dépasse même celle des noms parlants : il s'agit de véritables 'noms-phrases', qui condensent des caractéristiques ou des traits de personnalité, parfois à travers une phrase typique qu'ils prononcent (peut-être) habituellement, parfois à travers les mots de Non. Ils peuvent exprimer aussi une destinée, une volonté ou les désirs qui les animent. En tant que propositions, ils exigent une cohérence interne, sur les plans sémantique et syntaxique, et externe, en tant que constituants de la proposition dans laquelle ils s'inscrivent.

Atlan recourt à ce critère de nomination même dans d'autres ouvrages. Dans *Concert brisé* et *Tuer la mort*, deuxième et troisième des quatre contes qui composent *Petites bibles pour mauvais temps*, on retrouve Non sous les noms de Je ne m'appelle plus Non et Je ne suis pas née (« Elle n'est plus Non, elle n'est pas encore Je ne suis pas née pour moi »)⁴ ; Jour de fête et Petite lumière tenue secrète, deux de ses amants qui sont nommés dans *Je m'appelle Non*, apparaissent également dans *Même les oiseaux ne peuvent pas toujours planer*. En analysant ce roman, Knapp commente ainsi les choix onomastiques qui le définissent :

Afin de souligner le côté mythique du travail vidéo, Atlan donne aux personnages des noms impersonnels, désignant fonctions ou traits de caractère, nous rappelant certaines allégories comme *Le Roman de la Rose* ou *Éloge de la Folie* d'Erasmus.⁵ Elle-même, s'appelle Panique à Plein Temps ; Marmottan devient Mortmattan, les médecins qui participent à ces improvisations sont Coupe-Amour et Jour de Fête ; les toxicomanes, Petite Lumière Tenue Secrète, Mauvais Sang, Mandoline, et ainsi de suite. Ces noms, néanmoins, ne furent pas inventés par Atlan, mais sortirent de phrases prononcées par les toxicomanes eux-mêmes, donc proviennent également d'un monde empirique - réel et vécu. (Knapp 1988, 59-60)

⁴ Cf. Atlan (2001, 314).

⁵ Oore souligne que le principe sous-jacent à ce type de nomination rappelle celui de la Bible : « Liliane Atlan nomme ses personnages dans *Les Passants* de façon à ce que leur nom reflète leur choix existentiel, leur destin. En ceci elle est fidèle à la coutume de l'Ancien Testament » (Oore 1992, 36).

La présence des mêmes personnages dans les trois textes autorise à supposer que le procédé de formation des noms propres est identique. En plus, la dimension autobiographique, ce monde empirique réel et vécu, est incontournable quand l'on parle de l'écriture d'Atlan. À partir de ces réflexions, nous pouvons désormais mesurer l'enjeu que représente le passage à l'italien de ces noms-phrases.

4 Les noms propres entre traduction et retraduction

Comme nous l'avons souligné, le principe directeur de notre traduction a été la recherche d'un équilibre entre dimension dramatique et spectaculaire ; cette orientation a eu des répercussions sur le traitement des noms propres. Toutefois, en raison d'un certain déséquilibre en faveur de la dimension spectaculaire, l'attention portée au rythme et à la sonorité, ainsi qu'une tendance à la surinterprétation, ont parfois prévalu au détriment du sens. Une hypothèse de retraduction serait, en revanche, guidée par une plus grande prudence et viserait à restituer, dans la mesure du possible, le sens des noms français de manière plus précise. Afin de rendre compte de ces dynamiques, nous proposons d'examiner une série d'exemples significatifs. Le tableau suivant met en regard les noms français, leur traduction et leur retraduction potentielle, permettant ainsi de mesurer les changements opérés d'une version à l'autre.

