

Prefazione agli *Occasional Papers del CeSLiC* – ISSN 1973-221X

Quaderni del CeSLiC

General Editor – Donna R. Miller

Local Editorial Board - L'attuale comitato di redazione bolognese comprende:

Paola Filippi, Valeria Franzelli, Louann Haarman, Anna Mandich, Marina Manfredi, Donna R. Miller, Catia Nannoni, Ana Pano, Monica Perotto, Rosa Pugliese, Maria José Rodrigo Mora, Eva-Maria Thüne, Valeria Zotti

Full Editorial Committee - L'attuale comitato scientifico completo comprende:

Hans Bickes (Leibniz Universität Hannover, Germania), Maria Vittoria Calvi (Università degli Studi di Milano), Luciana Fellin (Duke University, USA), Paola Filippi (Università di Bologna), Valeria Franzelli (Università di Bologna), Maria Enrica Galazzi (Università Cattolica di Milano), Lucyna Gebert (Università la Sapienza, Roma), Louann Haarman (Università di Bologna), Jean-Marie Klinkenberg (Université de Liège, Belgio), Anna Mandich (Università di Bologna), Marina Manfredi (Università di Bologna), Donna R. Miller (Università di Bologna), Elda Morlicchio (Università Orientale di Napoli), Antonio Narbona (Universidad de Sevilla, Spagna), Gabriele Pallotti (Università di Modena e Reggio Emilia), Ana Pano (Università di Bologna), Monica Perotto (Università di Bologna), Rosa Pugliese (Università di Bologna), Maria José Rodrigo Mora (Università di Bologna), Viktor Michajlovich Shaklein (Rossijskij Universitet Druzhyby Narodov (RUDN), Mosca, Russia), Joanna Thornborrow (Cardiff University, UK), Eva-Maria Thüne (Università di Bologna), Nicoletta Vasta (Università di Udine), Valeria Zotti (Università di Bologna)

La serie degli *Occasional Papers* è una collana collocata all'interno dei *Quaderni del Centro di Studi Linguistico-Culturali (CeSLiC)*, il centro di ricerca del quale sono responsabile scientifico e che svolge ricerche nell'ambito del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Moderne dell'*Alma Mater Studiorum* – Università di Bologna.

Gli *Occasional Papers* sono accessibili all'URL

http://www3.lingue.unibo.it/ceslic/?page_id=12

Finora sono stati pubblicati i seguenti saggi:

(2005) **Fusari, Sabrina**, Il direct mail per le organizzazioni nonprofit: analisi retorica interculturale italiano-inglese

(2005) **Louw, Bill**, Dressing up waiver: a stochastic collocational reading of 'the truth and reconciliation' commission (TRC)

(2005) **Nobili, Paola**, 'Saper vivere' con gli altri

(2006) **Witalisz, Alicja**, English Linguistic Influence on Polish and other Slavonic Languages

(2006) **Larisa Poutsileva**, Raccontare il mondo in lingue diverse: Sara' lo stesso mondo?

(2007) **Mette Rudvin**, Stereotypes of 'primitivism' and 'modernity' in immigrant-related discourse in the Italian media

(2007) **Ana Pano**, Anglicismos en el lenguaje de la informática en español. El "misterioso mundo del tecnicismo" a través de foros y glosarios en línea.

(2007) **Sabrina Fusari**, Idioletti e dialetti nel doppiaggio italiano de I Simpson

- (2008) **Alida Maria Silletti**, La traduzione del futuro verbale in ottica contrastiva italiana-francese-inglese
- (2008) **Jane Helen Johnson**, Corpus Stylistics and Translation
- (2009) **Sabrina Fusari**, Il filmato turistico multilingue come discorso specializzato: il caso di studio della Val Gardena
- (2009) **Alida Maria Silletti**, Analisi della "futurità" verbale in ottica comparativa italiana-francese-inglese
- (2009) **Antonella Luporini**, *Frames, Transitivity Structures* e gerarchie di potere tra personaggi: Harry Potter affronta Lord Voldemort in *The Sorcerer's Stone*
- (2009) **Jane Helen Johnson**, Towards an identification of the authorial style of Grazia Deledda. A corpus-assisted study
- (2010) **Cinzia Spinzi**, 'How this holiday makes a difference': the language of environment and the environment of nature in a cross-cultural study of ecotourism
- (2010) **Goranka Rocco**, Das Gerundium in italienischen Gesetzestexten und seine Umsetzung ins Deutsche
- (2010) **Sabrina Righi**, L'African American Vernacular English: una varietà linguistica sovra-regionale
- (2011) **Fabio Regattin**, Qu'est-ce que la mémétique? Et quel rôle peut-elle jouer pour la traductologie?
- (2011) **Mette Rudvin**, Colonialismo, letteratura per l'infanzia e traduzione. Lo sguardo coloniale: Una lettura del testo e delle illustrazioni del *Libro della Giungla*
- (2012) **Ilaria Biondi**, Traduzione e transfert culturale
- (2012) **Cinzia Bevitori**, How green is "green"? A corpus-assisted analysis of environmental discourse across forms of journalism
- (2012) **Giulia Grata**, Traduire la poésie: l'action du style. Erba et Luzi traducteurs de Michaux

A questi *papers* si aggiungono le altre pubblicazioni del CeSLiC – ossia, gli E-Libri – che includono:

1) la serie di manuali dei Quaderni del CeSLiC: Functional Grammar Studies for Non-Native Speakers of English, che già vanta cinque volumi pubblicati;

2) gli Atti dei Convegni patrocinati dal centro:

- a cura di D. Londei, D.R. Miller, P. Puccini, Gli atti completi delle giornate di studio del CeSLiC del 17-18 GIUGNO 2005:

“**Insegnare le lingue/culture oggi: Il contributo dell'interdisciplinarietà**”, a <http://amsacta.cib.unibo.it/archive/00002055>,

disponibile anche in versione cartacea:

Londei D., Miller D.R., Puccini P. (eds) (2006) *Insegnare le lingue/culture oggi: Il contributo dell'interdisciplinarietà*, Atti di Convegni CeSLiC 1, Bologna: Edizioni Asterisco.

e

- a cura di Miller D.R. e Pano A., *Selected Papers* di quelli presentati al convegno nazionale CeSLiC del 4-5 dicembre, 2008, dal titolo:

“La geografia della mediazione linguistico-culturale/ The Geography of Language and Cultural Mediation”, a

<http://amsacta.cib.unibo.it/2626/>

disponibile anche in versione cartacea:

Miller D.R. e Pano A.(eds) (2010) *La geografia della mediazione linguistico-culturale*, Selected Papers, Atti di Convegni CeSLiC 2, Bologna: Dupress.

Inoltre gli E-libri del CeSLiC comprendono anche i volumi compresi in:

3) la collana di Studi grammaticali

e

4) la collana di Altre pubblicazioni – AMS Acta, nata nel 2010.

