

## Goldoni aujourd'hui en France. Expériences de traduction et d'atelier théâtral universitaire

*Goldoni oggi in Francia. Esperienze di traduzione e di laboratorio teatrale  
universitario*

Lucie Comparini

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cei/1420>

DOI : 10.4000/cei.1420

ISSN : 2260-779X

### Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

### Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2013

Pagination : 167-188

ISBN : 978-2-84310-234-9

ISSN : 1770-9571

### Référence électronique

Lucie Comparini, « Goldoni aujourd'hui en France.

Expériences de traduction et d'atelier théâtral universitaire », *Cahiers d'études italiennes* [En ligne], 17 | 2013, mis en ligne le 01 mai 2015, consulté le 18 mars 2020. URL : <http://journals.openedition.org/cei/1420> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cei.1420>

---

GOLDONI AUJOURD'HUI EN FRANCE.  
EXPÉRIENCES DE TRADUCTION ET D'ATELIER  
THÉÂTRAL UNIVERSITAIRE

*Lucie Comparini*  
Université Paris-Sorbonne

Carlo Goldoni se méfiait de la traduction et affirmait dans ses *Mémoires* (III, 10) : « Il ne faut pas traduire, il faut créer, il faut imaginer, il faut inventer. » Sincèrement cohérent avec son principe de base d'adaptation au goût des nations, Goldoni avait probablement aussi l'intention de décourager la production de textes maladroits d'un point de vue linguistique et dramaturgique comme ceux de ses premiers traducteurs français. Par chance, les traducteurs de l'œuvre goldonienne ont continué à faire des émules et à concevoir de plus en plus leur travail comme le résultat d'une connaissance approfondie des comédies de l'auteur et de son temps, la traduction devenant à la fois dialogue avec le poète dramatique et réponse possible aux exigences de la scène. Malgré la frustration due aux pertes qui ne peuvent pas toujours être compensées, le travail du traducteur intègre une part de re-création (comme retour au processus de création et réponse à ce dernier) et s'effectue dans une perspective presque éthique de restitution de la communication propre au théâtre et dont la compréhension doit être immédiate. Le problème réside non tant dans ce que peut se permettre la traduction que dans les choix qu'elle impose pour rendre le théâtre d'ailleurs et d'autrefois sur les scènes d'un *hic et nunc* d'une autre nation. Le questionnement devient sans doute plus complexe lorsqu'on travaille au contact d'un public actuel de jeunes spectateurs et avec des traducteurs amateurs dans le contexte de leur formation universitaire<sup>1</sup>.

1. L'atelier théâtral italieniste *La Mascareta* fait partie de l'association *Sorbonidea* (université Paris-Sorbonne) et est ouvert aux étudiants qui désirent le choisir comme option à l'UFR d'études italiennes ainsi qu'aux étudiants « libres » qui viennent à l'atelier sans contrepartie en crédits. L'atelier comporte deux activités : la préparation d'un spectacle en langue italienne animée par Isabella Montersino (avec sous-titres en français) et

À l'occasion du bicentenaire de la naissance de l'avocat vénitien en 1993, la France a été le théâtre d'un renouvellement dans la connaissance de l'œuvre goldonienne grâce au programme de traductions nouvelles liées aux initiatives de l'association « Goldoni européen » créée en 1990 par Ginette Herry et qui a également promu des colloques, des numéros spéciaux de revues, des éditions, des mises en scène et des lectures publiques. Quarante traductions inédites de pièces peu connues et des retraductions ont été publiées par quatre éditeurs français. La relecture de l'œuvre de cet auteur a contribué à changer l'image du « bon papa Goldoni » ou son assimilation stéréotypée à la *commedia dell'arte*. Aujourd'hui, après le tricentenaire de la mort de l'auteur, qui a été somme toute moins retentissant, le bilan reste positif quant à la présence goldonienne dans le paysage français des mises en scène. Dans des contributions récentes, Françoise Decroisette et Huguette Hatem ont proposé l'analyse de cette présence et ont remarqué que chaque année, en France, Goldoni apparaît dans les programmes professionnels pour quinze à vingt spectacles et jusqu'à une soixantaine dans le secteur du théâtre amateur<sup>2</sup>. Malheureusement, les récurrences goldoniennes concernent encore un répertoire limité aux mêmes comédies : *La Locandiera*, *Arlequin serviteur de deux maîtres*, *Les Rustres*, *Barouf à Chioggia*, même si certains metteurs en scène passionnés, choisissant des textes moins classiques, ont offert au public une version approfondie et très intéressante de leur lecture, comme l'ont montré, ces dernières années, les représentations du *Campielo* dans la mise en scène de Jacques Lassalle, *La Trilogie de Zélinde et Lindor* adaptée par Ginette Herry pour Jean-Claude Berutti, *La Guerre* par le jeune Henri Dalem, même dans le cas de comédies de transition vers la réforme, comme *Les Jumeaux vénitiens* par Gildas Bourdet ou *La Veuve rusée* par Vincent Viotti. Toutefois, les metteurs en scène « goldonistes » eux-mêmes avouent les difficultés qu'ils continuent à rencontrer pour déraciner dans l'esprit des artisans du spectacle le préjugé selon lequel Goldoni n'est pas un grand auteur, que ses textes sont ouverts à l'improvisation ou que le comique d'intrigue et de caractère de ses pièces doit être amplifié.

la préparation d'un spectacle inédit en traduction française, que j'anime sur le modèle des activités commencées à l'université de Savoie (atelier *Scena*, département de langues vivantes, section d'italien). Les deux parties de l'atelier sont liées au travail pédagogique de la formation en traduction de la licence parcours LLT (Langue, Linguistique et Traduction).

2. « À propos des mises en scène "goldoniennes" en France depuis le bicentenaire de 1993. Table ronde coordonnée par Ginette Herry », dans *Carlo Goldoni et la France : un dialogue dramaturgique de la modernité (II)*, *Revue des études italiennes*, n° 3-4, juillet-décembre 2007, p. 205-272.

Le traducteur aussi doit résister aux préjugés liés au théâtre de Goldoni : les Français ont en général une vision de la langue élégante, du style fluide et uniforme qui est intégrée dès l'école élémentaire et qui risque d'appauvrir la variété et l'expressivité goldoniennes. En outre, l'étude du théâtre classique français dans la formation culturelle imprime à l'esprit des mécanismes inconscients et des formulations conventionnelles, devenus automatiques dans les rapports hiérarchiques (maîtres-serviteurs, parents-enfants, amoureux-amoureuses) qui ne sont pas forcément adaptés aux mêmes rapports dans le texte de Goldoni. Pour un jeune traducteur, il s'agit de se rapprocher le plus possible de l'expression goldonienne sans parasitage linguistique du théâtre classique français (ou de l'image qu'on s'en fait). Enfin, les premières fréquentations avec la langue italienne (tos cane et vénitienne) du XVIII<sup>e</sup> siècle et avec les références au lieu de production posent des problèmes de compréhension linguistique et culturelle. Elles doivent s'accompagner de recherches sémantiques, y compris grâce aux dictionnaires du vénitien, d'autres lectures dans l'œuvre de l'auteur, si possible de la lecture d'autres auteurs dramatiques de la même époque et du même milieu spatio-temporel. Ce n'est que grâce à cette familiarité que le traducteur évitera de tomber dans les contresens, par exemple ceux qui sont liés au mariage, thème central des comédies : ainsi s'éclairent les termes « *putta* » (jeune fille), « *novizza* » (jeune mariée), « *sposa* » (qui parfois signifie fiancée et non épouse), « *essere contenta* » (qui, avec le sens de « consentir », « être d'accord », scelle la promesse de mariage), sans parler des termes liés aux contrats de mariage avec dots et contredots chiffrés. La connaissance des us et coutumes du temps de Goldoni permettra de saisir toutes les implications du texte théâtral. Même dans le monde professionnel de la mise en scène, les réalisations les plus belles sont le fait d'une collaboration avec les traducteurs et les spécialistes de Goldoni. Les chercheurs sont souvent sollicités pour des problèmes de compréhension de textes d'un autre temps et d'une autre culture nationale. L'œuvre de Goldoni nécessite donc une lecture attentive « à la table » qui passe par une explicitation du contexte, des détails de la vie quotidienne de l'époque (éta gement social, alliances économiques, liens familiaux, principes moraux, réseau urbain et régional, sociabilité). Parfois, les acteurs de troupes professionnelles posent aux spécialistes universitaires des questions qui peuvent paraître surprenantes. Récemment, une jeune troupe s'est adressée à moi alors qu'elle organisait les premières répétitions d'une adaptation de la *Trilogie de la Villégiature* sous la direction Thomas Quillardet (le spectacle *Villégiature* a été monté en 2010). Les acteurs n'avaient lu que la version française de la trilogie adaptée par Félicien Marceau et n'avaient