Tableau 1 Anthroponymes dans *Je m'appelle Non* (1998), leur traduction (Mémoire de Master, Université de Padoue, 24 mars 2021) et une hypothèse de retraduction

<i>Je m'appelle Non</i>	Traduction	Retraduction
Vieille Non	No adulta	No vecchia
Petite Non	Piccola No	No bambina
Dieu fait mal son travail, je le remplace	Dio fa male il suo lavoro, faccio io	Dio fa male il suo lavoro, ci penso io
Je me meurs	Io muoio	Sto morendo
Moi, je vis	Io vivo	Io vivo, invece
Faites-moi un prix	Rimborsatemi	Fatemi uno sconto
Je me créerai moi-même	Sarò io a crearmi	Creerò me stesso
Je parle seule mais je suis saine d'esprit	Parlo da sola, ma non sono pazza	Parlo da sola, ma sono sana di mente
Surtout pas d'homme	Uomini, no grazie	Tutto, fuorché uomini

Nous passerons à présent en revue ces noms, en mettant en évidence les principaux écarts entre traduction et retraduction:

- a. Petite/Vieille Non : le passage de *adulta* à *vecchia* introduit une opposition plus marquée. Alors que *adulta* est relativement neutre, *vecchia* fait émerger toute la pesanteur existentielle du personnage, appelée à se résoudre à la fin du texte, lorsque Non accède au sens profond de son existence et se renomme Je ne suis pas née pour moi. Cette solution permet aussi de rétablir une équivalence structurelle, dans ce cas-ci avec la postposition de l'adjectif.
- b. Je me meurs/Moi, je vis : pour Je me meurs (la mère de Non), le passage de *io muoio* à la forme progressive *sto morendo* tient au fait qu'en italien, la périphrase "*stare + gerundio*" restitue plus efficacement l'agonie et la continuité du procès suggérées par le verbe pronominal français. Pour Moi, je vis (la femme de chambre), l'ajout de *invece* dans la retraduction rend la valeur contrastive du pronom tonique "moi". Si la traduction (*Io vivo*) était grammaticalement correcte, elle affaiblissait cette opposition, alors confiée à l'intonation. Le maintien initial du pronom *io* visait à accentuer la dimension pathétique du personnage en le comparant avec Moi, je vis ; dans la retraduction, cette opposition est gardée, mais elle est explicitée par des moyens linguistiques, grâce à la valeur adversative de l'adverbe *invece*.
- c. Dieu fait mal son travail, je le remplace:⁶ le passage de *faccio io* à *ci penso io* permet d'éviter la répétition du verbe *fare*, tout en gardant l'agentivité du personnage (le père de Non). Ce choix est d'autant plus pertinent que le nom d'un autre personnage, J'en fais mon affaire, contient le verbe "faire", créant ainsi un écho dans le texte.
- d. Surtout pas d'homme : la retraduction permet d'éviter une ambiguïté - il ne s'agit pas d'une adresse aux hommes. Dans la première traduction, cette ambiguïté était résolue par l'intonation ; ici, elle est explicitée par la préposition *fuorché*, qui marque l'exclusion dans l'énoncé.
- e. Faites-moi un prix, Je me créerai moi-même et Je parle seule mais je suis saine d'esprit relèvent d'un problème commun : celui de leur intégration dans le tissu phrastique et de leur réactivation dans le discours. En effet, ces noms-phrases sont repris avec des valeurs variables (commentaire, déclaration,

⁶ « Il ne pouvait supporter l'injustice et la douleur. [...] Il était persuadé que Dieu, s'il existe, avait raté sa création. Il était convaincu en plus que son devoir à lui était de réparer, dans la mesure du possible, tout le mal causé par le Créateur du cosmos. D'où le nom drôle et émouvant qu'il porte dans l'œuvre de sa fille » (Rosmarin 2004, 29).

etc.) ; par conséquent, leur traduction doit considérer leur capacité à s'insérer de manière fluide dans la phrase et à être réemployés dans des structures syntaxiques différentes. C'est précisément cette double contrainte – cohérence interne du nom-phrase et cohérence externe dans l'énoncé – qui oriente les choix traductifs et explique certains changements entre traduction et retraduction.