Tutte le pubblicazioni sono disponibili a:

http://www3.lingue.unibo.it/ceslic/?page_id=12

Ora mi fa molto piacere poter presentare un nuovo e apprezzabile *Occasional Paper*, di Davide Vago, ricercatore in Letteratura francese presso l’Università Cattolica del Sacro Cuore. Lo studioso è specialista dell’opera di Marcel Proust nonché di questioni stilistico-linguistiche. Ha pubblicato una monografia nel 2012 (*Proust en couleur*, Paris: Champion), e numerosi articoli sulla *Recherche*: da “Proust, impossible Persée?”, *Bulletin Marcel Proust* 2007, 57, 63-79 a “Marguerite Yourcenar et Proust: l’écriture rayonnant de la mort”, *Marcel Proust Aujourd’hui* 2008, 6, 145-165; da “‘Un bruit de cailloux roulés au fond de ses paroles’: quelques notes à propos de M. de Charlus dans *Le temps retrouvé* de Marcel Proust”, *Analisi Linguistica e Letteraria* 2009, 1, 107-118 al contributo di prossima pubblicazione, “Synonymie et quasi-synonymie dans les *ekphraseis* de Proust: ‘la vérité, même littéraire, n’est pas le fruit du hasard’”, in Henrot G. and Serça I. (ed.) *Labour de la langue. Proust et la forme linguistique de la Recherche*, Paris: Champion. Di recente ha iniziato a studiare la rappresentazione dell’oralità nell’opera di Proust (“Les architectures vocales des cris de Paris”, Kyoto: Presses de l’Université de Kyoto, in corso di stampa) e, animato da questo interesse, ha affrontato una nuova edizione del *Tartuffe* di Molière che è in corso di stampa presso ETS (coll. bilingue “Canone del Teatro europeo” / “Canon of European Drama”).

L’articolo si intitola:

Traduire le Tartuffe de Molière. L’inscription de l’oralité

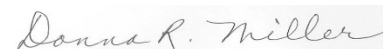
Partendo non tanto da una riflessione traduttologica, bensì da una prospettiva drammaturgica, nonché da una pratica stilistica della traduzione di una pièce teatrale, il contributo si propone di

confrontare alcuni risultati traduttivi di due versioni italiane di un'opera 'canonica' quale il *Tartuffe* di Molière (la traduzione di Cesare Garboli e quella di Vittorio Sermoniti: Molière 1976 e Molière 1979). Nella prima parte del lavoro, i riferimenti teorici citati (Pavis 1990; Rynagert 1991; Ubersfeld 1996; Cascetta, Peja 2003) insistono nel porre in primo piano non tanto il testo drammatico quanto quei 'nodi di teatralità' che consentono di proiettare il testo teatrale verso il *performing text*. Le questioni traduttive relative a *Tartuffe* vengono dunque messe in relazione con quella rappresentazione 'virtuale' che il testo teatrale evoca costantemente attraverso i suoi 'buchi', dai nomi dei personaggi al ritmo della punteggiatura, dagli effetti polifonici del singolo *énoncé* all'iscrizione del dinamismo corporale nelle sequenze ritmiche. Vengono in particolare segnalate alcune strategie per rendere in un'altra lingua il legame tra parola e gesto (il *verbo-corps*, secondo Pavis 1990).

Nella seconda parte si confrontano le due traduzioni di Garboli e Sermoniti (una quindicina di versi tratti dall'Atto I). Vengono dettagliatamente analizzate nonché discusse quelle soluzioni che consentono l'iscrizione dell'oralità nel testo tradotto: le scelte relative al ritmo, l'uso delle incise, l'attenzione ai tratti fonetico-prosodici di una parola destinata a 'incarnarsi' sul palcoscenico.

Il contributo vuole anche far riflettere sui rapporti tra l'oralità e la 'voce' di ogni personaggio, rilevando come la resa in italiano delle metafore che costituiscono l'idioletto di un personaggio possa essere fonte di definizione non solo del suo bagaglio lessicale ma anche della sua personalità. In conclusione viene proposta una possibile analogia tra testo teatrale e oralità, basata sull'instabilità e sulla labilità della parola pronunciata a teatro: istanze che il traduttore non dovrebbe trascurare.

Parole-chiave: Molière; traduzione; testo teatrale; oralità; polifonia.



Responsabile scientifica del CeSLiC

Bologna, li 18 marzo 2013

*Traduire le Tartuffe de Molière. L'inscription de l'oralité*¹

Davide Vago

Università Cattolica del Sacro Cuore (Milan)

1. Introduction

D'après Mounin, le texte théâtral pénètre dans une culture étrangère beaucoup plus lentement par rapport aux autres genres littéraires. Une pièce naît toujours en fonction d'un contexte spécifique : principalement un public donné, auquel font allusion certaines situations décrites dans le texte. Son origine est d'ailleurs liée à des conventions littéraires et dramaturgiques précises. Une pièce exprime presque toujours la vie immédiate d'un peuple dans sa totalité. Antoine Vitez a remarqué que "la scène est le laboratoire de la langue et des gestes [d'une] nation" (Vitez 1982 : 8). C'est pourquoi le théâtre est un genre qui se soustrait volontiers à son 'exportation', c'est-à-dire à la traduction. Lorsque une pièce du passé devient célèbre à un niveau international, c'est que, selon Mounin, la culture qu'elle exprime est déjà internationale (Mounin 1965 : 154).

Et néanmoins, on continue de traduire du théâtre, en particulier les pièces 'canoniques', le traducteur étant l'un des collaborateurs incontournables du metteur en scène. Traduire une pièce de théâtre signifie alors accomplir une double tâche : d'une part satisfaire à une "hospitalité langagière", comme le rappelle Paul Ricœur (Ricœur 2004), hospitalité qui se double d'autre part d'une "hospitalité culturelle" (l'accueil d'une civilisation différente) dans le cas du théâtre. Un bel exemple de cette double hospitalité est constitué par le jeu de répliques entre Toinette et Argan (*Le Malade imaginaire*, acte I, scène 5) lorsque les deux se fâchent l'un contre l'autre à propos du sort d'Angelique, la fille qu'Argan voudrait mettre dans un couvent : le traducteur de la pièce en anglais, Drury, a employé les répliques traditionnelles de la pantomime du polichinelle anglais : "On no, you won't" / "Oh yes, I will". Il s'agit d'une trouvaille astucieuse, la pièce traduite s'inscrivant ainsi dans la tradition comique de la culture d'arrivée.

Cet article naît d'une réflexion sur le langage théâtral qui date de plusieurs années². Dans la première partie, je présenterai d'abord quelques éléments de spécificité du texte de théâtre par rapport à la traduction, et m'appuyant non sur des théories littéraires mais notamment sur des réflexions dramaturgiques et sémiotiques (Rynagert 1991 ; Ubersfeld 1996 ; Cascetta, Peja 2003),

¹ Cet article est issu d'une communication qui a eu lieu le 24 avril 2012 à l'Université *Alma Mater Studiorum* de Bologne, dans le cadre du cours de Traduction française de Giovanni Tallarico et sous le patronat du CeSLiC.