jamais travaillé sur l'œuvre de Carlo Goldoni. Certains aspects de l'interprétation dépendaient de la qualité notre échange et la rencontre s'est prolongée au-delà du temps prévu compte tenu des réponses nécessaires à des question telles que : « Pourquoi Giacinta, pour aller à la campagne, ne pourrait-elle pas monter en voiture avec Guglielmo qui se dit l'ami de son père? » ; « Pourquoi Leonardo ne parle-t-il pas franchement de son projet de mariage avec Giacinta à ce même père? » ou « Pourquoi la servante de la jeune fille n'est-elle pas une compagne de voyage acceptable? » Les digressions nécessaires ont été nombreuses, ainsi que la relecture de répliques dont les acteurs ne mesuraient pas tous les sens. Le retour au texte italien (que j'ai lu ponctuellement à voix haute) pour les passages qui posaient problème et les explicitations dans la traduction mot à mot ont rectifié les erreurs d'interprétation ou les extrapolations à partir de la traduction officielle de référence. Nous ne pouvons que saluer les scrupules et la curiosité de cette jeune troupe.

La tâche pédagogique est encore plus importante lorsqu'on travaille avec des étudiants néo-traducteurs et des acteurs amateurs d'un atelier théâtral, mais d'une certaine façon elle est facilitée par le fait que ces derniers se trouvent dans un processus de formation. La traduction, comme le jeu théâtral, doit se faire appropriation et restitution du sens dans le but de produire un texte français et de le proposer à la mise en scène. Comme l'a théorisé avec beaucoup de sensibilité Margaret Tormarchio, le devoir du traducteur est, entre autres, celui de sauvegarder les droits de l'auteur en gardant à l'esprit que la traduction est une activité de transformation. La traduction s'effectue par étapes multiples et retours sur soi. Pour permettre l'accès de la part des lecteurs et du public au texte théâtral étranger, la traduction doit s'imposer une ligne de conduite<sup>3</sup>. Dans l'UFR d'italien de l'université Paris-Sorbonne, le travail du groupe de traduction (renouvelé chaque année) constitue une partie de la formation de la licence « Parcours traduction ». L'enseignant commence par mettre en garde les étudiants contre le danger, dans ce domaine, de l'autodidactisme sans perspective pratique, mais aussi contre la théorisation excessive sans lien avec le genre du texte à traduire<sup>4</sup>. Les premières séances sont consacrées à la formulation et l'exemplification des règles à adopter pour la traduction. Ces dernières sont en harmonie avec les conseils qui avaient été énoncés lors des réunions d'harmonisation pour les traductions du

3. Margaret Tomarchio, « Le théâtre en traduction : quelques réflexions sur le rôle du traducteur », *Palimpsestes*, n° 3, *Traduction / Adaptation*, 1990, p. 87.

4. Georges Mounin, « Pour la pédagogie de la traduction », dans Michel Ballard (dir.), *La traduction de la théorie à la didactique*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1986, p. 29-38.

bicentenaire de la mort de Goldoni dans les années 1990<sup>5</sup>. On établit ainsi, à partir d'exemples goldoniens et de manière assez synthétique, un *Vademecum du traducteur* qui est proposé autour de cinq grands principes :

1. La langue du texte traduit est la langue actuelle (raison pour laquelle la traduction peut vieillir et nécessite une retraduction régulière), elle n'est ni « classicisée » (sur le modèle du théâtre français classique — éviter par exemple les formulations comme « monsieur mon père ») ni « argotisée » (en langue hyper-moderne, régionale, juvénile, etc.) ;
2. Il est nécessaire de garder à l'esprit que le texte écrit est destiné à l'oralité, à la scène, à la bouche et au corps de l'acteur, qu'elle doit donc être prononçable et immédiatement comprise sans perdre les effets sonores les plus évidents voulus par l'auteur ;
3. Les noms italiens seront maintenus (hormis ceux qui ont une traduction qui est entrée dans la langue française comme Arlequin ou Pantalón), ainsi que les appellatifs (« *signor, sior* », « *la signora Clarice* », etc., bien qu'on évite « *signora mère* » pour préférer « madame » ou « ma mère » selon le contexte). On essaiera de faire de même avec les références à la vie quotidienne de l'époque (« *bauta* », « *moreta* ») si la compréhension le permet, mais on évitera une italianité pittoresque forcée ;
4. Il ne faut pas chercher à aplanir les aspérités ou à alléger le texte au nom d'un idéal stylistique français, mais au contraire suivre le plus possible la structure syntaxique, le rythme de la phrase et des répliques, les répétitions et les changements de termes pour une même notion ;
5. On sera attentif à rendre tous les effets et les nuances du texte à traduire, tous les tics linguistiques des personnages, les expressions particulières motivées par leur psychologie ou la nature des rapports avec leurs interlocuteurs, ce qui signifie retrouver les raisons qui motivent la façon de s'exprimer du personnage selon les contextes.

Dans la première phase de pratique de la traduction théâtrale, le choix d'exemples de textes goldoniens et de traductions existantes permet d'approcher le rapport que peuvent établir les traducteurs entre la restitution

5. Les remarques qui suivent doivent beaucoup à la réflexion et aux conseils de Ginette Herry, à ses conférences sur son expérience de la traduction théâtrale en général et de Goldoni en particulier, auxquelles il faut ajouter les introductions toujours éclairantes et complètes de ses traductions publiées. Voir, entre autres, Ginette Herry, « De la spécificité du texte théâtral et de sa traduction », *Romanica*, numéro spécial *Traduire le drame*, n° LV, 2008, p. 151-158.

française contemporaine et la langue et la culture italienne du XVIII<sup>e</sup> siècle, entre le texte original et le texte restitué, mais aussi entre la traduction et sa mise en scène mentale<sup>6</sup>. Ce travail d'approche crée les conditions d'un approfondissement réflexif et du perfectionnement d'une traduction qui tend idéalement à s'approcher de l'écriture de Goldoni, poète dramatique, homme de livre et homme de théâtre au contact avec la scène. Les jeunes traducteurs perçoivent avec une certaine acuité la difficulté de la tâche, en particulier après avoir consenti au *vade-mecum* établi précédemment. Les complexes ou les rigidités scolaires peuvent être éloignés grâce à la mise à plat d'exemples issus de traductions publiées qui rendent valables les choix personnels des traducteurs acceptés par l'éditeur.