Ces observations s'éclairent lorsqu'on les replace au sein du texte. Dans la deuxième porte, où commence le récit de l'histoire de Non, une scène domestique est évoquée : Petite Non refuse de manger, ce qui suscite l'inquiétude de ses proches, qui l'importunent de vains plaidoyers et de tentatives inutiles de la raisonner. La seule à ne pas l'indisposer est la nurse des sœurs cadettes, Je parle seule mais je suis saine d'esprit. Se tenant sur le seuil, elle tend à Non une petite tartine de pain beurré. Quarante ans plus tard, Vieille Non se remémore avec tendresse cette attention et ce geste :

Tableau 2 Exemple d'intégration des anthroponymes dans le texte. Extrait du prototexte et de sa traduction.

Vieille Non À la lumière des années, Non, vieillie, comprend soudain de quelle intelligence dans l'amour Je parle seule était douée. Je parle seule aura dans quelques jours quatre-vingt-cinq ans. Elle est toujours saine d'esprit, et elle sait se réjouir de vivre, bien qu'elle vive seule. (16)	No adulta Alla luce degli anni, No, invecchiata, capisce improvvisamente quanto quello di Parlo da sola fosse un affetto intelligente. Parlo da sola compirà fra qualche giorno ottantacinque anni. È ancora in gamba, sa godersi la vita, benché viva da sola. (6)
--	--

Le premier point à souligner est une certaine oscillation onomastique. Dans la liste des personnages, elle s'appelle Je parle seule mais je suis saine d'esprit, mais elle est nommée aussi Je parle seule, mais je suis encore saine d'esprit ou Je parle seule. Ici, le nom est repris en tant que commentaire (« elle est toujours saine d'esprit », *è ancora/tuttora sana di mente*). Le passage de *non sono pazzo* à *sono (ancora) sana di mente* répond à l'exigence de garder cette correspondance ; la traduction *è ancora in gamba* relevait d'un souci d'immédiateté, à travers une expression idiomatique utilisée pour décrire des personnes âgées encore lucides et autonomes.

Dans la même porte Faites-moi un prix, la grand-mère de Non, apparaît. Elle vient de Montpellier pour aider ses parents à la faire manger :

Tableau 3 Exemple d'intégration des anthroponymes dans le texte. Extrait du prototexte et de sa traduction.

Faites-moi un prix Mais comment peux-tu te priver de manger ? Moi, Faites-moi un prix, c'est mon dû, ne suis-je pas Madame Mais je m'en sortirai, de la grand-rue, à Montpellier, j'ai fait le voyage, j'ai fait le sacrifice de fermer mon magasin pour aider Dieu fait mal et Je me meurs à te faire manger. (15)	Rimborsatemi Ma come puoi privarti del cibo? Rimborsatemi, mi spetta, non sono forse la Signora Ma ne uscirò, che vive in centro a Montpellier, sono venuta fin qui, ho fatto il sacrificio di chiudere il negozio per aiutare Dio fa male e lo muoio a farti mangiare. (5)
---	--

Dans l'énoncé « Moi [...] manger », la phrase présentative « c'est mon dû » est rattachée au nom du personnage (le segment qui la précède). Il s'agit sans doute d'une phrase qu'elle prononçait habituellement, ou que les clients de son magasin répétaient sans cesse, et qui est devenue son prénom. À ce niveau, la complexité est d'ordre syntaxique : le nom-phrase doit pouvoir s'insérer dans la trame syntaxique sans en rompre l'équilibre. *Rimborsatemi* (remboursez-moi) répondait à un souci d'immédiateté, alors que *fatemi uno sconto* restituait plus fidèlement le sens de l'expression française. La première traduction reposait sur une interprétation spécifique : Faites-moi un prix s'adresserait à Non et à ses parents pour réclamer un remboursement, mais rien dans le texte ne permet de confirmer cette lecture. D'une manière générale, la pièce offre rarement des indications explicites quant à l'origine des noms propres. Si leur genèse peut être déduite, il est toujours difficile de l'établir avec certitude.

