



ISSN 1951-6088
ISSN en ligne 2260-653X

Corpus, recherche terminologique et traduction spécialisée : une pratique pédagogique en traduction des termes de l'architecture religieuse

Eglantina Gishti

Université de Tirana,

Faculté des Langues Étrangères, Département de français, Albanie

eglantina.gishti@unitir.edu.al

<https://orcid.org/0000-0001-6307-3061>



Reçu le 06-07-2022 / Évalué le 18-08-2022 / Accepté le 30-11-2022

Résumé

Témoignant du fonctionnement de la langue en discours, les corpus représentent des ressources très utiles pour la recherche terminologique. En se concentrant particulièrement sur sa dimension applicative visant à la traduction spécialisée, le présent article examinera le rôle essentiel du corpus parallèle du projet *Lessico dei Beni Culturali* (LBC) - une ressource terminologique multilingue du patrimoine culturel de la Renaissance florentine - pour la traduction spécialisée, notamment celle de la terminologie de l'architecture religieuse. Nous proposons un parcours didactique centré sur l'analyse des termes italiens et la recherche de leurs équivalents français. Ce corpus permet de comparer les textes (en italien) avec leurs différentes traductions (en français), de façon à pouvoir réfléchir d'une part à la complexité même du texte d'origine et aux sens multiples des mots utilisés par l'auteur et, d'autre part, à ce qui fait la spécificité d'un traduire en actes et aux effets qu'il produit. D'un point de vue pédagogique, nous montrerons que la combinaison de ces deux étapes du processus de traduction spécialisée constitue un outil essentiel à la recherche terminologique ainsi qu'une méthode de travail permettant le décodage correct et le transcodage fiable.

Mots-clés : corpus, art, architecture, traduction, pédagogie

**Corpus, terminological research and specialized translation:
a pedagogical practice in the translation of terms of religious architecture**

Abstract

The corpora represent a useful resources for terminological research. Focusing, in particular, on its applicative dimension aimed at specialized translation, this article will examine the essential role of the parallel corpus of the *Lessico dei Beni Culturali* (LBC) project - a multilingual terminological resource of the cultural heritage of the Florentine Renaissance - for specialized translation, notably that of the terminology of religious architecture. We offer a didactic course centered on the analysis of Italian terms and the search for their French equivalents. This corpus makes possible to compare the texts (in Italian) with their different translations (in

French), so as to be able to reflect firstly, on the very complexity of the original text and on the multiple meanings of the words used by the author and, secondly, to what makes the specificity of translating into action and to the effects it produces. From a pedagogical point of view, we will show that the combination of these two stages of the specialized translation process constitutes an essential tool for terminological research as well as a working method allowing correct decoding and reliable transcoding.

Keywords: corpus, art, architecture, translation, pedagogy

Introduction

Les corpus parallèles alignés (au sens de W. Teubert¹) sont devenus un outil quasi incontournable pour la formation et la pratique professionnelle de la traduction. Différents des corpus comparables (au sens de Bowker et Pearson, 2002²), ils font toutefois nettement l'objet d'approches en matière de traduction du discours spécialisé. L'étude proposée visera donc à s'inscrire dans une approche descriptive et analytique du processus de traduction, fondée sur l'observation du discours (Kübler, Bordet, Pecman, 2011 : 582) à partir de corpus parallèle, de façon à pouvoir réfléchir d'une part à la complexité même du texte d'origine et aux sens multiples des mots utilisés par l'auteur et, d'autre part, à ce qui fait la spécificité d'un traduire en actes et aux effets qu'il produit. Suite à la démarche, portant, de manière comparée, sur l'ambiguïté de la terminologie architecturale en langue source et des traductions en langue cible, la contribution vise à évoquer l'importance de la construction « d'une architecture de connaissances » (Vandaele, 2001b : 18). Au sein de cette architecture, il importe de prendre en compte, d'une part, l'analyse des concepts et, d'autre part, l'acquisition d'un savoir-faire se fondant, dans notre cas, sur l'analyse des décisions traductionnelles permettant de trouver un consensus de plus en plus important sur les meilleures solutions à adopter lors du processus de la traduction. Il s'agit en particulier de se demander dans quelle mesure ce corpus favorise la découverte de pistes de solution de traduction.

Le corpus interrogé est composé des ouvrages qui représentent le point de référence fondamental du patrimoine culturel de la Renaissance et leurs traductions en langues vivantes. La terminologie analysée concerne l'architecture religieuse, extraite de *Vite de piu eccellenti Pittori, Scultori et Architettori*, de Giorgio Vasari et de ses traductions en français. Ce corpus nous permet de comprendre l'ampleur du domaine, sa complexité, ses spécificités, étant convenable, à la fois, à la pédagogie de la traduction et à la traduction elle-même.