² Et aussi d'un travail que je viens de terminer (l'édition du *Tartuffe* de Molière pour la collection "Canon théâtral de l'Europe », ETS, Pise, sous presse).

voire sur des contributions empiriques des traducteurs sur ce sujet, qui sont loin d'être nombreuses³. Je traiterai surtout des stratégies concernant la traduction d'une pièce canonique telle que le *Tartuffe* de Molière. Finalisée à une mise en scène qui se veut principalement le *transcodage* d'un texte écrit en une parole qui se fait corps sur scène, la traduction d'une pièce est intrinsèquement hybride : tout en traduisant une parole écrite (d'une pièce écrite en français à une autre pièce en italien, par exemple), elle doit nécessairement viser à une oralité éphémère mais incarnée dans la représentation. Dans sa synthèse très utile, Regattin rappelle la définition du texte théâtral comme "la somme du *texte dramatique* et du *texte spectaculaire*" (celui-ci étant le *performing text* ; Regattin 2004 : 157). Or, je voudrais plutôt insister sur les éléments qui permettent l'ouverture du *texte dramatique* au *texte spectaculaire*. Le double statut de la parole théâtrale, d'une part supportée par l'écrit, de l'autre ancrée dans les rythmes de l'oral, constitue l'un des enjeux principaux de la traduction d'une pièce. J'insisterai donc sur l'encodage de l'oral dans une pièce en m'appuyant aussi sur quelques vers de *Tartuffe* traduits par Cesare Garboli (Molière 1976) et par Vittorio Sermonti (Molière 1979).

Dans la deuxième partie, j'analyserai en détail un passage du premier acte de *Tartuffe* en regard de ces deux traductions italiennes. Celles-ci ont été commissionnées pour deux mises en scènes différentes de la pièce. Garboli a traduit la comédie de l'hypocrite pour Luigi Squarzina en 1971 ; Sermonti, pour Giulio Bosetti en 1979. La visée sera de montrer les difficultés multiples d'une pièce à traduire : difficultés rythmiques, prosodiques, phonétiques, lexicales, syntaxiques... Outre l'inscription de l'oralité, voire d'une mise en scène déterminée dans les failles du texte traduit, le traducteur doit en effet prendre en considération "les onomatopées, les jurons... les tremplins musicaux de la phrase, ses coups de boutoir expressifs" (Lassalle 1982 : 13). C'est ce que Patrice Pavis appelle l'équivalence ou du moins "la transposition rythmique et prosodique du texte source et du texte de la concrétisation scénique" (Pavis 1990 : 142). À l'aide de quelques commentaires provenant d'une perspective dramaturgique unie à une pratique stylistique de la traduction, je tenterai donc d'apporter ma contribution à la question.

2. Un texte troué

La spécificité du texte de théâtre peut être relevée dans la tension et dans le mouvement qui le projettent toujours vers une scène à venir. Inutile toutefois d'envisager une mise en scène déterminée : d'une pièce, on peut tirer des mises en scène infinies ou presque, et très différentes

³ Voir la Bibliographie, section "Études critiques", à la fin de l'article. Je signale en particulier le numéro spécial de la revue *Théâtre/Public* (44, 1982) intitulé "Traduire" (sous la direction de Georges Banu) et les actes des *Sixièmes assises de la traduction littéraire. Traduire le théâtre*, Arles, Actes Sud, 1990. Pour une bonne synthèse de diverses approches théoriques à la question (théories littéraires, théories dramaturgiques, théories fondées sur le *texte spectaculaire*) voir Regattin 2004.

l'une de l'autre. Au-delà d'une opacité essentielle à toute grande pièce, cependant, celle-ci contient presque toujours des indices qui la font pencher vers une mise en scène virtuelle ou potentielle. Il faut alors dénicher les "noyaux de théâtralité" contenus dans le texte (Ubersfeld 1996, I : 17).

Pour mieux cerner ses propriétés, Anne Ubersfeld (Ubersfeld 1996, I : 19) a parlé d'un texte "troué", une pièce de théâtre étant plus trouée que les autres typologies textuelles, puisqu'elle présuppose un ensemble de signes non-verbaux avec lesquels ses signes verbaux entrent en relation dans la représentation. Le lecteur doit alors imaginer en qui ou en quoi les espaces vides du texte demandent à être occupés. Selon Ubersfeld, il faut remarquer la présence, "à côté du texte de l'auteur (en principe imprimé ou tapé à la machine), que nous appelons T, d'un autre texte, *de mise en scène*, et que nous appelons T', l'un et l'autre étant évidemment distincts de P, la représentation". La critique remarque aussi que "la partie linguistique du fait théâtral est composée des deux ensembles de signes de T+T'" (Ubersfeld 1996, I : 19). Le texte T' peut être assimilé à ce que Susan Bassnett-McGuire appelle le texte "intérieur" ou "absent" qui naît à partir de la pièce écrite. (Bassnett-McGuire 1983 : 53). L'ensemble de signes T' doit apparaître aussi dans la version traduite : "les virtualités théâtrales présentes dans le texte écrit ne s'épanouissent que dans le jeu de l'acteur. Il faut donc que ces virtualités soient inscrites dans le texte traduit pour que celui-ci donne naissance à du théâtre et non à un dialogue illustré" (Déprats 1982 : 47). Le traducteur doit alors tenir compte de ces matrices de représentativité (ce que Brecht appelle le *gestus*⁴) contenues dans la pièce. Mais ce n'est pas son seul problème.

2.1. Une pièce, un objet matériel

Une pièce est aussi, d'abord, un objet matériel dont ses différents aspects (ses parties, ses sections et leurs 'étiquettes' linguistiques) correspondent à un projet du dramaturge dont il faut tenir compte avant d'entamer la traduction d'une pièce : le titre et le genre de l'œuvre ; la façon dont ses grandes parties sont nommées et la façon dont elles s'enchaînent ; les marques de ponctuation ; l'existence (ou non) d'indications scéniques, autrement dit des didascalies⁵.

Au seuil de la pièce, la liste initiale des noms des personnages est un bel exemple de didascalies à traduire. Traduire les noms des personnages peut se révéler un défi pénible ou harassant. Le pharmacien du *Malade imaginaire* de Molière s'appelle M. Fleurant. Tout le monde sait que M. Fleurant contrôle de son nez les résultats de ses ordonnances sur le corps d'Argan – des clystères ! Molière a donc inscrit dans le nom de son personnage non seulement une pragmatique

⁴ Le *gestus* comprend tous les éléments formels d'un texte (son style, son rythme, son phrasé, ses ruptures syntaxiques, ses redondances et ainsi de suite). Plus correctement, Pavis définit le même concept au moyen de l'expression *verbo-corps* (Pavis 1990 : 151).

⁵ Comme il est notoire, une pièce du théâtre classique français est normalement très pauvre en indications de ce genre.