En ce qui concerne Je me créerai moi-même, le frère adoptif de Non, la réflexion sur son prénom peut être rapprochée de celle menée à propos de Je parle seule. Le passage suivant (cinquième porte) en suggère l'origine : le nom dériverait d'une phrase prononcée à Auschwitz, évoquant une volonté de (re)création après l'anéantissement. Ici encore, le nom-phrase est repris par Non avec une valeur de commentaire et réapparaît dans la sixième porte, où il se transforme. En s'inspirant de son frère, quand elle découvre qu'elle pourra étudier même dans la clinique de Prangins, Non affirme : « Je créerai ma vie ». La forme *creerò me stesso*, plutôt que *sarò io a crearmi*, présente l'avantage d'être plus souple et plus facilement réinsérable dans des contextes syntaxiques variés (*creerò me stesso, ricrea sé stesso, creerò la mia vita*), sans en altérer le sens.

Tableau 4 Exemple d'intégration des anthroponymes dans le texte. Extrait du prototexte et de sa traduction.

Je me créerai moi-même À Auschwitz, j'avais un ami. Il était franc- maçon. Un jour, il m'a dit : « Écoute bien. Dieu est partout. En toi aussi. Si tu veux quelque chose très fort, de toute la force divine contenue en toi, tu l'obtiendras, car tu es un morceau de Dieu. » Je voulais vivre, je le voulais si fort, je me suis dit : Je me créerai moi-même et je m'en sortirai, puisque je suis un morceau de Dieu.	Sarò io a crearmi Ad Auschwitz, avevo un amico. Era un massone. Un giorno mi ha detto: «Ascoltami bene. Dio è ovunque. Anche in te. Se vuoi davvero qualcosa, se lo desideri con tutta la forza divina che è in te, lo otterrai, perché tu sei parte di Dio». Volevo vivere, lo volevo davvero, mi sono detto: Sarò io a crearmi e ne uscirò, perché sono parte di Dio.
Vieille Non Depuis, chaque fois qu'il est en danger de mort, il se recrée lui-même, et il vit. (33)	No adulta Da quel momento, ogni volta che è in pericolo di vita, ricrea se stesso. E vive. (12)

5 Conclusion

Les analyses précédentes invitent à envisager la retraduction de *Je m'appelle Non* comme une recherche d'un nouvel équilibre, structurée autour de plusieurs axes :

1. **le rôle de l'interprétation** : dans certains cas, l'interprétation a orienté de manière excessive les choix traductifs, au détriment du sens. Une retraduction impliquerait une plus grande prudence, visant à préserver la complexité et la richesse des noms propres et de la pièce dans son ensemble ;
2. **la lettre du prototexte** : une attention particulière doit être accordée à la machine textuelle, tant du point de vue syntaxique que lexical. Dans une œuvre qui reprend certaines modalités d'expression du texte sacré, où le rythme repose sur la répétition et chaque mot possède un poids spécifique considérable, il est essentiel de restituer ces éléments avec la plus grande rigueur. Les noms propres, d'autant plus en tant que noms-phrases, participent pleinement de cette forme d'écriture rituelle ;
3. **la nature des noms** : la majorité de ces noms, en tant que noms-phrases, exige une double cohérence : interne (aux niveaux syntaxique et sémantique) et externe (dans leur intégration à la phrase en tant que constituants). Ce principe constituait déjà un critère de la première traduction, mais un retour au texte impliquerait de lui accorder une attention renforcée. En outre, compte tenu de la difficulté à en déterminer l'origine, à