1. Corpus et critères de sélection du corpus

Malgré les limites souvent signalées par différents auteurs (Loock, 2016, Teubert, 2009), les avantages que le corpus apporte à la traduction spécialisée et à la réflexion portant sur sa pédagogie, sont signifiants. Son utilité s'explique avant tout par le caractère même du processus traductif (Dankova, 2021 : 81) car l'analyse des items lexicaux s'effectue principalement dans des séquences de textes. Du point de vue terminologique, outre la maîtrise des connaissances linguistiques, la traduction spécialisée exige une recherche documentaire efficace et l'exploitation d'un corpus pertinent. Pour notre analyse, nous nous référons au corpus parallèle LBC³, concrètement à l'ouvrage *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* de Giorgio Vasari - texte de référence de ce corpus - connu dans le monde entier pour la description du patrimoine artistique florentin. Cet ouvrage possède les caractéristiques appropriées pour l'étude du langage de l'art, comme « la première et la plus complète tentative de décodage de la vie artistique florentine et italienne de la période de la Renaissance » (Garzaniti, Farina 2013 : 84). Par ailleurs, le statut incontestable de son auteur, reconnu comme le plus grand connaisseur de l'art de la Renaissance italienne, est un gage de pertinence du corpus et de sa capacité à représenter cette discipline. Il est aussi possible de mener, au sein du corpus, des analyses contrastives entre les deux langues, l'italien comme langue pivot, et évaluer, dans une perspective diachronique, les différentes manières de traduire les termes artistiques. De plus, l'examen des traductions sélectionnées, réalisées dans la plupart des cas par des spécialistes, traducteurs professionnels ou spécialistes de l'art, montre que certaines d'entre elles peuvent servir d'outils à la pédagogie de la traduction spécialisée. Au fond, le corpus parallèle est représentatif du langage de Vasari où « les deux faces du langage de l'art, voire humaniste et technique, coexistent ». L'analyse des diverses traductions des *Vies* réalisées, dans des périodes éloignées l'une de l'autre, permettra de suivre parallèlement le décodage conceptuel de l'art de la Renaissance italienne et le développement terminologique, si c'est le cas, en usage exclusivement à cette période.

Vasari a été amené, au cours de son existence, à réfléchir autour d'un concept, celui de la chrétienté, consacrant une large partie de ses œuvres à la religion, avec laquelle l'art italien est si souvent confondu au cours de la Renaissance. Cela nous a conduit à travailler particulièrement avec la terminologie de l'architecture religieuse qui ne se limite pas seulement aux constructions architecturales, mais comprend également la peinture et la sculpture comme partie de l'architecture religieuse de la période de la Renaissance italienne.

2. Exploitation conceptuelle et terminologique dans la langue source

Le cours de la traduction s'organise autour de deux finalités : développer la compétence traduisante des étudiants et fournir des éléments objectifs pour la critique ou l'évaluation des traductions déjà réalisées, le texte étant élément central du cours, objet d'étude et outil didactique fondamental (Farias, 2014 : 57). Dans ce sens, il convient d'instruire les étudiants à exploiter le corpus pour effectuer d'abord l'analyse conceptuelle des termes en italien. Cette démarche s'avère importante en considérant que les *Vies* sont écrites dans la « langue vasarienne ». Si dans le vocabulaire technique le texte des *Vies* (principalement dans l'édition Giuntina) recèle une réalité linguistique à la physionomie bien définie et largement limitée au secteur des arts mécaniques, dans le lexique de la critique d'art qui concrétise les jugements de Vasari, les *Vies* accueillent des mots de sens générique (polysémiques), leur conférant une valeur technique. Il importe toutefois de souligner qu'en réalité, les étudiants en langues - qui ne sont pas des professionnels du domaine - peuvent mal décoder ces textes s'ils ne distinguent pas bien les concepts auxquels ces termes renvoient. Dans la description technique et esthétique du Palais Ducal d'Urbino, par exemple, l'auteur reprend des termes utilisés par les artistes qui s'occupaient de l'œuvre artistique, contribuant à établir et à diffuser une terminologie technique pertinente : qu'il suffise de mentionner les occurrences qui expriment les connotations et les implications idéologiques du terme vasarien par excellence, « manière » (cf. les figures 1 et 2, notes 4 et 5).

À travers l'application du corpus LBC, les étudiants peuvent en extraire les occurrences des termes *maniera* (manière) et *capriccio* (caprice), renvoyant, à la fois, au domaine de l'architecture, de la sculpture et de la peinture.

Sur le sens même de *maniera* chez Vasari, l'interface graphique qui prend appui sur la représentation relationnelle permet aux étudiants de visualiser les réseaux conceptuels et de repérer la terminologie diversifiée du domaine. Le premier concept *maniera vecchia* (l'art « ancien ») dont le parfait représentant est Giotto, s'oppose à l'art moderne (*maniera moderna*) de Léonardo da Vinci et de Michel-Ange Buonarroti. Les occurrences de *maniera vecchia* en italien désignent entre autres trois concepts principaux architecturaux : *struttura* (structure), *storia* (sujet/histoire), *figura* (figure). Ces derniers constituent des nœuds à d'autres termes partageant les traits sémantiques de *maniera vecchia*. Ainsi, *storia* évoque l'imitation de l'antiquité et de la nature elle-même, d'où les termes *imitare*, *linearita gotica*, *classicismo*, etc. La première figure⁴ les conduit à comprendre que, contrairement à l'architecture grecque, les ordres de la construction romaine servent plus à la décoration que comme élément réel de structure. Le réseau terminologique de *storia* (sujet/histoire) ou *figura* (figure), l'affirme parfaitement.