Il est important de faire comprendre la position du traducteur par rapport à celle de l'adaptateur qui, compte tenu de ses qualités rédactionnelles ou de son expérience de la scène (outre ses connaissances linguistiques), est sollicité pour plier le texte à un degré plus ou moins important aux besoins de la représentation professionnelle, comme cela a été le cas avec *La Trilogie de la Villégiature* : trois comédies ont été réduites à une seule par Félicien Marceau en 1978 sur le modèle de la mise en scène de Giorgio Strehler de 1974, tandis que la traduction complète des trois pièces a été proposée par Michel Arnaud en 1972. Les étudiants peuvent constater les démarches différentes et sont invités à réfléchir à la fois à la justesse et à l'efficacité de l'une et de l'autre. Il est important pour cela de revenir au texte de Goldoni en italien et d'en effectuer l'explicitation et l'analyse pour quelques scènes de chaque volet de la trilogie. Une retraduction qui évite l'adaptation peut alors être proposée. On rediscute même les titres français des trois comédies : le terme « manie » choisi par M. Arnaud pour « *smanie per la villeggiatura* », s'il reproduit les sonorités de « *smanie* », traduit seulement l'obsession de la villégiature et ne rend pas assez le sens que les recherches des étudiants dans les dictionnaires classiques ont dégagées, à savoir le désir et l'impatience (les citadins de la pièce se laissent prendre par un vent de folie du départ à la campagne au risque de mettre en jeu leur crédit économique et moral), de sorte qu'une réflexion est engagée sur des termes français adaptés parmi lesquels « frénésie » est souvent décrété le plus adéquat. En outre, poussés à l'observation des choix des traducteurs par rapport au texte source, les jeunes lecteurs prennent conscience de la façon de s'exprimer des personnages ;

6. Pour commencer, on écarte le problème de la langue vénitienne qu'il s'agira par la suite de rendre, en particulier dans le cas des Arlequin ou de certains Pantalon, par des tours syntaxiques et imagés plus que par des jargons particuliers.

quelques répliques de la première scène suffisent à dégager des remarques pertinentes : Leonardo manifeste verbalement son impatience, à la fois la hâte et l'inquiétude liées au départ en villégiature (celle des achats à faire dans l'urgence mais sans argent comptant), qui le pousse à gronder de façon absurde son serviteur, et Paolo, dont on perçoit une certaine expérience (Leonardo le vouvoie), fait remarquer respectueusement, mais avec une certaine sagesse conventionnelle, l'incohérence des reproches de son maître. Ces remarques débouchent sur une tentative de reformulation en français de quelques répliques (les choix sont ici soulignés) :

**C. Goldoni, *Le smanie per la villeggiatura*, I, 1.**

Leonardo: *Che fate in questa camera? Si han da far cento cose, e voi perdetè il tempo, e non se ne eseguisce nessuna.*

Paolo: *Perdoni, signore. Io credo che allestire il baule sia una della cose necessarie da farsi.*

***La Manie de la Villégiature*, traduction Michel Arnaud (Paris, Gallimard, Pléiade, 1972).**

Leonardo : Qu'est-ce que vous fabriquez ici ? Il y a cent choses à faire et, au lieu de les faire, vous perdez votre temps.

Paolo : Pardonnez-moi, monsieur, mais je crois que préparer la malle est du nombre des choses qu'il faut faire.

***La Trilogie de la Villégiature*, I, 1, texte français de Félicien Marceau d'après l'adaptation de Giorgio Strehler (Paris, Comédie-Française, 1978).**

Leonardo : Qu'est-ce que tu fais là ? C'est bien le moment de flâner. Il y a mille choses plus urgentes.

Paolo : Que Monsieur me permette. Je pense qu'une de ces choses urgentes, c'est précisément la malle.

***La Frénésie de la Villégiature*, I, 1, cours de traduction théâtrale LLT, proposition de traduction.**

Leonardo : Qu'est-ce que vous faites dans cette salle ? Il y a mille choses à faire et vous, vous perdez du temps, et rien n'avance.

Paolo : Pardonnez-moi, monsieur. Il me semble que préparer la malle fait partie de ce qu'il faut faire absolument.

Dans les traductions publiées, on peut dégager différents comportements des traducteurs vis-à-vis du texte et de la scène qui peuvent presque constituer des catégories : la traduction littéraire, plutôt livresque, mais attentive à reproduire la langue du théâtre classique quitte à s'éloigner du texte original ; la traduction moderne et grand public, d'une certaine efficacité comique mais qui peut, comme la précédente, s'éloigner de l'expressivité goldonienne ; la traduction littérale, linguistiquement et culturellement précise, mais qui ne prend pas assez en compte la dimension



orale et scénique du texte ; la traduction plus résolument destinée à la représentation, mais qui se laisse séduire par l'effet scénique recherché par la mise en scène. Ces catégories peuvent ne pas être systématiques et complètes, comme elles peuvent s'alterner dans une même traduction.

L'étape de « traduction comparée » par laquelle passent les jeunes traducteurs pour aboutir à la production d'une traduction personnelle s'avère libératrice et très formatrice pour l'assimilation de notre *Vade-mecum*, voire sa mise en discussion à partir de traductions qui ne suivent pas forcément les mêmes règles. Cette fois, une première traduction personnelle peut être proposée d'emblée par les étudiants qui se sont familiarisés avec l'auteur : cette première ébauche est souvent une traduction mot à mot peu attentive aux nuances et aux implications du texte goldonien, mais elle constitue une base de travail pour aboutir à une traduction définitive et collective après une relecture du texte de Goldoni et une lecture commentée des traductions existantes. L'exemple le plus complet de cet exercice est sans doute celui du texte bien connu de Goldoni, *La locandiera*, traduit et publié quatre fois en France depuis les années 1970. Il suffit, comme pour l'exemple précédent, de se référer à la première scène de la comédie (dont nous ne citons que le début). Les étudiants, dans le premier jet de leur traduction, ont tendance se laisser emporter par l'homophonie (« *qualche* » appelle « quelque ») et à choisir une tournure syntaxique proche de l'italien de Goldoni quitte à créer une rupture de construction (« si l'aubergiste... ils me conviennent »), mais sans relief particulier (« vaut autant que le mien »), et cela malgré les suggestions du texte (place des pronoms et des possessifs, répétitions). Ils oublient que le dialogue est le premier que découvre le public qui doit immédiatement saisir que l'aubergiste (terme qui vaut pour les deux genres) est une femme. Or, le début du texte contient déjà les caractéristiques de la relation peu harmonieuse entre les soupirants de Mirandoline. Il s'agit en effet d'un énième échange entre ces deux clients de l'auberge, le marquis de vieille souche, glorieux et désargenté, et le comte qui a acheté son titre grâce à son argent et dont la logique financière est aussi ridicule que l'orgueil de caste de son rival. L'analyse de style ne manque pas de souligner la façon particulière de s'exprimer de chaque personnage, mais aussi le non-dit socio-économique et psychologique de leur rapport de rivalité. Durant la lecture des traductions publiées, on observe les solutions de traduction particulièrement heureuses, ainsi que les modifications ou les pertes : les suppressions, les ajouts, glissements de sens (pour les expressions neutres ou au contraire riches de sous-entendus), les interventions syntaxiques (coupure des phrases, négations à la place d'affirmations) ou de niveau de

langue (formulations littéraires ou populaires). On définit alors de façon plus concrète les pièges à éviter et on met à l'épreuve la viabilité et l'efficacité plus ou moins grandes du *Vade-mecum*. La lecture à voix haute des traductions met en évidence les séquences facilement théâtralisables et les autres dont l'efficacité orale et la compréhension des nuances sont moins nettes. À la fin de ce travail comparé sur les traductions et de retour constant au texte source, une nouvelle traduction est composée qui tient compte à la fois des éléments qui ont été considérés comme essentiels dans les traductions existantes et de solutions inédites proposées et réfléchies durant la discussion. La traduction finale n'est pas une traduction « idéale » (elle change d'ailleurs selon les groupes et les années), mais un exemple de traduction valable et justifiable dans tous ses aspects.