(la condition concrète de l'usage de la parole), mais aussi, rétrospectivement, une source de son comique. La traduction de Mario Bonfantini pour Mondadori (Molière 1956) donne "Il Signor Fiorante". Un calque, donc, qui à mon avis annule l'un des éléments de T', le texte de mise en scène qui se greffe sur le texte T. Parce que Molière sait bien, dès qu'il invente le nom "Fleurant" pour son pharmacien, ce qu'il va faire de son personnage. Une autre traduction, celle-ci pour la mise en scène de Guglielmo Ferro au Théâtre Carcano de Milan, est largement plus réussie : "il Signor Olezzo"⁶. Il s'agit d'une bonne trouvaille, vu que le comique issu de cet anthroponyme joue sur la polysémie de "olezzo", qui peut se référer à un parfum agréable ou, par persiflage, à une odeur infecte. Moins de problèmes pour la traduction du nom du médecin, M. Purgon, vu que l'étymologie offre ici un appui indispensable. En ce qui concerne M. Diafoirus⁷, la traduction de Mario Bonfantini est décevante : "Signor Diafoirus", tandis que Tullio Kezich et Alessandra Levantesi optent pour une formulation moins sournoise, "il Signor Lafatutta". Cette traduction en syntème pourrait être définie comme une équivalence "fonctionnelle" (un mot ou une expression ayant presque la même valeur textuelle, d'après Tatillon 2003 : 118). Le comique réside ici dans le fait que l'expression idiomatique à la base du syntème est une allusion éminemment scatologique. L'habileté de cette traduction-adaptation montre bien l'un des aspects relevé par Maya Slater au cours d'une table ronde sur la traduction de Molière à l'étranger : "il apparaît donc que le traducteur doit s'efforcer de reproduire le côté spirituel du langage de Molière en montrant combien lui aussi est astucieux lorsqu'il manipule sa propre langue" (Rivière 1990 : 49). Il faut remarquer aussi que "Lafatutta" est un anthroponyme qui sonne admirablement bien à l'oral, vu que l'assonance⁸ du son [a], en position finale dans chaque élément reconnaissable du syntème, renforce sa cohésion phonétique.

Le deuxième aspect que je veux relever concerne la ponctuation du théâtre classique : il s'agit d'un problème épineux. Selon la majorité des critiques, à l'époque la ponctuation n'avait pas de fonction syntaxique. La ponctuation était l'art d'indiquer dans l'écriture, par des signes reçus, la proportion des pauses que l'on doit faire en parlant. Au XVII^e siècle, la ponctuation servait donc à régler la respiration du lecteur : c'était quelque chose de pneumatique. Dans une pièce de théâtre, la ponctuation peut marquer les pauses dans le discours, guider la voix et le souffle, soulignant les tons et les intensités. Cette idée, selon laquelle la ponctuation traduirait effectivement le jeu des acteurs, circule et semble admise parmi les critiques, Georges Forestier en tête. Riffaud (Riffaud 2007) n'est toutefois pas d'accord : au XVII^e siècle, en fait, la ponctuation était souvent établie par

⁶ Traduction et adaptation de Tullio Kezich et Alessandra Levantesi. Mise en scène de Guglielmo Ferro. Théâtre Carcano, Milan, 2005. Ces données ont été tirées de l'enregistrement vidéo de la représentation.

⁷ Du latin *foria* (foire) qui indique la diarrhée.

⁸ L'assonance est ici considérée dans un sens élargi, comme la répétition de mêmes sons vocaliques à l'intérieur du vers (*Trésor de la Langue Française informatisée*, dorénavant *TLFi*).

l'imprimeur, et non par l'auteur. Un autre trait que Riffaud a mis en évidence concerne l'indifférence – ou la négligence – de certains dramaturges par rapport à la question de la ponctuation. À l'époque de Molière, les pièces étaient d'abord montées sur scène avant que l'imprimé ne paraisse. En outre, la copie manuscrite pouvait connaître une vie propre et assurer en partie la réception de l'œuvre : par exemple le texte de l'auteur était souvent pris en charge par des comédiens qui disposaient d'une certaine autonomie. Les oscillations étaient alors indéniables et constitutives du texte de théâtre de l'époque.

Au-delà des questions philologiques⁹, qui sont au-delà de la visée de cet article, les réflexions de Riffaud sur le statut de la ponctuation sont intéressantes. Dans son dernier essai, Isabelle Serça (Serça 2012), en proposant sa synthèse du dilemme entre l'appartenance à l'oral ou à l'écrit de la ponctuation, la définit comme l'inscription de la temporalité dans le texte. Et au théâtre ? Sur les planches, *temporalité* signifie principalement rythme, souffle, 'pneuma' de la parole-corps. Le texte théâtral est paradoxal : il s'agit en effet d'un texte destiné à être parlé, d'une parole écrite qui attend une voix, un souffle, un rythme. On a pu constater la présence des marques de l'oralité dans le texte de théâtre, en évoquant la ponctuation de l'écrit (la ponctuation syntaxique moderne) qui s'oppose presque à celle de l'oral, calquée sur le souffle. Il faut imaginer que c'est la voix de l'acteur, ses rythmes personnels qui orientent le texte écrit d'une pièce et décident de sa ponctuation orale. Mais le nœud du rythme est aussi, d'après Jean-Michel Déprats (traducteur de Shakespeare pour le théâtre) l'un des critères pour distinguer une bonne traduction d'une mauvaise : "une voix, une diction, une respiration [...] c'est l'impulsion rythmique, ample ou nerveuse, fluide ou heurtée, qui constitue le chant de chaque traduction, sa poétique interne" (Déprats 1982 : 45). La ponctuation serait en définitive l'un des éléments qui constituent le tempo d'une pièce.

2.2. Monologue, dialogue, polyphonie

La parole du théâtre est, avant tout, dialogue. La parole de l'auteur n'est pas directe, mais y est masquée et partagée entre plusieurs émetteurs distincts. Par conséquent, les critiques parlent d'un axe interne (la relation entre les individus) différent par rapport à l'axe externe (auteur-public). De même, l'"émetteur" est au moins triple (dramaturge-personnage-comédien) tout comme le "récepteur" (comédien, personnage, spectateur : voir Kerbrat-Orecchioni 1984 : 48). Tout le jeu du dialogue est évoqué par la présence d'un public, vu qu'un bon texte de théâtre est, toujours, un

⁹ Par exemple, les points de suspension ont été inventés par les typographies qui éditaient des pièces de théâtre. Les points de suspension sont la représentation graphique d'une indication scénique : "ce sont au début des traits, des tirets (signalant la continuité du vers, puis permettant de signifier la suspension d'une parole, dont on montrait l'évanouissement) qui ont adopté ensuite de plus en plus souvent la forme de points successifs" (Riffaud, 2007 : 194). L'expression courante *points de suspension* date cependant du début du XX^e siècle.

formidable potentiel de jeu. Ce potentiel existe indépendamment de la représentation et bien avant celle-ci : c'est aussi sur cet aspect que le traducteur doit se concentrer. S'il est vrai que le dialogue théâtral reproduit en partie certains éléments empruntés aux conversations habituelles, il est aussi fait d'une suite d'énoncés à valeur esthétique et perçus comme tels. Cette tension interne se manifeste continuellement, vu qu'à tout instant, le texte théâtral semble suggérer la phrase suivante : "je suis un dialogue de théâtre". Enfin, tout énoncé théâtral appelle une action : celle du corps en scène.

Ces notes introductives, bien qu'elles soient bien connues par les spécialistes des arts du spectacle, sont fondamentales aussi pour le traducteur. Ryngaert (Rynagaert 1991 : 45-47) remarque par exemple l'importance de la lecture à haute voix de la pièce ; il conseille aussi de ne lire que l'énoncé total d'un personnage dans une continuité, afin de vérifier sa cohérence lexicale, celle du registre et ainsi de suite. Ces lectures préalables sont à considérer comme une série d'essais à dire.