La seconde figure⁵ conduit les étudiants à la théorie maniériste des pratiques artistiques, établie par Vasari. La terminologie de la manière moderne, implique des termes tels que *capriccioso* (fantaisiste), *varietà* (variété), *originalità* (originalité), *larghezza* (magnitude), *diligenza* (diligence), *giudizio* (jugement), *invenzione* (invention), *difficoltà* (difficulté), *bellezza* (beauté) et *dilletare* (plaisir), qui sont tous incarnés et imprégnés dans le style du maniérisme (Cheney, 2016 : 1966-1967). L'auteur a appliqué ces concepts à tous les beaux-arts, les abordant comme les *cinque giunte* (cinq composants) pour la formulation d'une forme artistique agréable, qui sont : la conception, la règle, l'ordre, la proportion et le style (y compris le concept de beauté).

Nous proposons aux étudiants d'effectuer une recherche au corpus et de repérer les occurrences de *capriccio* (88 occurrences). Nous leur demandons de limiter l'analyse au passage où Vasari parle de Andrea di Cione Orgagna :

[...] *condurre a lavorare nel Camposanto di quella città un pezzo d' una facciata, secondo che prima Giotto e Buffalmacco fatto avevano. Onde messovi mano, in quella dipinse Andrea un Giudizio Universale con alcune fantasie a suo « capriccio » nella facciata di verso il Duomo, allato alla Passione di Cristo fatta da Buffalmacco* [...] Corpus LBC.

À propos de cet auteur, Vasari parle de son *capriccio nella facciata di verso il Duomo* (son caprice à la façade à l'envers de la Cathédrale), c'est-à-dire des idées fantastiques que l'architecte transposait dans le mur, une histoire à travers les figures, à savoir une série de gravures où se mêlent les figures isolées aux accoutrements parfois étranges, parfois tout à fait réalistes. Après la lecture du paragraphe choisi, les étudiants seront invités à analyser l'adjectif possessif *suo* (son) qui apparaît dans le texte. Son analyse dans le contexte leur permet de comprendre que ce possessif sert à distinguer l'invention empruntée à autrui et celle que l'artiste trouve en lui, a suo capriccio. De même, les étudiants peuvent repérer, entre-temps, que le caprice est l'œuvre même, non l'idée qui l'a suscitée. Il y a donc une polysémie du mot *capriccio*. Le corpus aide à repérer le sens de l'œuvre picturale (2) et permet de le distinguer plus facilement du sens de l'invention originale (1). Étant donné qu'aucune ressource lexicographique n'atteste l'acception du genre pictural, dans l'article « caprice », l'équivalent de *capriccio* dans les traductions analysées, cette démarche s'avère importante dans le processus de la traduction.

1) Les bizarres et étranges caprices qu'il sut exprimer sont vraiment merveilleux, Filippo Lippi, p. 296.

2) [...] un infini de caprices extraordinaires [...], Michel-Ange Buonarroti, p. 934.

3. Exploitation du corpus parallèle

Dans une autre étape, « les étudiants apprendront à utiliser la fonction Concordance parallèle permettant d'obtenir toutes les occurrences d'un terme dans les textes dans une langue, accompagnées des segments de textes correspondants, dans l'autre langue » (Dankova, 2021 : 88). Nous leur conseillons d'avoir une approche analytique des solutions de traduction proposées, notamment au niveau terminologique, dérivant essentiellement de l'époque de leur traduction.

Pour l'analyse des traductions, il est nécessaire d'observer d'abord l'usage du terme *artifice* car Vasari préfère le terme *artefice* à celui d'*artista*, alors même que tous deux sont en usage au moment de la rédaction des *Vies*. Deuxièmement, l'auteur ne présente pas un corpus d'« artistes », du moins, pas comme tels. S'il écrit les biographies des « artistes », de Cimabue à ses jours, c'est bien en tant que « peintres », « sculpteurs » et « architectes » qui le fait. Le titre même des *Vies* ne laisse pas de doute à ce propos. Fort de ces considérations, l'observateur contemporain prend conscience d'un écart entre ce qu'il considère comme l'acte fondateur de « l'artiste » moderne et la conception lexicale que s'en faisait son auteur. Cette discordance est particulièrement frappante dans les *Vies*.

Nous proposons donc aux étudiants d'analyser le corpus monolingue italien afin qu'ils y observent l'usage des termes *artifice* et *artista*. Ensuite, ils seront invités à trouver leurs équivalents en français.