C. Goldoni, *La locandiera*, I, 1.

Marchese: *Fra voi e me vi è qualche differenza.*

Comte: *Sulla locanda tanto vale il vostro denaro, quanto vale il mio.*

Marchese: *Ma se la locandiera usa a me delle distinzioni, mi si convengono più che a voi.*

**Exemple de premier jet de traduction (étudiant LLT).**

Marquis : Entre vous et moi il y a quelque différence.

Comte : À l'auberge votre argent vaut autant que le mien.

Marquis : Mais si l'aubergiste a pour moi des égards, ils conviennent plus qu'à vous.

*La Locandiera*, trad. Michel Arnaud (Paris, Gallimard, Pléiade, 1972).

Marquis : Entre vous et moi, mon cher, il y a une certaine différence.

Comte : Quand il s'agit de payer sa note, mon cher, votre argent ne vaut pas plus que le mien.

Marquis : Il se peut, mon cher, mais si notre hôtesse a des égards pour moi, c'est que je le mérite plus que vous.

*La Locandiera*, trad. Gérard Luciani (Paris, Gallimard, Folio bilingue, 1991).

Marquis : Entre vous et moi, il y a une différence.

Comte : Dans cette auberge, votre argent ne vaut pas plus que le mien.

Marquis : Certes, mais si la propriétaire a pour moi des égards, c'est que j'en suis plus digne que vous.

*La Locandiera*, trad. Norbert Jonard (Paris, Flammarion, 1996).

Marquis : Entre vous et moi, il y a quelque différence.

Comte : Dans cette auberge, votre argent vaut autant que le mien.

Marquis : Mais si notre hôtesse a des égards pour moi, c'est qu'ils me siéent plus qu'à vous.

*La Locandiera*, trad. Danièle Aron, Comédie-Française 1981 (Paris, Hachette, Classiques, 1996).

Marquis : Entre vous et moi, il y a une certaine différence.

Comte : Quand il s'agit de payer, mon argent vaut bien le vôtre.

Marquis : Mais si l'hôtesse a pour moi des égards particuliers, c'est bien parce qu'ils me sont dus.

**Exemple de traduction collective (cours de traduction LLT).**

Marquis : Entre vous et moi, il y a une certaine différence.

Comte : À l'auberge, votre argent a autant de valeur que le mien.

Marquis : Mais si l'hôtesse a des égards pour moi, c'est qu'ils me conviennent plus qu'à vous.

L'opération a pour but de fixer une méthode de traduction du texte théâtral, en particulier des textes de Goldoni, en prenant en compte tous les paramètres nécessaires pour ensuite passer plus aisément et avec moins de blocages à la seconde phase de l'apprentissage, celle de la traduction autonome de textes inédits. La pièce choisie pour le semestre universitaire sera divisée en blocs de scènes dont les premières serviront à la traduction collective durant le cours, tandis que d'autres scènes devront être traduites par groupes de deux étudiants (si possibles composés d'un italoophone et d'un francophone) et d'autres encore individuellement. Dans les deux cas, les traductions sont constamment soumises à la relecture du groupe : ce procédé garantit l'harmonisation de la traduction complète qui, certes, reste une traduction dirigée par l'enseignant(e), mais n'en aboutit pas moins à une traduction réalisée avec les étudiants et par eux pour la partie en complète autonomie.

Il est utile de rappeler régulièrement l'élément spectaculaire et oral de la finalité de la traduction théâtrale. Les exemples de pratiques professionnelles peuvent s'avérer utiles. Comme cela a été théorisé par Patrice Pavis, le texte traduit doit être « parlable », jouable et recevable, grâce au passage d'un « verbe-corps » à l'autre, sans raboter les différences qui rendent reconnaissables l'origine et la spécificité du texte étranger<sup>7</sup>. Les traducteurs « goldonistes » du bicentenaire ont pu faire l'expérience de la mise à l'essai oral de leur traduction en cours par des acteurs professionnels. À ce titre, je me permets de me référer à une expérience personnelle car, à l'époque, la mise en voix d'un extrait de ma première traduction m'a permis de comprendre toute l'attention à accorder à l'oralité du texte et aux pièges de la théâtralité déviée par la traduction. Il s'agissait de proposer une scène des *Amants timides* (*Gli Amanti timidi*) qui posait un problème de rendu et dont le partage devait confirmer ou infirmer la validité de mes solutions de traduction pour le tic verbal du nerveux et rôleur Pantalon « *giuro a bacco baccone* » au suffixe augmentatif si personnel. J'avais pensé,

7. Patrice Pavis, « Vers une spécificité de la traduction théâtrale : la traduction intergestuelle et interculturelle », dans *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990, p. 135-162.

dans un premier temps, utiliser l'exclamation un peu vieillotte « saperlipopette », mais de la personnaliser en « saperlotte » (existant dans le parcours étymologique et indiquée par les dictionnaires) et de « l'augmenter » par la structure répétitive « saperlotte de saperlotte ». Pantalón, cependant, montant progressivement sur ses grands chevaux face à sa fille, finit par répéter comiquement « *giuro a bacco baccone, baccone, baccone* », ce qui pouvait éventuellement être rendu avec une variation telle que « saperlotte de saperlotte, de saperlipopette ». Il se trouve que l'acteur<sup>8</sup> chargé dans la lecture publique du rôle de Pantalón, qui ne connaissait pas ce texte de Goldoni non encore traduit, sentit dans les termes français choisis le côté sautillant plus que grondant du personnage et il en exagéra le comique, par ailleurs offert par l'allitération en « p » et « t » qui rendait le tout assez difficile à prononcer. Butant sur l'expression et postillonnant à souhait, l'acteur rendit encore plus risible la fureur du personnage qu'il jouait à merveille, le faisant même bégayer, le poussant à inverser les syllabes et à inventer une ultime et excessive variation (inexistante en français) dans « saperlopipette de popette ». Ma propre traduction se révélait comique et, outre la magistrale leçon qui m'était donnée, je reconnus la nécessité de revenir à des choix adaptés aux intentions plus mesurées de Goldoni et aux caractéristiques de Pantalón dont le tic de langage devait contenir des sonorités menaçantes bien qu'inefficaces. Après une discussion avec les acteurs et traducteurs présents<sup>9</sup>, l'expression retenue pour la traduction finale fut « sacré tonnerre de tonnerre ». Enfin, la mise en voix presque jouée du dialogue produisit une petite variation supplémentaire de l'acteur qui éprouva le besoin de rendre plus familier l'ordre bref et neutre en français « sors le portrait » pour « *metti fuori il ritratto* ». Sa suggestion « sors-moi le portrait », donnant une nuance populaire peu pertinente au langage du personnage, fut ramenée à un niveau de langue adéquat, mais transformée dans la traduction finale en tenant compte du mouvement et de l'intuition de l'acteur pour aboutir à « donne-moi le portrait » qui atténua la brièveté de la première traduction et semble plus naturel.