On peut utiliser quelques notions de la théorie conversationnelle (voir Kerbrat-Orecchioni 1980 : 28-33 et 2005 : 14-23) pour mieux définir le dialogue de tout texte théâtral : l'*énoncé* sera alors la quantité de paroles que l'on peut attribuer à un locuteur, entre le moment où il a commencé à parler et celui où un autre locuteur prend la parole. On peut parler aussi de l'*énoncé total* d'un locuteur, fait de la somme de tous les énoncés partiels. Si la distinction entre monologue et dialogue est moins évidente qu'il n'y paraît dans le cas du théâtre, chaque énoncé peut aussi évoquer une *polyphonie* vocale dont le traducteur devra tenir compte (voir Ducrot 1984). Lisons à ce propos le début de l'énoncé de Cléante (acte I, scène 5, vv. 318-322) : Cléante vient de dire à Orgon que Tartuffe n'est pas si dévot tel qu'il paraît à ses yeux, mais Orgon ne veut pas l'entendre, et il l'accuse de libertinage. Cléante lui répond :

CLÉANTE

Voilà de vos pareils le discours ordinaire.

Ils veulent que chacun soit aveugle comme eux.

C'est être libertin, que d'avoir de bons yeux ;

Et qui n'adore pas de vaines simagrées,

N'a ni respect, ni foi, pour les choses sacrées.

On entend clairement deux voix à l'intérieur de cet énoncé : la voix de Cléante, évidemment, mais aussi Cléante qui rapporte *les paroles*, "le discours ordinaire" des personnes comme Orgon, qui étiquettent comme "libertins" ceux qui osent, tout simplement, faire la distinction raisonnable entre la fausse et la vraie dévotion. Une expression comme "n'a respect ni foi pour les choses

sacrées” est donc une autre voix qui manifeste la polyphonie de l’énoncé théâtral. Le traducteur doit considérer aussi cet aspect¹⁰.

Il est vrai que le dialogue théâtral est un *faux* dialogue, volontairement machiné : on ne trouve pas normalement les tâtonnements, les lapsus de reformulation ou les éléments à pure fonction phatique des dialogues spontanés ; cependant, un élément essentiel de l’enchaînement des énoncés théâtraux est constitué par les articulations de la chaîne sonore. Il est le plus souvent difficile à reconnaître dans un dialogue en prose, mais il se voit très clairement dans un dialogue en vers. Il est notoire que, en ce qui concerne les accents secondaires, l’alexandrin a le privilège de fournir d’énormes possibilités combinatoires, ce qui assure sa célèbre souplesse. Le tout début de *Tartuffe* a été jugé comme exemplaire :

MADAME PERNELLE

Allons, Flipote, que d’eux je me délivre.

ELMIRE

Vous marchez d’un tel pas qu’on a peine à vous suivre.

Le rythme issu du premier énoncé suggère le mouvement physique de Madame Pernelle, son allure vive et nerveuse, expression de son énervement. La réplique d’Elmire est très rapide (un rythme régulier 3+3+3+3), ce qui suggère la vitesse de sa démarche, vu qu’elle est censée suivre sa belle-mère qui va bientôt sortir de la maison. Le dynamisme inscrit dès le début de la pièce est recherché aussi par Cesare Garboli dans sa traduction :

MADAMA PERNELLA

Fuori, fuori, Filippa, fuori da questo chiasso!

ELMIRA

Andate così svelta che non vi seguio più.

L’énoncé de Madame Pernelle est bâti sur l’allitération du [f] et sur l’anaphore de “fuori” : ces solutions rythmiques manifestent la rage de la vieille dame, en plus de suggérer ses pas rapides vers la porte. Elmire semble à bout de souffle, vu que sa réplique est particulièrement syncopée : “così” et “più” sont en effet deux mots oxytoniques, qui engagent un rythme saccadé. Au moyen de cette traduction, on arrive alors à cette “adéquation convaincante du geste et du discours, [...] la *langue-corps* ou le *verbo-corps*” d’après Pavis (Pavis 1990 : 142).

Si au théâtre, “rien n’existe que ce qui est dit, exprimé, proféré par le personnage” (Kerbrat-Orecchioni 1984 : 54), comment faire passer dans une langue étrangère l’influx du jeu ? Il faut au préalable dévoiler le “texte caché”, c’est-à-dire les significations enfouies dans le texte, au moyen

¹⁰ Sur la distinction entre polyphonie et polylogue voir Kerbrat-Orecchioni 2004.

de l'analyse sémantique, syntaxique, stylistique et dramaturgique. Le traducteur doit écrire une langue orale et non livresque. Jean-Michel Déprats¹¹ soutient que le traducteur du théâtre doit même compter les syllabes d'une réplique et s'efforcer d'être aussi bref, aussi incisif que l'auteur qu'il traduit.

J'ajouterai une dernière remarque à propos de la langue de chaque personnage. On définit *idiolecte* l'ensemble des particularités linguistiques qui différencient la voix d'un personnage de celle des autres parlants, ces caractéristiques se manifestant dans son vocabulaire, sa syntaxe, ses formulations linguistiques, mais aussi dans son rythme et dans sa rhétorique. Quand il est prononcé par un locuteur tel que le comédien qui joue ce personnage, un énoncé cesse toutefois d'être neutre : même si le vocabulaire et la syntaxe ne signent pas son origine sociale ou son appartenance culturelle, c'est le phrasé et l'accent qui le feront. Quand Jacques Lassalle monte *Tartuffe* en 1984, à Strasbourg, il donne à son Tartuffe, par la voix et le timbre de Depardieu, des accents populaires. Les dialogues entre Tartuffe et Orgon, ou même entre Tartuffe et Elmire, prennent alors des résonances insoupçonnées.

2.3. Un exemple

Considérons un passage de l'acte III, scène 3 (vv. 915-921) de *Tartuffe* et la version en italien de Vittorio Sermonti afin de mieux comprendre comment le texte inscrit un acte scénique dans la traduction. J'ai numéroté les vers de la traduction pour aider le repérage des éléments que j'analyserai.

TARTUFFE

[...]

De vous faire aucun mal, je n'eus jamais dessein,

Et j'aurais bien plutôt...

Il lui met la main sur le genou.

ELMIRE

Que fait là votre main ?

TARTUFFE

Je tâte votre habit, l'étoffe en est moelleuse.

ELMIRE

Ah ! de grâce, laissez, je suis fort chatouilleuse.

[...]

TARTUFFE

Mon Dieu, que de ce Point l'ouvrage est merveilleux !

On travaille aujourd'hui, d'un air miraculeux ;

Jamais, en toute chose, on n'a vu si bien faire.

ELMIRA

¹¹ Voir *Palimpsestes*, 1, 1987 (numéro consacré à "Traduire les textes de théâtre").

1. Che ci fa, questa mano?
- TARTUFO
2. Le palpavo il vestito:
 3. che pasta di tessuto!
- ELMIRA
4. Lasci stare, sia buono:
 5. soffro tanto il solletico.
- TARTUFO
6. Mio Dio! ma questo punto
 7. è un lavoro d'artista.
 8. Oggi vedo miracoli
 9. nel campo del ricamo
 10. (e in altri): roba simile,
 11. non se n'era mai vista.