Selon Moulin, « l'inadéquation lexicale au XVI^e siècle apparaît quant à elle de manière frappante dans le manque de distinction claire entre les expressions *artista* et *artefice*, alors même que l'un des enjeux théoriques de la Renaissance est d'élever les arts visuels au rang de disciplines libérales et de les soustraire ainsi au caractère mécanique de l'artisanat ». Cela dit, une analyse détaillée des termes en langue source est essentielle. Elle permettra aux étudiants de repérer plus facilement les solutions de traduction.

Il en résulte que la fréquence d'usage du terme *artefice* chez Vasari est énormément plus élevée que le terme *artista*, à savoir 482 occurrences (409.31 per million) envers une (1) occurrence (2.55 per million). Le terme *artista* apparaît cependant une fois dans les *Vies*, dans un contexte particulier qu'il est nécessaire de préciser. Dans la biographie de Michel-Ange, Vasari relève du discours rapporté le terme artiste :

*Non ha l' ottimo artista alcun concetto
Ch' un marmo solo in sé non circonscriva.*

Il est conseillé aux étudiants d'analyser le terme en tenant compte des extraits du corpus. Dans ce contexte, en suivant la lecture, ils comprennent que Varchi, à qui se réfère Vasari, interroge la relation entre la main et l'intellect d'un *artista* travaillant le marbre. Ensuite, Varchi revient au terme sculpteur. Il résume le propos en ces termes, confirmant leur concordance en faisant du sculpteur un *artefice* :

Onde è necessario che la potenza passiva del marmo corrisponda e sia eguale alla potenza attiva dell'artefice [...].

Par conséquent, il n'existe pas de différence conceptuelle entre les deux notions. La seule distinction est alors linguistique : *artista* est une parole toscane, alors qu'*artefice* est latine. Chez Vasari, *artefice*, *scultore* et *pittore* s'alternent. Par contre, l'interrogation du corpus monolingue français montre la tendance des traducteurs à utiliser l'équivalent *artiste*, évitant l'emploi de « architecte », « sculpteur » et « peintre ». Citons à titre d'exemple :

- 3) A vendo noi ragionato così in genere di tutte le pietre che o per ornamenti o per iscolture servono agli *artefici* nostri... p. 32.
- 4) Ayant parlé en substance de toutes les pierres qui servent à nos « artistes » dans leurs travaux soit d'ornement, soit de sculpture... p. 32.
- 5) ... e pero volgarmentesi dice fra gli « *artefici* » lavoro di quadro. p. 32.
- 6) ... c'est ainsi que les « artistes » l'appellent entre eux lavoro di quadro. p. 32.
- 7) La scultura è una arte che, levande il superfluode la matiera suggetta, la riduce a quella forma di corpo che nella idea dello « *artefice* » è disegnata », p. 49.
- 8) La sculpture est un art, qui, enlevant le superflu de la matière employée, la réduit à la forme de corps qui est dessinée dans l'imagination de l'« artiste ». p. 47.

4. Analyse du traduire en acte : la traduction des termes *loggia* et *tavola*

Le corpus permet aussi d'analyser l'acte de traduction de chaque traducteur en montrant quels choix sont faits vis-à-vis du lexique du texte original, de quelles façons sont traitées l'écriture et la structure du texte de départ (l'ordre de l'argumentation, la structure des phrases, les ajouts ou suppressions). Pour l'analyse de la terminologie, nous utilisons la fonction de mise en évidence graphique des équivalences. Notre méthode d'analyse ne vise pas à expliciter ce que devrait être une « traduction parfaite ». Nous essayons d'analyser les actes de traduction et de rendre compte du choix du traducteur. Dans cette partie de la contribution, nous

allons mener une analyse comparative entre les deux traductions prises en examen (XIX^e, Leclanché et XX^e siècle, Gérard-Powell). Nous sentons le besoin de demander aux étudiants d'analyser premièrement ce qui est fait par les traducteurs quand ils ont traduit le texte. Toutefois, dans la préface de chaque édition, ils expliquent la façon dont ils conçoivent leur traduction. Les auteurs n'ont donc pas hésité à rompre les phrases longues de l'auteur ; la construction parataxique propre à la Renaissance entraîne des juxtapositions interminables de propositions. Ils se sont autorisés à comprimer les répétitions, ont toujours choisi le terme le plus concret et le plus coloré pour rendre une expression commode. Tout a été mis en œuvre afin de parvenir à une équivalence exacte plutôt qu'à une traduction moulée dans le texte, l'essentiel étant de restituer le rythme, le mouvement du style.

Ils osent mettre en évidence des passages d'erreurs ou de confusions. Powell, par exemple, remarque que « Le décor des chapelles Bardi et Peruzzi subsiste. Celui des autres chapelles a été détruit. Vasari confond Hérodiade et Salomé », corrigeant ainsi la phrase « A Santa Croce, il peignit quatre chapelles, trois entre la sacristie et le chœur, une de l'autre côté ».