C. Goldoni, *Gli amanti timidi*, I, 14.

Dorotea: *In verità, quasi, quasi mi fareste ridere.*

Anselmo: *Non ridere, giuro a Bacco Baccone. Metti fuori il ritratto. [...]*

(*Giuro a Bacco Baccone, Baccone, Baccone!*) *mortificato, da sé, guardando il ritratto.*

8. Pour être précis, il s'agissait de l'excellent metteur en scène et acteur, Jean-Claude Penchenat, par ailleurs « goldoniste » d'une grande sensibilité.

9. Ginette Herry se montra comme à son habitude très disponible, cette fois et d'autres ensuite lors de cette première expérience de traduction, que ce souvenir soit l'occasion d'exprimer toute ma gratitude envers elle.

Première ébauche de traduction, *Les Amants timides*, L. Comparini.

Dorotea : En vérité, vous me feriez presque rire.

Anselmo : Ne ris pas, saperlotte de saperlotte. Sors le portrait [...]

(Saperlotte de saperlotte, de saperlipopette!)

Lecture publique (Jean-Claude Penchenat dans le rôle de Pantalon, 1993).

Dorotea : En vérité, vous me feriez presque rire.

Anselmo : Ne ris pas, saperlotte de saperlotte. Sors-moi le portrait [...]

(Saperlotte de saperlotte, de saperlotte, de saperlipopette, de saperlopipette de sa popette!)

*Les Amants timides*, traduction L. Comparini (Paris, Imprimerie nationale, 1993).

Dorotea : En vérité, vous me feriez presque rire.

Anselmo : Ne ris pas, sacré tonnerre de tonnerre. Donne-moi le portrait [...] (Sacré tonnerre de tonnerre, de tonnerre, de tonnerre!)

Cette expérience fut déterminante pour comprendre à quel point la traduction doit se projeter dans la bouche et le corps de l'acteur, et comment, en passant par le jeu, une traduction en cours d'élaboration peut s'enrichir, se corriger, s'améliorer et même révéler les aspects les plus enfouis du texte théâtral d'origine. Il ne fait aucun doute que la lecture à voix haute du texte original et de la traduction en cours est essentielle durant le travail avec les étudiants traducteurs, même avec ceux qui n'ont pas l'habitude du jeu. Les problèmes posés par la traduction apparaissent assez vite si on se plie à l'exercice de mise en voix : prononciation entravée, changement de rythme, tours syntaxiques et terminologie trop littéraires, inintelligibilité dans l'immédiateté, possibilité de double sens ou de contresens à l'oral. Cette réalité est à prendre avec d'autant plus de sérieux que le texte traduit sera confié à de jeunes acteurs amateurs. En effet, une des difficultés du traducteur est ici de ne pas se laisser séduire par l'enthousiasme et la créativité ou la facilité avec laquelle les acteurs, lorsqu'ils connaissent le texte et commencent à prendre plaisir à l'interprétation, tirent le texte vers un comique plus marqué, même lorsque ce dernier n'a présenté aucun problème de traduction. S'il peut laisser l'acteur jouer avec le texte traduit, le traducteur doit prendre garde à ne pas intégrer toutes ses suggestions et même à résister à certaines d'entre elles. Le travail de traduction au contact constant des acteurs d'un atelier théâtral présente ainsi l'avantage d'une mise à l'épreuve du texte vivante et créative, mais aussi le risque d'une transformation par la scène de ce même texte. Un exemple de ce risque peut être fourni grâce à une autre expérience personnelle lors de la mise en scène par des étudiants de la traduction des *Amants timides* que je révisais pour l'occasion, malgré sa publication précédente et sa mise

en scène professionnelle par Claudia Morin<sup>10</sup>. Je me sentais libre de procéder à une retraduction du texte en fonction du travail avec les étudiants acteurs et dans le but de le rendre plus vivant et mieux adapté au spectacle qu'ils préparaient pour leurs camarades. Nous avons entre autres accordé une attention plus grande aux échanges entre les protagonistes, Camille et Arlequin, et en particulier aux scènes où ils apparaissent seuls sur scène, comme celle où ils n'ont pas encore avoué leur passion réciproque et où Arlequin veut offrir son portrait à Camille avant de partir, sur l'exemple de ce qu'a fait son maître avec la maîtresse de Camille (le sous-titre de la comédie est *L'equivoco dei due ritratti: La confusion des deux portraits*). Le dialogue répété dans l'atelier est peu à peu devenu plus familier que la traduction publiée : les étudiants utilisaient une redondance syntaxique et une inversion interrogative incorrecte mais courante dans la langue actuelle des jeunes gens («vous l'avez-mis où votre portrait?»). Cette formulation pouvait éventuellement convenir au personnage de la servante (même si Camille s'exprime bien dans le texte de Goldoni, elle peut trouver ici un certain intérêt à infantiliser Arlequin, qui par ailleurs ne sait pas lire, contrairement à elle) et permettait de faire ressortir l'adverbe de lieu, important ici, au milieu de la réplique. Par ailleurs, le rythme a été légèrement ralenti pour faire apprécier la scène à l'auditoire grâce à un jeu autour de l'adjectif possessif transformé en pronom personnel et placé à la fin des répliques («portrait de moi» suivi de «mon portrait»), avec une récupération de l'expression originale dans la réplique de Camille («votre portrait»). Ces modifications ne seraient pas arrivées sous la plume des étudiants traducteurs fidèles à leur *Vade-mecum* du traducteur goldonien, mais les jeunes acteurs portaient d'une traduction que je modifiais moi-même sous leurs yeux et qu'ils étaient autorisés à s'approprier pour les besoins de l'interprétation. Nous pûmes ainsi faire l'expérience de l'adaptation au plateau d'un texte devenu quelque peu élastique bien que nous ne perdions jamais de vue notre «dialogue avec l'auteur» qui restait notre ligne de conduite. Mais l'interprétation «libérée» provoqua un autre effet.

Lors d'une répétition, les jeunes acteurs, désormais plus à l'aise avec le jeu sur les mouvements de la passion, se sont amusés, avec mon consentement, à jongler avec les allusions sexuelles qu'ils ont cru voir dans le texte de Goldoni et à interpréter dans ce sens le jeu des protagonistes excessivement timides. La mise en scène de Claudia Morin avait laissé peu d'espace au double sens, peut-être pour la simple raison que son Arlequin, habillé avec des vêtements contemporains, cachait le portrait dans la poche de son

10. Paris, Théâtre Cassiopée, été 1997. Un DVD a été tiré de la captation du spectacle en 2005.

gilet, et probablement à cause de ma traduction de « *saccoccia* » par le très générique « poche » employé pour le costume traditionnel d'Arlequin dont l'un des accessoires est la sacoche-pochette. Les étudiants de l'atelier théâtral éprouvèrent le besoin de rendre plus explicite et suggestive la scène, en particulier après que je leur avais apporté les gravures des éditions goldoniennes illustrées du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ils firent donc des propositions orales et demandèrent à leur Arlequin de chercher des attitudes physiques possibles pour cette scène. Le jeune acteur mit à sa taille une sacoche-banane pour imiter l'accessoire d'Arlequin, mais il la fit coulisser du côté au devant, et il créa un jeu ambigu avec les répliques sur la localisation du portrait (sur les attributs sexuels), poussant son interlocutrice dans cette direction. Les deux acteurs jouèrent le dialogue entre impulsions physiques d'attraction mutuelle et retenue pleine de honte, avec une gestuelle plus suggestive que ce que la traduction de départ laissait deviner, mais sans trahir les éventuels contenus du texte de Goldoni (qui ne refuse pas l'ambiguïté) ni la psychologie des personnages dans leur mise en contact. J'acceptai la nouvelle version qui modifiait un peu la traduction et, dans le livret de scène en vue du spectacle, laissait de l'espace aux didascalies d'interprétation. Le problème consistait en réalité dans le comique nouveau lié à la gestuelle et aux mimiques de l'acteur qui poussait le texte dans le sens de la grivoiserie. Interprétée avec modération et contrôlée, avec un dosage équilibré de spontanéité naïve et d'audace honteuse, la scène fonctionnait parfaitement sans mettre en péril la cohérence interne, mais, fixée dans le texte écrit, la traduction présentait une limite bien ténue entre le double-sens suggéré et l'excès interprétatif possible, de sorte que la nouvelle traduction pouvait donner lieu à une future mise en scène capable de détruire la délicatesse des caractères. La traduction revisitée après le spectacle revint au texte de Goldoni et à la première version française, avec, toutefois, la modification de « poche » en « sacoche » dans la didascalie, laissant les futurs lecteurs libres d'interpréter la scène sans en forcer le sens.