- l'intérieur comme à l'extérieur du texte, il convient d'adopter une plus grande prudence dans leur traduction ;
4. **l'aspect phonique, rythmique et performatif** : le nouvel équilibre recherché, tout en restant attentif aux dimensions sonores et rythmiques, tend à privilégier la restitution du sens. La « performabilité » (Menin 2014) et l'euphonie, difficiles à définir de manière univoque, pourraient faire l'objet d'un travail complémentaire, mené en collaboration avec des professionnels de la scène dans la perspective d'une représentation. Par ailleurs, une certaine tendance à la concision, qui peut constituer une qualité en traduction, doit être maîtrisée afin de ne pas altérer le sens du texte ;
 5. **une pièce-pas-pièce** : le caractère hybride du texte source, à mi-chemin entre récit et pièce, où l'évocation – et donc la narration sous forme de mémoire – prédomine, soulève des questions complexes. Où situer la frontière entre les genres ? Doit-elle nécessairement exister ? Comment traduire *Les Passants*, œuvre désignée comme récit mais dotée d'une forte dimension scénique, et finalement peu éloignée de *Je m'appelle Non* ? Faut-il adopter des approches distinctes ?

Ces questions, tout comme les points soulevés, n'appellent pas de réponse univoque. Elles constituent au contraire le terrain à partir duquel peut se déployer la retraduction : un geste critique qui, tout en reconnaissant la valeur de l'expérience antérieure, cherche un nouvel équilibre, porté par un regard plus prudent, plus conscient et, autant que possible, plus proche de l'intention profonde de l'écriture d'Atlan.

Bibliographie

- Atlan, L. (1988). *Les Passants*. Paris: Payot.
- Atlan, L. (1998). *Je m'appelle Non*. Paris: L'École des loisirs.
- Atlan, L. (2001). *Petites bibles pour mauvais temps*. Paris: L'Harmattan.
- Atlan, L. (2007). *Même les oiseaux ne peuvent pas toujours planer*. Paris: L'Harmattan.
- Ballard, M. (1998). « La traduction du nom propre comme négociation ». Bensimon, P.; Coupaye, D. (éds), « Traduire la culture », num. monogr., *Palimpsestes*, 11. <https://doi.org/10.4000/palimpsestes.1542>
- Ballard, M. (2001). *Le nom propre en traduction*. Paris: Ophrys.
- Bernanoce, M. (2006). *À la découverte de cent et une pièces. Répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse*, vol. 1. Montreuil-sous-Bois : Éditions Théâtrales.
- De Cremoux, A. (2013). « Pratique de l'interprétation, pratique de la traduction : le cas de la Comédie Ancienne et l'exemple des 'noms parlants' ». Berner, C.; Blaise, F.; Keiff, L. (éds), in « Pratiques de l'interprétation », num. monogr., *Methodos*, 13. <https://doi.org/10.4000/methodos.2984>
- Eden, V. (1989). « Hidden Beauty », *The Jerusalem Post*, 22 décembre. <https://advance.lexis.com/api/document?collection=news&id=urn:contentItem:em:3SJC-93W0-002T-32RT-00000-00&context=1516831>
- Elam, K. (1980). *The Semiotics of Theatre and Drama*, London: Methuen.
- Knapp, B. (1988). *Liliane Atlan*, Amsterdam: Rodopi.
- Lecuit, E.; Maurel, D.; Vitas, D. (2011). « La traduction des noms propres : une étude en corpus ». *Corpus*, 10, 201-18. <https://doi.org/10.4000/corpus.2086>
- Martinet, H. (1982). « Les noms propres dans la traduction littéraire ». *Meta*, 27(4), 392-400. <https://doi.org/10.7202/003590ar>
- Menin, R. (2014). « Il concetto di recitabilità e la sua applicazione nella traduzione teatrale ». *Studi Germanici*, 5, 302-28.
- Oore, I. (1992). « Portes et louanges : Les Passants de Liliane Atlan ». *LittéRéalité*, 4(2), 29-37. <https://doi.org/10.25071/0843-4182.26555>
- Regattin, F. (2004). « Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique ». *L'Annuaire théâtral*, 36, 156-71. <https://doi.org/10.7202/041584ar>
- Rosmarin, L. (2004). *Liliane Atlan ou la quête de la forme divine*. Toronto: Édition du Gref.
- Vaxelaire, J.-L. (2011). « De Mons à Bergen. De l'intraduisibilité des noms propres ». *Translationes*, 3, 13-28. <https://doi.org/10.2478/tran-2014-0044>