Sermonti a opté pour une traduction en vers. Il a choisi l'heptasyllabe simple, un vers court : par conséquent son dialogue apparaît serré. Au moyen de l'expression "ci fa" (v. 1), le geste s'inscrit dans le texte par le déictique, celui-ci ne faisant que renforcer le démonstratif "questa (mano)". Mais c'est avec ses choix lexicaux, unis à sa dextérité dans l'assemblage de la chaîne phonétique, que Sermonti montre toute son habileté de traducteur : l'un des sens du verbe "palpare" (v. 2) évoque une connotation érotique en italien (Battaglia 1984, *sub vocem*). Ce choix lexical est cohérent avec la séduction que Tartuffe va mettre en œuvre. Le verbe "palpare" est donc une anticipation, une prolepse à la limite, de ce qui va bientôt se passer sur scène : c'est un exemple de *langue-corps*¹². "Palpare" est aussi un mot-indice de la personnalité de Tartuffe : qu'il ne soit pas un dévot, le spectateur l'a déjà compris dès le premier acte. Mais maintenant, à travers le verbe "palpare", il révèle (*lapsus linguae* ?) sa personnalité lubrique.

Un deuxième aspect est relevable si l'on analyse la succession phonétique des vers 2 et 3, "Le PAIPAvO il veSTiTO / che PASTA di TeSSuTO". Non seulement l'allitération des [s] et des [t] croise l'assonance des [a] et des [o], mais aussi les syllabes en [pa] se font l'écho de la connotation érotique du passage ("pal-pa-vo", "pa-sta") ; ces effets tentent de reproduire fonctionnellement la rime de l'original, "moelleuse / chatouilleuse". La composition des sonorités enchaînées, unie à l'homéotéleute ("vestito" / "tessuto") est utilisée pour amplifier la sensualité du passage : le *gestus* (Tartuffe qui tente de séduire Elmire) est clairement inscrit dans la page traduite.

Enfin, les parenthèses qui contiennent l'expression "(e in altri)" (v. 10) suggèrent un décalage entre deux tonalités vocales de Tartuffe : ces parenthèses décrochent en effet le référent du "miracolo", qui du domaine de la couture glisse vers le miracle de la beauté féminine d'Elmire. Les deux tonalités trahissent alors la double personnalité de Tartuffe et son imposture.

¹² La langue-corps est "l'alliance du texte prononcé et des gestes (vocaux et physiques) accompagnant son énonciation" (Pavis 1990 : 151). Cette notion s'apparente au *gestus* de Brecht.

3. Molière, *Tartuffe*, Acte I, scène 1 (vv. 6-20). Deux traductions.

Prenons la première scène du premier acte de *Tartuffe* (une quinzaine de vers) et considérons deux traductions, à peu près contemporaines, comme deux textes en regard. Voici l'original :

ELMIRE

[...]

Mais, ma Mère, d'où vient que vous sortez si vite ?

MADAME PERNELLE

C'est que je ne puis voir tout ce ménage-ci,

Et que de me complaire, on ne prend nul souci.

Oui, je sors de chez vous fort mal édifiée ;

Dans toutes mes leçons, j'y suis contrariée ;

On n'y respecte rien ; chacun y parle haut,

Et c'est, tout justement, la cour du Roi Pétaut.

DORINE

Si....

MADAME PERNELLE

Vous êtes, Mamie, une Fille Suivante

Un peu trop forte en gueule, et fort impertinente :

Vous vous mêlez sur tout de dire votre avis.

DAMIS

Mais....

MADAME PERNELLE

Vous êtes un sot en trois lettres, mon Fils ;

C'est moi qui vous le dis, qui suis votre Grand-Mère ;

Et j'ai prédit cent fois à mon Fils, votre Père,

Que vous preniez tout l'air d'un méchant Garnement,

Et ne lui donniez jamais que du tourment.

Considérons d'abord la traduction de Cesare Garboli (Molière 1976).

ELMIRA

1. Però non lo capisco, perché così di fretta?

MADAMA PERNELLA

2. È che la vostra casa, io, cara, la detesto,

3. E ad essere ignorata, io, non ci provo gusto.

4. Vado via, lo confesso, proprio di umore nero:

5. A tutte le mie critiche non trovo chi dà retta,

6. E poi non c'è rispetto, parlate tutti assieme...

7. Questa non è una casa, cara, questo è un bordello.

DORINA

8. Se...

MADAMA PERNELLA

9. Voi, ragazza mia, per me, come domestica,

10. Siete il tipo sguaiato, e per giunta saccente,

11. Quindi lo si sa già, che aprite sempre bocca.

DAMIDE

12. Ma...

MADAMA PERNELLA

13. E voi siete, figliolo, un vero e proprio idiota.

14. Ve lo dico io stessa, che sono vostra nonna.
15. A Orgone, vostro padre, quante volte avrò detto;
16. “Cresce che è una canaglia, vedrai, ne ha tutta l’aria”,
17. E che non si aspettasse altro che un piantagrane.

Garboli a opté pour une traduction en vers : le mètre est le double heptasyllabe, qui a l’avantage de garder l’accent sur l’avant-dernière syllabe de chaque hémistiche (donc en sixième position).

Aux vers 1 et 5, la rime est inclusive (“fretta” / “retta”) ; au vers 16 on observe une rime interne imparfaite, fondée sur une assonance¹³, en position forte, à la césure entre les deux hémistiches (“canaglia”/ “aria”). Mais l’habileté poétique du traducteur se manifeste aussi par l’homéotéleute aux vers 2 et 3 : “detesto” / “gusto”. Le vers 1 (“Però non lo capisco, perché così di fretta ?”) est parfaitement balisé vu que la césure tombe exactement après le premier heptasyllabe ; l’impression de symétrie est toutefois contrastée par le rythme syncopé issu de l’utilisation en série des mots oxytoniques “però”, “perché” et “così”. Cette insistance, comme on l’a déjà noté, semble inscrire dans le texte le mouvement rapide d’Elmire, qui est censée suivre M.me Pernelle qui sort de la maison d’Orgon très rapidement.

La position centrale du “io”, en incise, dans deux vers qui se suivent (vers 2 et 3), tout en suggérant l’égoïsme de M.me Pernelle, crée aussi un rythme saccadé qui insère le ‘geste’ dans le texte. L’opposition en sort en effet renforcée : “vostra casa” vs “io” ; “ad essere ignorata” (par vous) vs “io”. Le même résultat est obtenu au moyen de l’insertion du vocatif “cara”, en incise, aux vers 2 et 7, qui marque la distance critique de M.me Pernelle par rapport à la gestion de la maison d’Orgon ; tout au long de l’énoncé de M.me Pernelle, on a souvent l’impression d’un rythme qui se façonne sur les oppositions qui existent au sein de la famille d’Orgon.

D’un point de vue lexical, Garboli a choisi des simplifications qui peuvent susciter quelques perplexités. “Ragazza mia” est l’expression choisie pour “mamie” au vers 9. Avec cette traduction, on insiste sur l’idée d’infériorité sociale de Dorine par rapport à la famille d’Orgon, mais cette infériorité se double d’un jugement moral, signalé aussi par la différence d’âge entre les deux femmes. “Questa casa” (v. 2) n’est pas le traduisant précis de “ce ménage-ci” qui, à l’époque, se réfère davantage à l’organisation et à l’économie d’une famille¹⁴. Dans son lexique moliéresque, Livet définit ménage comme “conduite d’une maison, d’une affaire” (Livet 1895, *sub vocem*).