**C. Goldoni, *Gli amanti timidi*, II, 6.**

Arlecchino: *El gh'ho anca mi el mio ritratto.* (con bocca ridente)

Camilla: *Anch'ella ha il suo ritratto?* (mostrando meravigliarsi)

Arlecchino: *Siora sì.* (come sopra)

Camilla: *E dove l'ho ha il suo ritratto?*

Arlecchino: *L'ho qua.* (accennando la saccoccia sorridendo)

Camilla: *Oh! non sarà poi vero.* (scherzando)

***Les Amants timides*, traduction L. Comparini (Paris, Imprimerie nationale, 1993).**

Arlequin (*tout réjoui*) : Moi aussi, j'ai mon portrait.

Camille (*feignant l'étonnement*) : Vous aussi, vous avez votre portrait ?

Arlequin (*comme plus haut*) : Oui, madame.



Camille (*souriant*) : Et où l'avez-vous mis, votre portrait ?

Arlequin (*montrant sa poche en souriant*) : Là.

*Les Amants timides, mise en scène de Claudia Morin, Théâtre Cassiopée, 1997.*

Arlequin : Moi aussi, j'ai mon portrait.

Camille : Vous aussi, vous avez votre portrait ?

Arlequin : Oui, madame.

Camille : Et où l'avez-vous mis, votre portrait ?

Arlequin : Là. [*indiquant la poche de son gilet*]

*Les Amants timides, atelier théâtral (Université de Savoie, 2003).*

Arlequin : Moi aussi, j'ai mon portrait... un portrait de moi !

Camille : Vous aussi, vous avez un portrait de vous ?

Arlequin [*faisant coulisser sa sacoche-banane sur le devant*] : Oui, madame.

Camille [*souriant, confuse*] : Et... vous l'avez mis où, votre portrait ?

Arlequin [*indiquant sa sacoche*] : Là.

Durant la mise en scène, le texte ne peut s'appuyer sur la note explicative. Il faut donc régler le problème des « intraduisibles » : expressions particulières, références spécifiques, allusions propres à la Venise du XVIII<sup>e</sup> siècle, que le spectateur d'aujourd'hui, et à plus forte raison le spectateur étranger, ne peut saisir. Le texte peut conserver tels quels (au risque de paraître peu clairs) ces marquages historiques et culturels s'ils ne sont pas déterminants pour la compréhension de l'action ou les réactions des personnages. Dans le cas contraire, le traducteur peut avoir recours, si elle est rapide et mesurée, à l'explicitation destinée aussi bien aux acteurs qu'aux spectateurs. Dans la mesure où, depuis quelques années, l'activité de traduction des étudiants est orientée vers la production d'inédits en français que l'atelier théâtral utilise pour ses projets de spectacles au sein de l'université même<sup>11</sup>, le problème des intraduisibles, qui s'est présenté plusieurs fois, a été exposé aux acteurs alors que s'élaborait la traduction (les délais entre la « livraison » à l'atelier de la traduction complète et le début des répétitions est parfois très bref). Les répétitions sont ouvertes aux traducteurs, lorsqu'ils ne sont pas eux-mêmes acteurs, et dirigées par le même enseignant, ce qui s'avère particulièrement stimulant et ouvre de nouvelles perspectives dans la *translation in progress* ou la *performing translation* : la traduction fixée par écrit reste ductile durant quelques semaines, voire

11. À l'université Paris-Sorbonne, l'atelier théâtral italien a été créé en 2006 à l'occasion du tricentenaire de la naissance de Carlo Goldoni (2007) et a été baptisé *La Mascareta*, du nom d'une barque vénitienne. D'autres auteurs que Goldoni ont été traduits pour la première fois, ou retraduits, ou surtitrés *ex novo* pour les représentations des deux groupes de l'atelier : Luigi Pirandello, Eduardo De Filippo, Erri De Luca, Dario Fo, Franca Rame, Rossana Campo, Marina De Juli.



quelques mois, et ouverte aux variations, puis aux éventuelles modifications qui s'imposent pour la scène. Dans certains cas d'intraduisibilité, les efforts des traducteurs peuvent même sembler insuffisants aux acteurs, davantage projetés vers la réception de leur jeu, et il arrive que ces derniers se sentent autorisés à intervenir dans la traduction après discussion et accord commun. Un exemple éclairant de ce phénomène s'est présenté lorsque nous avons traduit et proposé à la représentation une partie de *La gastalda*, première version de *La castalda* : pour différencier cette première version où la protagoniste est une fille à marier qui parle en vénitien (« *gastalda* » est un mot vénitien) de la seconde version qui fait de la jeune fille une jeune veuve s'exprimant en toscan, nous avons choisi le titre *La Jeune Intendante*. Cette liberté nous permettait, grâce à l'adjectif, d'évoquer une des caractéristiques essentielles de la protagoniste et nous laissait la possibilité de traduire la deuxième version éditée par Goldoni par *L'Intendante*. Là n'était cependant pas la vraie difficulté, qui s'est présentée au premier acte. Devant le pauvre et orgueilleux Comte Ottavio, qui critique le chocolat à peine servi, Corallina ironise par d'habiles sous-entendus sur le petit déjeuner habituel du parasite dont l'ingrédient unique est la *polenta*. Le problème de compréhension réside dans le fait que l'allusion progressive à l'aliment jaune, amer et épais ne fonctionne pas en français, comme ne fonctionne pas non plus le contraste comique entre, d'un côté, l'évocation du plat du campagnard pauvre (aujourd'hui la polenta en France n'a pas ce marquage socio-économique, elle est par ailleurs préparée de façon à ce que son amertume disparaisse et il est rare qu'elle soit servie en tranches) et, de l'autre, les prétentions de luxe, de lustre et de raffinement du Comte. Pour une meilleure compréhension du comique de l'échange entre les deux personnages fondé sur l'évocation de ce plat (il ne s'agissait en aucun cas de le transformer en un autre aliment), les traducteurs ont proposé une petite incise explicative créée de toute pièce à la fin de la réplique de Corallina sur le chocolat du Comte : « On le coupe en tranches [comme la polenta]. » Toutefois, les acteurs ont considéré, avec justesse, que cette précision introduite par les traducteurs arrivait trop tard dans le dialogue, qu'elle ne sauvait pas le sens des allusions précédentes sur la couleur, le goût et la consistance du chocolat du Comte comparé à la polenta. Les traducteurs, dont le texte pouvait fonctionner tel quel à la lecture par la compréhension à rebours, ont cherché avec les acteurs une formulation compréhensible dès l'évocation de la couleur jaune : « une plus belle couleur » est devenu « une couleur plus éclatante », le tour syntaxique final s'est fait plus insistant et plus ironique (« c'est dans le chaudron qu'on le réussit le mieux »), et, surtout, l'explicitation de la

comparaison entre le chocolat et la polenta a été déplacée au début de l'échange grâce à un aparté exclamatif de Coralline destiné au public : « [(espèce de mangeur de polenta!)] » La solution a été amplifiée par la gestuelle de l'actrice dans le rôle de Corallina pour mieux évoquer la préparation de la polenta (mélangée dans le chaudron) et la façon de la servir (coupée en tranches). Cette légère adaptation a garanti la compréhension immédiate et préservé le comique de la scène.