Ayant à l'esprit la volonté des traducteurs d'aller « à l'essentiel », les étudiants peuvent constater la suppression des répétitions ou l'ajout des explications sur le travail de l'artiste. À titre illustratif, nous leur conseillons d'analyser des fragments de traduction de la vie de Giotto, réalisée par Gérard-Powell. Les exemples suivants montrent que l'auteure essaie d'explicitier les œuvres architecturales. Comme une spécialiste de l'art, elle se permet de porter des jugements professionnels (phrase 10 : représentés au naturel).

9) [...] *in una « colonna tonda », vicino a un capitello corinzio antico bellissimo, dipinse un San Francesco e San Domenico.* p. 148.

10) [...] ainsi que sur une « colonne », au-dessus d'un admirable chapiteau corinthien antique un saint François et un saint Dominique, « représentés au naturel ».

De même, l'auteure supprime des termes dont l'emploi est jugé inadéquat. Selon elle, l'adjectif *tondo* (phrase 9 : *colonna tonda*) en toscan, s'emploie pour signifier tantôt un cercle ou des cadres ronds.

La phrase (11) les conduit à une analyse à plusieurs facettes. Dans la traduction (12), l'auteure utilise le procédé de l'explication en décrivant le travail effectué par Giotto, dans l'œuvre mentionnée (12) *l'opra cominciata da Cimabue* → dans l'église supérieure, il peignit la fresque, sous la galerie intérieure qui passe sous les fenêtres, des deux côtés de l'église, trente-deux histoires représentant les faits et gestes de saint François, soit seize de chaque côté. Avec ce procédé, la longueur de la phrase en français est attendue. Par contre, elle traduit une partie de la phrase

en italien, voire l'extrait *si vede ordine, proporzione, vivezza e facilità* (se voient l'ordre, les proportions, la vivacité et la facilité), par une seule unité lexicale, « perfection ». Comme une spécialiste de l'art, elle voit dans l'application des concepts, évoqués par ces termes, la perfection du travail architectural, d'où son choix traductionnel.

- 11) *Finite queste opere si condusse ad Ascesi, « a l'opra cominciata da Cimabue », dove acquistò grandissima fama, per la bontà delle figure che in quella opera fece, nelle quali si vede ordine, proporzione, vivezza e facilità donatagli dalla natura e dallo studio accresciuta, perciòché era Giotto studiosissimo e di continuo lavorava ...*
- 12) Ces œuvres terminées, il arriva à Assise, cité de l'Ombrie, où l'appelait Fra Giovanni di Muro della Marca, général des Franciscains. « Dans l'église supérieure, il peignit la fresque, sous la galerie intérieure qui passe sous les fenêtres, des deux côtés de l'église, trente-deux histoires représentant les faits et gestes de saint François, soit seize de chaque côté », avec une perfection qui lui attira une grande renommée. De fait, on voit dans ces fresques une grande variété, non seulement dans les gestes et les attitudes des différents personnages, mais encore dans les compositions de tous les sujets, outre qu'on ne saurait trop admirer la diversité des costumes de l'époque et la merveilleuse imitation de la nature ...

4.1. Effets sur les choix traductionnels

Dans une dernière étape, les étudiants travailleront sur les choix traductionnels de deux termes *loggia* et *tavola*. Il s'agit des termes polysémiques qui apparaissent dans des contextes différents. Pour illustrer le rôle du corpus dans l'analyse et l'évaluation des traductions, nous considérons d'abord le terme *loggia*, dans le contexte architectural. Le corpus affiche 212 occurrences de *loggia* en italien contre 23 occurrences en français. Par contre, le corpus français compte 38 occurrences de son équivalent « loge » et 20 occurrences de l'autre équivalent, voire « galerie ».

La première remarque porte sur la grande variété des choix traductionnels, soit à l'intérieur de la même traduction (Leclanché, 1839) que dans les traductions réalisées, dans des périodes différentes.

- 13) [...] *cosa rara; e nel mezzo ha da ire in una gran nicchia un Giove. Seguitò dalla banda di mezzogiorno, dove è il palazzo de' Conservatori, per riquadrarlo, una ricca e varia facciata con una loggia da piè piena di colonne e*

nicchie, dove vanno molte statue antiche, et attorno sono varii ornamenti e di porte e finestre, che già n' è posto una parte. E dirimpetto a questa ne ha [...]

14) [...] devait se trouver une grande niche contenant un Jupiter. Du côté du midi, où est le palais des Conservateurs, et pour mettre cet édifice d'équerre, il dressait une façade riche et variée, avec une **Loggia** au rez-de-chaussée, ornée de colonnes et de niches contenant des statues antiques, et tout autour des ornements variés, des portes et des fenêtres dont une partie a été exécutée. Vis-à-vis de cette façade devait [...] La Vie de Michel Ange Buonarroti.