Mais la solution la plus problématique est le glissement, entre deux registres différents, que l’on ressent immédiatement dans “questa casa è un bordello” pour “la cour du Roi Pétaut”, au vers

¹³ Assonance (sens étymologique) : “Rime imparfaite reposant, comme dans l’épopée médiévale, sur l’homophonie de la voyelle finale accentuée du vers” (TLFi).

¹⁴ Voir la définition donnée par Richelet dans son *Dictionnaire*.

7. Dans la pièce, M.me Pernelle est une dévote intransigeante qui suit les règles les plus strictes de la religion chrétienne, selon les préceptes de son directeur de conscience (Tartuffe). Même si M.me Pernelle se fâche souvent et peut parfois utiliser un registre populaire (“Forte en gueule” au v. 14, “Merci de ma vie” au v. 67, “ébaubie” au v. 1814, jusqu’au juron “gaupe”, au v. 171, référé à sa servante Flipote), l’image issue de “bordello” est à mon avis trop forte, vu que probablement ce terme n’appartient pas à son idiolecte.

La simplification opérée par Garboli concerne aussi quelques métaphores : “vous êtes un sot en trois lettres”, au vers 13, qui résulte en “un vero e proprio idiota”. Si la métaphore est intraduisible littéralement, on pourrait trouver d’autres solutions, imagées, pour définir Damis (“sei un asino di natura”, par exemple).

Enfin, au vers 16, par l’introduction des guillemets (“cresce che è una canaglia, vedrai, ne ha tutta l’aria”), Garboli introduit deux voix dans l’énoncé de M.me Pernelle, vu que l’expression entre parenthèses renvoie aux réprimandes faites auparavant par la vieille femme à Orgon, à propos du malheureux destin que Damis lui réservera.

*

La traduction de Vittorio Sermonti n’a pas été publiée. On la trouve toutefois dans le livret du spectacle, disponible aux archives théâtrales¹⁵. Giulio Bosetti a demandé à Sermonti de retraduire *Tartuffe* pour une mise en scène de succès, qui remonte à 1979. Sermonti avait en effet déjà traduit la pièce pour une mise en scène, très critiquée, de la saison 1974/75¹⁶ : il avait utilisé le dialecte *romanesco* pour ses personnages, avec des choix définis souvent “vulgaires”, d’après les critiques. Voici la traduction qu’il a proposée à Bosetti quelques années plus tard :

ELMIRA

1. Ma come mai scappate
2. così svelta, mamma?

DONNA PERNELLA

3. Perché io, questa casa,
4. non la sopporto più;
5. qui nessuno mi degna,
6. d’un filo di riguardo.
7. E me ne vado molto
8. ma molto amareggiata.
9. Mi permetto un’appunto: [sic]
10. di far tutto l’opposto;
11. non c’è timor di Dio,
12. nessuno sta al suo posto;
13. dove siamo? al mercato?
14. a Babilonia, o dove?

DORINA

¹⁵ Les archives du Centro Studi Teatro Stabile (Turin), dont j’ai plaisir à remercier ici les responsables.

¹⁶ Mise en scène de Mario Missiroli, avec Ugo Tognazzi qui joue Tartuffe.

15. Se...
- DONNA PERNELLA
16. Per esser la serva
17. Che, [*sic*] sei, tesoro mio,
18. tu mi sembri un pò [*sic*] troppo
19. cicalona e proterva.
20. Tanto fai, che riesci
21. a metter sempre bocca.
- DAMIDE
22. Ma...
- DONNA PERNELLA
23. Tu, ragazzo mio,
24. sei lo scemo perfetto;
25. te lo dice tua nonna,
26. lascia che te lo dica.
27. Quante volte l'ho detto
28. a mio figlio, tuo padre,
29. che avevi tutta l'aria
30. di non venir su bene,
31. e che gli avresti dato
32. solo trambasci e pene.

Il y a des coquilles surprenantes dans la version imprimée du livret du spectacle. Il est possible qu'il s'agisse d'un texte que le traducteur n'a pas pu corriger, vu l'aspect non officiel de la publication en question. Sermonti choisit normalement le vers heptasyllabe, un vers très court qui lui permet de rendre sa traduction très vivace. Aux vers 3 et 4, on note la présence d'un rythme saccadé, garanti par la présence de deux mots oxytoniques ("perché", "più") et par la césure forte du vers 3 qui inscrit dans le texte l'opposition entre M.me Pernelle et sa famille. Sermonti montre souvent, aussi, son habileté rimique (vv. 10 et 12 "posto", "opposto" : rime inclusive ; "bene" et "pene" aux vers 30 et 32 : rime partiellement enrichie au moyen des bilabiales [b]/[p]).

Mais l'aspect sur lequel je voudrais insister davantage, c'est le choix d'un lexique régional et de certaines locutions redondantes qui sont typiques de l'oralité. "Mammà" (v. 2) est un régionalisme, dérivé du français *mamam* (Battaglia 1975, *sub vocem*). "Trambasci" aussi est un substantif non commun (avec le sens de "profonda inquietudine, tormento", il est marqué comme *ant.* par Battaglia 2002, *sub vocem*). Ce lexique entraîne des changements abrupts ou inattendus de registre à l'intérieur aussi du même vers, comme au v. 19 : "cicalona" est un altéré familier, tandis que "proterva" appartient au registre littéraire.

L'expression "molto / ma molto amareggiata" (vv. 7-8) est une redondance typique d'un style oral, quelque peu négligé, ce qui permet au traducteur non seulement de laisser une trace de l'oralité dans l'écrit, mais de suggérer l'attitude de M.me Pernelle qui est furieuse contre les membres de sa famille pour leur comportement jugé comme inopportun.

Pour l'expression "la cour du roi Pétaut", Sermonti a choisi une équivalence fonctionnelle, "al mercato ? / a Babilonia ? o dove ?" (v. 13-14). L'antonomase contenue dans "Babilonia", symbole de confusion et de lâcheté morale, est cohérente avec le registre que ce personnage est censé utiliser, vu que la dévote M.me Pernelle connaît les images et les expressions utilisées dans le texte sacré. Cette traduction fonctionnelle semble mieux cibler, dès le début, l'univers culturel et moral de M.me Pernelle à travers son idiolecte, tout comme l'expression "non c'è timor di Dio" du v. 11, qui fait projeter l'ombre divine sur les consciences de cette maison bourgeoise.

4. Conclusion

Pourquoi retraduire une pièce classique ? Au-delà des réponses immédiates et banales (certains mots qui vieillissent, le rythme même de la langue qui change...), il faut signaler que c'est surtout la mise en scène envisagée par le metteur en scène qui change. Issue de la collaboration entre metteur en scène et traducteur, la traduction d'un classique est en conclusion précaire, voire éphémère : si les chefs d'œuvre du théâtre sont éternels, les traductions ne le sont presque jamais. Jacques Lassalle a justement remarqué :

une traduction, comme une mise en scène, est un moment très contingent, très éphémère de l'approche qu'on peut avoir d'une œuvre [...]. Porter à la scène un texte étranger réclame qu'on en suscite d'abord une nouvelle traduction pour affirmer que ni la traduction d'un texte, ni sa représentation ne sont en rien définitives, qu'elles ne peuvent prendre en compte qu'une certaine dimension de l'œuvre à un certain moment de son existence" (Lassalle 1982 : 11).