C. Goldoni, *La gastalda*, I, 5.

Ottavio: [*la cioccolata*] *Non ha a che far con la mia.*

Corallina: *La sua averà più bel colore.*

Ottavio: *Certamente.*

Corallina: *Sarà amaretta.*

Ottavio: *Sì, questa è troppo dolce.*

Corallina: *Sarà molto più densa.*

Ottavio: *Questa veramente è liquida.*

Corallina: *Nella caldaia riesce meglio. [...]*

Ottavio: *Sì, quando l'invito è grande.*

Corallina: *E poi la tagliano in fette...*

Ottavio: *Orsù, parliamo d'altro.*

*La Jeune Intendante*, traduction du groupe LLT 2006.

Ottavio : Il n'a rien à voir avec le mien.

Coralline : Le vôtre doit avoir une plus belle couleur.

Ottavio : Certainement.

Coralline : Il doit être légèrement amer.

Ottavio : Oui, celui-ci est trop sucré.

Coralline : Il doit être plus épais.

Ottavio : À dire vrai, celui-ci est trop liquide.

Coralline : Et, dans le chaudron, il est mieux réussi. [...]

Ottavio : Oui, quand les invités sont nombreux.

Coralline : Et puis, on le coupe en tranches... [*comme la polenta.*]

Ottavio : Allons, parlons d'autre chose.

*La Jeune Intendante sur les planches*, 2007 (Université Paris-Sorbonne).

Ottavio : Il n'a rien à voir avec le mien.

Coralline : [*(Espèce de mangeur de polenta!)*] Le vôtre doit avoir une couleur plus éclatante. [...]

Ottavio : À dire vrai, celui-ci est trop liquide.

Coralline : Et c'est dans le chaudron qu'on le réussit le mieux [*elle fait semblant de remuer la polenta avec un bâton*]

Ottavio : Oui, quand les invités sont nombreux.

Coralline : Et puis, on le coupe en tranches... [*elle fait semblant de couper la polenta en tranches*]

Ottavio : Allons, parlons d'autre chose.

Si les deux premières corrections dramatisent avec bonheur la première traduction et peuvent être proposées comme traduction définitive pour une éventuelle édition, la troisième, qui ajoute un aparté et des didascalies gestuelles servant la représentation *hic et nunc*, modifie le texte original pour l'interprétation : dans une traduction officielle publiée, on est obligé de réserver cette intervention à des notes-propositions. La traduction en vue de la représentation de l'atelier devient quant à elle une sorte de livret de scène du texte français utilisé avec ses ajouts pour la mise en scène. Il faut donc convenir que, dans ce cas, quatre niveaux d'élaboration du texte théâtral traduit apparaissent (nous ne tenons pas compte ici de la variante « spectaculaire » du texte qui, durant et après le spectacle, enregistre les heureuses modifications intervenues à chaud, selon l'inspiration des acteurs et la réactivité des spectateurs)<sup>12</sup> :

Niveau 1 : première traduction « à la table » (avec lecture orale) ;

Niveau 2 : traduction « dramatique », modifiée dans le sens d'une plus grande représentabilité (après mise en voix éventuelle) ;

Niveau 3 : traduction pour la mise en scène (livret de scène) qui tient compte des exigences propres à la représentation ;

Niveau 4 : traduction publiable, avec révision des niveaux précédents et retour au texte source.

Pour un traducteur professionnel qui travaille seul à sa table, mais qui a une certaine expérience de la scène, les niveaux 2 et 3 peuvent être atteints mentalement et même fusionner avec le niveau 1 pour aboutir plus rapidement au niveau 4. Dans le cas du travail de traducteurs débutants et d'acteurs amateurs, le texte connaît parfois plusieurs états pour un même niveau. Quoiqu'il en soit, le dernier niveau nous semble essentiel dans le cadre d'activités étudiantes dans la mesure où il permet de « nettoyer » le texte des contingences liées à sa représentation, et de garantir la part d'universalité du texte soumis aux futures lectures et interprétations. Le caractère particulier de l'atelier théâtral, qui doit rester une activité de plaisir (ouverte aux étudiants « libres » qui n'en retirent aucune reconnaissance en terme de notes ou de crédits) et adaptée à l'âge des acteurs (et des spectateurs) pousse à trouver des compromis avec les difficultés du texte auquel les traducteurs ont tenté de remédier. Le fait que l'enseignant

12. Ces trois niveaux du texte sont contenus dans les plus nombreuses catégories de Patrice Pavis revisitées récemment par Stefano Biselli. Voir Stefano Biselli, « La traduzione teatrale », *Testo a fronte*, n° 15, oct. 1996, p. 63-73.

de traduction et le coordinateur artistique soient la même personne facilite ces compromis. Toutefois, il faut prendre garde à ne pas trop laisser le texte sous l'influence envahissante d'un « jeunisme » et d'un « dilettantisme » qui feraient oublier les intentions précises de l'auteur et la nécessité de les transmettre au public.

Il est parfois malaisé de repousser les tendances à un comique facile, en particulier s'il est le fait d'une italianisation stéréotypée que les acteurs francophones se croient en droit de faire intervenir pour la couleur locale. Si les rappels à la culture d'origine du texte doivent être maintenus, il n'est pas question de les utiliser pour provoquer le rire ou la bienveillance, ce qui alimenterait l'image d'un théâtre goldonien de divertissement secondaire et carnavalesque. L'œuvre de Goldoni fournit assez d'occasions de réflexions et d'émotion, y compris dans les moments comiques, pour inciter ses interprètes à transmettre ses nuances variées et sa complexité. À différentes reprises, la nécessité s'est imposée de ne pas laisser l'italianité devenir un élément comique. Un exemple intéressant peut être tiré du même texte de *La gasta* au moment où le Comte Ottavio, pour s'attirer la bienveillance de Corallina, entame avec elle une stichomythie héritée de la *commedia dell'arte* mais revisitée par la réforme goldonienne, sans gratuité aucune : Corallina en profite pour prouver sa supériorité intellectuelle et verbale, mais aussi pour évoquer le pouvoir économique qu'elle possède dans la maison de Pantalon, son vieux maître amoureux d'elle (elle finira par l'épouser et chasser les pique-assiette). Utilisant la métaphore culinaire pour mettre en doute l'innocence de Corallina, Ottavio la compare ironiquement à « *l'acqua dei maccheroni* ». Cette expression est immédiatement compréhensible par le public de Goldoni, et même par le public italien contemporain (cette eau est trouble car elle est pleine d'amidon de blé). Or, la première traduction qui reprenait telle quelle « l'eau des macaronis », plaisait presque trop aux acteurs qui essayaient de la prononcer à l'italienne, avec force accent tonique, doubles consonnes mal placées et « r » vibrant à souhait dans le barbarisme bouffon « l'eau des *maccarronni* ». Durant les répétitions, le dialogue glissait vers le pittoresque à l'italienne qui n'était pas pertinent dans le texte de Goldoni. Le terme introduisait des nuances liées à une invasion parasitaire de la culture française dans l'italianité : « Les macaronis » est le nom méprisant donné par certains Français aux immigrés italiens ; par ailleurs, l'aliment lui-même évoque à l'oreille française une spécialité typiquement italienne et non un aliment commun. Il faudrait chercher un équivalent neutre comme « nouilles » pour rendre « *maccheroni* », mais ce terme fait référence à un type de pâtes du pauvre en deçà de l'évocation gourmande de la