15) [...] *opera essendoli lodata dalli artefici e da chi aveva giudizio in quell' arte, gli diede tanto animo che non sté molto che egli mise mano a una altra; e ritrasse il palazzo, la piazza e la loggia de' Signori, insieme col tetto de' Pisani e tutto quel che intorno si vede murato. Le quali opere furon cagione di destare l' animo agli altri artefici, che vi atteseno dipoi con grande studio [...]*

16) et de tous ceux qui savaient juger cet art, l'encouragea au point qu'il ne resta pas longtemps sans mettre la main à un autre dans lequel il représenta le Palais, la Place et la **Loggia** de la Seigneurie, avec le toit des Pisans et toutes les constructions que l'on voit autour ; ces deux œuvres eurent pour effet d' éveiller l'intelligence des autres artistes, qui se mirent depuis ... La vie de Brunellesci.

Le terme Loggia dans le sens « la forme architecturale : une galerie ouverte, avec une arche (*colonnato*) ou un couloir (*corridoio*) comme une construction architecturale maniériste d'une belle forme. [...] une forme créée avec conception, règle, ordre et proportion ainsi qu'avec jugement, diligence et originalité pour fonctionner pour le plus grand plaisir des participants », s'est fait traduit par trois équivalents : loggia (14, 15), loge (18) et galerie (17).

17) La quantité de marbres nécessaires, et les ayant fait charger sur mer et conduire à Rome, il en remplit la moitié de la place Saint-Pierre, tout autour de Santa Caterina, et entre cette église et la **galerie** qui conduit au château Saint-Ange. Il s' y était installé un atelier, pour sculpter ses figures et le reste du tombeau, et, pour que le pape pût venir commodément le voir travailler, on avait pratiqué. *Vie de Brunellesci.*

18) Il en est de même du reste du couvent. Ce qu'il importe le plus de considérer est la disposition qu'il lui donna : voulant mettre cet édifice sur un plan, malgré la pente de la montagne, il se servit judicieusement du bas, pour y loger les caves, les lavoirs, les fours, les écuries, les cuisines, les bûchers

et autres dépendances, en sorte que l'on ne saurait voir mieux. Le reste du bâtiment est sur un plan, et il put y mettre les **loges**, le réfectoire, l'infirmierie, le noviciat, le dortoir, la librairie et les autres pièces principales d'un monastère. *Vie de Brunellesci*.

Le corpus aide les étudiants à effectuer une analyse précise en les guidant dans le choix des traductions réalisées par ces traducteurs et à confronter leurs choix lexicaux. Les résultats ci-dessus exigent une analyse sémique des équivalents afin de comprendre la diversité des choix traductionnels. Le TLFi définit les trois termes comme ci-dessous :

Loggia : Galerie à colonnes soutenant des arcades et ouverte sur l'extérieur.

Loge : *ARCHIT.* Galerie aménagée à l'un des étages d'un édifice, formée de colonnes supportant des arcades et ouverte sur l'extérieur. *Synon. loggia.*

Galerie : Pièce intérieure ou extérieure (d'un appartement, d'un bâtiment), beaucoup plus longue que large et qui sert de passage, de dégagement ou qui permet de mettre en communication plusieurs pièces d'un même étage. *Synon. couloir, corridor, balcon, loggia, véranda.*

Les trois définitions évoquent les indications sémantiques de chaque terme explicitant les relations d'inclusion existantes. Loggia fait partie de la terminologie architecturale française. Loge est un synonyme parfait à l'acception technique de l'architecture. Par contre, *galerie* ne partage avec *loggia* que le sens de la longueur et la fonction de communication. Par contre, en termes de construction, *galerie* et *loggia* ne partagent pas de traits sémiques. Suivant les traductions, les étudiants constatent que le terme *galerie* s'utilise chaque fois que le texte évoque plutôt l'idée de la communication (phrase 17). Des deux traductions examinées, la traduction de Leclanché présente en général la plus grande variété lexicale du terme *loggia*.

Le deuxième terme analysé est *tavola* dont les occurrences extraites du corpus atteignent le nombre de 1286 (1,286 - 1,092.06 per million). L'analyse à l'intérieur du corpus français, relève de choix traductionnels différents :

Vasari 1568	<i>Nella cappella ancora de Baroncelli è una « tavola a tempera », con diligenza da lui finita, dentrovi l'Incoronazione di Nostra Donna con grandissimo numero di figure piccole et un coro d'angeli e di santi. Giotto, p. 148</i> <i>Fece poi nella chiesa di Santa Maria Novella una « tavola », dentrovi una Nostra Donna, la quale è posta in alto, fra la cappella de' Rucellai e de' Bardi da Vernia, con alcuni angeli intorno ad essa, ne i quali, ancora che egli avesse la vecchia maniera greca, tuttavolta si vede che e' tenne il modo et il lineamento della moderna, Vie de Cimabue, p.134</i>
----------------	---