Le metteur en scène prend en conclusion une nette position contre la fixation de la traduction dans une édition prétendue comme 'définitive'.

Les deux textes en regard que j'ai analysés montrent deux résultats dissemblables à partir d'une même origine : tandis que la traduction de Garboli insiste sur l'inscription du rythme dans le vers, au détriment de la précision lexicale ou du rendu rhétorique, la version de Sermonti est marquée par l'utilisation des régionalismes et par le glissement entre les registres linguistiques ; son attention à l'idiolecte du personnage l'a porté à trouver une bonne solution pour rendre en italien l'expression figée "la cour du roi Pétaut". Ces deux traductions, où le T' est issu d'un T qui est une réécriture de l'original, sont les prémisses de deux mises en scène divergentes. En effet, la "réécriture [d'une pièce] à travers une traduction impose des choix – à la fois des restrictions et des ouvertures – que le traducteur effectue nécessairement et qui sont autant d'analyses dramaturgiques et d'options de mises en scène" (Pavis 1990 : 145).

Je voudrais terminer par une remarque ultérieure à propos de l'instabilité de la traduction d'une pièce. Dans les archives du Théâtre Franco Parenti de Milan j'ai pu feuilleter le tapuscrit du

Tartuffe traduit par Franco Parenti pour la mise en scène de la comédie en 1982¹⁷. Ce tapuscrit est un véritable laboratoire de traduction, où l'on peut lire les 'reformulations' de sa traduction, lesquelles remontent probablement à l'époque des répétitions de la représentation (certaines sont écrites à la main). Voici deux vers (vv. 901-902) prononcés par Tartuffe avec, entre parenthèses, la variante du traducteur : "È un incontro questo che al cielo ho chiesto spesso (ho tanto domandato) / Senza che mai finora lui me l'abbia concesso (accordato)". (Molière 1982). Les répétitions influencent donc l'un des états du texte théâtral, l'état du "texte lu et en répétition" d'après Thomasseau (Thomasseau 2005 : 106), dans un court-circuit entre mot et geste qui est bien illustré par Jean-Michel Déprats : "le texte [de théâtre] ne dit pas tout et ne résout pas tout. Du mot au geste et du geste au mot, le rapport est dialectique, ouvert" (Déprats 1982 :48).

Il est vrai que Molière avait un sens de la langue orale extrêmement proche de ce qu'attend l'oreille d'un spectateur quelconque. D'Antoine Vitez on a pu signaler cette remarque provocatrice : "de Molière, il ne nous reste qu'une trace : pneumatique" (Bataillon 1990 : 70). La trace d'un souffle est ce qui nous reste aussi de ces traductions de Molière : avec ses modulations et ses variations intrinsèques, l'oralité est cet insaisissable auquel le traducteur de théâtre devrait inévitablement viser.

¹⁷ Mise en scène de Peter Lutschak, avec Franco Parenti qui joue Tartuffe.

Bibliographie

Texte original

Molière (2010) *Œuvres complètes*, Forestier G. (ed.), Paris: Gallimard.

Traductions italiennes utilisées ou consultées

Molière (1956) *Il Tartufo. Il malato immaginario*, Bonfantini M. (ed.), Milano: Arnoldo Mondadori Editore.

— (1976), *Tartufo o l'impostore*, Garboli C. (ed.), Torino : Einaudi.

— (1979) *Tartufo*, Sermonti V. (ed.) [Livret du spectacle de Giulio Bosetti].

— (1982) *Tartufo*, Parenti F. (ed.) [tapuscrit, Archives du Théâtre Franco Parenti, Milan].

Études critiques

Bassnett-McGuire, S. (1983) “Problemi della traduzione di testi teatrali”, in Aston G. *et al.* (ed), *Interazione, Dialogo, Convenzioni. Il caso del testo drammatico*, Bologna : CLUEB, 49-61.

Bataillon, M. *et al.* (1990) “Texte et théâtralité”, in *Sixièmes assises de la traduction littéraire. Traduire le théâtre*, Arles : Actes Sud, 69-93.

Boselli, S. (1996) “La traduzione teatrale”, *Testo a fronte* 15, 63-80.

Cascetta A., Peja L. (2003), *Ingresso a teatro. Guida all'analisi della drammaturgia*, Firenze : Le Lettere.

Déprats, J.-M. (1982) “Traduire Shakespeare pour le théâtre”, *Théâtre/Public*, 44, 45-48.

Kerbrat-Orecchioni, C. (1980) *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris : A. Colin.

— (1984) “Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral”, *Pratiques*, 41, 46-62.

— (2004) “Introducing polylogue”, *Journal of pragmatics*, 36, 1-24.

— (2005) *Le discours en interaction*, Paris : A. Colin.

Lassalle, J. (1982) “Du bon usage de la perte”, *Théâtre/Public*, 44, 11-13.

Mounin, G. (1965) *Teoria e storia della traduzione [Traductions et traducteurs]*, Torino : Einaudi.

Pavis, P. (1990) *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris : Corti.

Regattin, F. (2004) “Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique”, *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, 36, 156-171.

Ricœur, P. (2004) *Sur la traduction*, Paris : Bayard.

Riffaud, A. (2007) *La ponctuation du théâtre imprimé au XVII^e siècle*, Genève : Droz.

Rivière, J.-L. *et al.* (1990) “Molière et ses traducteurs étrangers”, in *Sixièmes assises de la traduction littéraire. Traduire le théâtre*, Arles : Actes Sud, 41-68.

Ryngaert, J.-P. (1991) *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris : Bordas.

- Serça, I. (2012) *Esthétique de la ponctuation*, Paris : Gallimard.
- Tatillon, C. (2003) “Traduction : une perspective fonctionnaliste”, *La Linguistique*, 39 (1), 109-118.
- Thomasseau, J.-M. (2005) “Les manuscrits de théâtre. Essai de typologie”, *Littérature*, 138, 97-118.
- Ubersfeld, A. (1996) *Lire le théâtre*, Paris : Belin.
- Vitez, A. (1982) “Le devoir de traduire”, *Théâtre/Public*, 44, 6-9.

Autres ouvrages

- “Traduire le dialogue. Traduire les textes de théâtre” (1987), *Palimpsestes*, 1.
- Battaglia, S. (1961-2009) *Grande dizionario della lingua italiana*, Barberi Squarotti G. (ed.), Torino : UTET.
- Livet, C.-L. (1895), *Lexique de la langue de Molière comparée à celle des écrivains de son temps*, Paris : Imprimerie Nationale.

Sitographie

- Site de l'Association Internationale des traducteurs de théâtre, Maison Antoine Vitez : <http://www.maisonantoinevitez.fr> (consulté le 27 janvier 2013).
- Trésor de la Langue Française informatisée (TLFi)*, <http://atilf.atilf.fr> (consulté le 27 janvier 2013).