part d'Ottavio qui en est réduit à manger de la polenta. Pour éviter tout risque d'étrangeté déplacée, nous sommes revenus à une expression plus générale et familière à l'oreille : « l'eau des pâtes ». Pour compenser la perte des sonorités riches de « *maccheroni* » qui remplissent la bouche d'Ottavio, nous avons choisi d'allonger la réplique ironique en explicitant son sens grâce à la précision « l'eau de cuisson ». Cette solution a été adoptée pour la représentation de l'atelier théâtral. Toutefois, en réfléchissant à nouveau à la différence entre « pâtes » et « *maccheroni* », nous avons décidé, dans la perspective d'une diffusion de la traduction, de laisser ouverte la possibilité, pour des lecteurs et un public plus diversifié, de recevoir la référence précise du dialogue goldonien, et nous sommes revenus, pour la traduction finale, au premier choix « l'eau des macaronis » en l'enrichissant de la trouvaille « de cuisson » (la prononciation elliptique peut oralement raccourcir la réplique) qui clarifie et « regalicise » l'évocation de la spécialité italienne.

**C. Goldoni, *La gastalda*, I, 5.**

Ottavio : [...] *Basta, si vede che la sapete lunga.*

Corallina : *E sì sono innocente come l'acqua.*

Ottavio : *Come l'acqua de' maccheroni, eh!*

Corallina : *Oh appunto quell'acqua con cui ella si lava il viso!*

***La Jeune Intendante*, proposition de traduction.**

Ottavio : [...] Suffit, on voit bien que vous êtes futée.

Corallina : Moi qui suis pure comme l'eau !

Ottavio : Oui, comme l'eau des macaroni !

Corallina : Exactement l'eau avec laquelle monsieur se lave la figure !

***La Jeune Intendante*, traduction pour la mise en scène.**

Ottavio : [...] Suffit, on voit bien que vous êtes futée.

Corallina : Moi qui suis pure comme l'eau !

Ottavio : Oui, comme l'eau de cuisson des pâtes !

Corallina : Exactement l'eau avec laquelle monsieur se lave la figure !

***La Jeune Intendante*, traduction finale.**

Ottavio : [...] Suffit, on voit bien que vous êtes futée.

Corallina : Moi qui suis pure comme l'eau !

Ottavio : Oui, comme l'eau de cuisson des macaronis !

Corallina : Exactement l'eau avec laquelle monsieur se lave la figure !

Si, pour la mise en scène universitaire, les traducteurs se projettent dans l'étape de la représentation et acceptent que leurs camarades acteurs prennent quelques libertés ponctuelles avec leur texte (exclamations, répétitions, synonymes, répliques augmentées d'apartés au public, explicitations, modernisations, etc.) au nom de l'efficacité scénique ou de l'expressivité,

l'enseignant traducteur et metteur en scène doit assumer le rôle de modérateur des élans interprétatifs et jongler entre trouvailles utilisables et mise en garde contre les risques de contresens. Le traducteur ne peut en aucun cas fuir son rôle de gardien du temple textuel en vue d'assurer le dialogue avec l'auteur et la transmission de son œuvre, en particulier lors des choix définitifs pour la traduction publiable.

Dans le cadre d'un atelier étudiant voué à la représentation d'un texte inédit traduit avec de jeunes traducteurs dans la proximité mutuelle, le passage du texte à la scène conduit à des éclaircissements du texte aussi bien qu'à l'adaptation relative de sa traduction, et cette dernière s'en trouve souvent améliorée et mieux justifiée. Toutefois, il revient au traducteur-metteur en scène d'évaluer les compromis à faire avec les conditions de la représentation. Oscillant entre choix consensuels, accueil d'idées heureuses et résistance aux excès d'interprétation, cette double activité renoue avec la part de travail artisanal et intuitif qui a sans doute été l'une des composantes majeures de la création de l'auteur dramatique au contact des comédiens. Les étudiants eux-mêmes apprennent à louvoyer entre respect du texte écrit et perfectibilité, besoin de rigueur textuelle et désir de dialogue avec le public. La question du vieillissement de la traduction marquée par son temps et de son nécessaire renouvellement est particulièrement pertinente dans la mesure où le théâtre classique étranger vient au contact du présent culturel et national de jeunes gens en formation. C'est pourquoi ces considérations issues d'une expérience et d'une pratique particulières peuvent éventuellement servir la réflexion générale sur la traduction théâtrale et sa mise en scène. Le texte produit après le parcours à la fois traductif, scénique et retraductif finit par être riche d'un sous-bassement expérimental complet, mais cela ne signifie pas que sa forme finale est une traduction définitive ou un modèle. Tout au plus, comme le rappelle Fabio Regattin<sup>13</sup> dans son bilan sur les théories en matière de traduction théâtrale, pouvons-nous dire que nous partageons une vision à la fois littéraire, dramatique et spectaculaire du texte traduit. La traduction qui a pour objet le théâtre, avec sa communication verbale et gestuelle immédiate, se révèle être un texte à recomposer régulièrement. Plus encore peut-être que le théâtre en langue originale, le théâtre traduit est vie en mouvement.

13. Fabio Regattin, « Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique », *L'Annuaire théâtral*, n° 36, 2004, p. 156-171.

## Bibliographie

- ARON Danièle, « L'auberge de Mirandoline », *Revue de la Comédie-Française*, n° 97, mars 1981, p. 9-12.
- BISELLI Stefano, « La traduzione teatrale », dans *Testo a fronte*, n° 15, oct. 1996, p. 63-73.
- HERRY Ginette, « À propos des mises en scène "goldoniennes" en France depuis le bicentenaire de 1993. Table ronde coordonnée par Ginette Herry », dans *Carlo Goldoni et la France : un dialogue dramaturgique de la modernité (II)*, *Revue des études italiennes*, n° 3-4, juillet-décembre 2007, p. 205-272.
- , « De la spécificité du texte théâtral et de sa traduction », *Romanica*, numéro spécial *Traduire le drame*, n° LV, 2008, p. 151-158.
- , « Traduire Goldoni », *Cahiers de la Comédie-Française*, n° 2, hiver 1991-1992, p. 43-50.
- Goldoni et l'Europe, aujourd'hui – et demain ?*, Strasbourg, Circé, 1995.
- MAIONE Gabrielle, « Aperçus sur la traduction Aron-Lassalle de *La Locandiera* », *Traduire*, numéro spécial, *Théâtre/Public*, n° 44, 1982, p. 14-15.
- MOUNIN Georges, « Pour la pédagogie de la traduction », dans Michel Ballard (dir.), *La traduction de la théorie à la didactique*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1986, p. 29-38.
- PAVIS Patrice, « Vers une spécificité de la traduction théâtrale : la traduction intergestuelle et interculturelle », dans *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990, p. 135-162.
- REGATTIN Fabio, « Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique », *L'Annuaire théâtral*, n° 36, 2004, p. 156-171.
- TOMARCHIO Margaret, « Le théâtre en traduction : quelques réflexions sur le rôle du traducteur », *Palimpsestes*, n° 3, *Traduction/Adaptation*, 1990, p. 87.