Leclanché 1839	Dans la chapelle des Baroncelli , Giotto « peignit en détrempe » le Couronnement de la Vierge , un grand nombre de figures de petite dimension et un chœur d’anges d’un travail exquis. Giotto, p. 203 Il fit ensuite, pour Santa Maria - Novella , « la Madone » qui est placée entre la chapelle des Rucellai et celle des Bardi de Vernio. Vie de Cimabue, p. 42.
Gérard Powell 2007	[...]la chapelle Baroncelli renferme « un tableau à détrempe »de Giotto, p. 60. Il fait pour Santa Maria Novella, « le tableau de la Vierge », qui est placé en l’air, entre la chapelle des Rucellai et celle des Bardi da Vernio, p. 40.

Tavola est un terme important du lexique vasarien; il a des sens multiples qui vont de la peinture à ses formes. L’exemple qui suit comprend les deux emplois du terme : *tavola* comme peinture et *in tavola* comme support à peindre : *In Santo Stefano al Ponte Vecchio, fece una tavola et altre pitture a tempera in tavola et in fresco, per Fiorenza e di fuori, che li diedon credito assai* (Dal Ponte, 198).

Les choix traductionnels de Leclanché sont diversifiés : dans l’exemple susmentionné (21), il utilise le procédé de la transposition (nom - tableau ou peinture → verbe - peindre). Gerard Powell (2007) qui a récemment repris cette traduction en la mettant à jour, a modifié la proposition de Leclanché en utilisant *tableau*. Cependant, elle propose souvent les noms des tableaux supprimant les termes « tableau ou peinture » : le « Christ en croix » [...] ; [...] il y a, du côté du maître-autel, une « Annonciation ».

Le corpus permet aussi d’analyser l’acte de traduction de chaque traducteur en montrant quels choix sont faits vis-à-vis du lexique du texte original. S’il s’agit du sens de *tavola* comme support, les deux traducteurs optent pour l’équivalent sur bois : « une Madone sur bois » (1) ; « un petit tableau sur bois peint à la détrempe » (2).

Leclanché 1839	Tout en imitant ces Grecs, il perfectionna grandement leur art et franchit les grossières limites de leur école, comme en font foi à Florence les peintures qu’il exécuta, entre autres le devant d’autel de Santa Cecilia et « une Madone sur bois » dans Santa Croce, que l’on plaça et qui est encore fixée à un pilastre, à main droite du chœur, Vie de Cimabue, p. 25.
Gérard Powell 2007	Dans le couvent de San Francesco, à Pise (où il exécuta quelques autres travaux, comme on l’a déjà dit), il y a de la main de Cimabue, dans le cloître, à côté de la porte qui donne dans l’église et dans un coin, « un petit tableau sur bois peint à la détrempe ».

Conclusion

En utilisant le corpus parallèle du domaine de l’architecture religieuse, nous avons élaboré un parcours didactique proposant une méthode d’emploi des corpus

pour la traduction des textes de spécialité. Actuellement, le corpus permet des recherches terminologiques en conduisant les étudiants à s'interroger sur la terminologie des deux langues, celle de l'original et celle vers laquelle on traduit. Le corpus n'entend pas donner la parfaite traduction, mais il permet de décrire avec précision les actes réellement effectués par les traducteurs, de mettre en évidence ce que fait concrètement le traducteur vis-à-vis du lexique. Ce faisant, les étudiants peuvent effectuer des analyses de la façon de traduire par différents traducteurs. Le travail du traducteur se configure donc idéalement aujourd'hui comme un va-et-vient constant entre la consultation d'un corpus parallèle fiable et la vérification dans des sources spécialisées. Corpus et dictionnaires, interrogés de manière appropriée, sont ainsi complémentaires et permettent au traducteur de se faire une idée complète ou en tout cas très large des nombreuses possibilités de traduction de la diversité des phénomènes de réalisation discursive.

Bibliographie

Bowker, L., Pearson, J. 2002. *Working with Specialized Language*. A Practical Guide to Using Corpora. Routledge.

Biber, D. 2008. *Discourse on the move*. Amsterdam: John Benjamins.

Cheney, L. 2016. « Giorgio Vasari and Mannerist Architecture: A Marriage of Beauty and Function in Urban Spaces ». *Journal of Literature and Art Studies*, Vol. 6, N° 10, p. 1159-1180.

Dankova, K. 2021. « Les corpus et la traduction spécialisée. Proposition d'un parcours didactique centré sur la terminologie pour les étudiants en traduction (FR-IT) ». *Synergies Italie*, n° 17, p. 79-90. [En ligne] : <https://gerflint.fr/Base/Italie17/dankova.pdf> [consulté le 16 janvier 2022].

Farias, A. 2014. « Pédagogie de la traduction et traduction à visée pédagogique : étude de cas ». *Synergie Chili*, n°. 11, p. 55-65. [En ligne] : <https://gerflint.fr/Base/Chili10/farias.pdf> [consulté le 16 janvier 2022].

Kilgarriff, A. 2013. Terminology finding, parallel corpora and bilingual word sketches in the Sketch Engine. In: *Proceedings ASLIB 35th Translating and the Computer Conference*. Londres. [En ligne]: https://www.sketchengine.eu/wp-content/uploads/2015/05/Terminology_finding_2013.pdf [consulté le 16 janvier 2022].

Kübler, N., Bordet, G., Pecman, M. 2011. La linguistique de corpus entretient-elle d'étroites relations avec la traduction pragmatique ? In : Van Campenhoudt M., Lino T., Costa R. (eds.), *Passeurs de mots, passeurs d'espoir. Lexicologie, terminologie et traduction face au défi de la diversité*. Paris : Éditions des archives contemporaines/Agence Universitaire de la Francophonie, p. 579-591.

Lethuillier, J. 2003. « L'enseignement des langues de spécialité comme préparation à la traduction spécialisée ». *Meta : journal des traducteurs*, volume 48, n° 3, p. 379-392.

Loock, R. 2016. « L'utilisation des corpus électroniques chez le traducteur professionnel : quand ? comment ? pour quoi faire ? ». *Ilcea*, n° 27, p. 1-23. [En ligne] : URL : <https://journals.openedition.org/ilcea/3835?lang=ru> [consulté le 15 décembre 2021].

Pearson, J. 1998. *Terms in Context*. Amsterdam: John Benjamins.

Rastier, F. 1996. « La sémantique des textes : concepts et applications ». *Hemes*, n° 16, p. 15-37.

Teubert, W. 2010. Translation equivalence and interpretive corpus linguistics. In: *InterCorp: Exploring a Multilingual Corpus*. Praha: NLN, p. 31-52.

Vandaele, S. 2001. «Utilisation des bases de données bibliographiques spécialisées en traduction médicale ». *Meta* n° 46/1, p. 103-116.

Zotti, V. 2017. L'integrazione di corpora paralleli di traduzione alla descrizione lessicografica della lingua dell'arte: l'esempio delle traduzioni francesi delle Vite di Vasari, In : *Informatica umanistica Risorse e strumenti per lo studio del lessico dei beni cultural*. Firenze Press, p. 105-134.

Corpus parallèle

Vasari, G. 1568. *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori ed architettori*, Firenze : (ed. Giuntina).

Vasari, G. 1839-42. *Vies des peintres, sculpteurs et architectes*, Paris : Tessier. (Traduction de Ph.-A. Jeanron e L. Leclanché).

Vasari, G. 2007. *Vies des artistes*. Paris : Grasset. (Élaboré par V. Gerard Powell).

Dictionnaire

Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi). [En ligne] : <http://atilf.atilf.fr/> [consulté le 6 mai 2022].

Notes

1. Les corpus parallèles contiennent l'original et sa traduction vers une langue étrangère.
2. Les corpus comparables, par exemple, sont composés de documents en plusieurs langues, qui ne sont pas de traductions, mais qui partagent certaines caractéristiques : thématiques, syntaxiques, lexicales, etc.
3. Le corpus italien - français comprend deux éditions de *Vite de piu eccellenti Pittori, Scultori et Architettori* (1550 et 1568), en italien et les traductions en français. Quatre éditions font partie du corpus, Leclanché 1839, Chastel 1981, Luciani 2002, Gerard Powell 2007 (Zotti, 2017 : 109). Dans notre contribution, nous ne retenons que deux de ces traductions. Celle de Léopold Leclanché, commentée partiellement de Philippe-Auguste Jeanron. Ils affirment qu'ils se sont permis d'ajouter aux vies des artistes les plus célèbres leurs annotations ou commentaires (1839 : 26). Il s'agit donc d'une traduction analytique qui permettra aux étudiants de comprendre mieux les concepts sur l'art de la Renaissance et de suivre aussi le processus de la traduction, outre la terminologie. Le deuxième texte d'analyse est réalisé par Véronique Gerard Powell, professeur de l'histoire de l'art. Elle a conduit son travail de traduction basé sur une approche plus moderne et dans la langue actuelle. Cette traduction est plutôt une réédition exhaustive de celle de Leclanché et les deux représentent parfaitement l'édition Guintina. Ces éditions constituent le corpus d'analyse parce qu'elles permettent aux étudiants de mener une analyse contrastive de la terminologie au sein du français et d'y réfléchir aux solutions choisies.
4. Figure 1 - le réseau conceptuel de *maniera vecchia* : https://drive.google.com/file/d/18k7px5pulv1iBxOPZ1LI0krnJph2UNUy/view?usp=share_link [consulté le 02 juillet 2022].
5. Figure 2 - le réseau conceptuel de *maniera moderna* : https://drive.google.com/file/d/1HI7IFSB3B9JMe8ZwEO3-uYNlnOBvhY4/view?usp=share_link [consulté le 02 juillet 2022].