Lire le théâtre de Diderot en portugais

Les enjeux de la traduction *O Pai de Família* (1788)

Reading Diderot's theatre in Portuguese : O Pai de Família (1788)

Marie-Noëlle Ciccica

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rde/5386>

DOI : 10.4000/rde.5386

ISSN : 1955-2416

Éditeur

Société Diderot

Édition imprimée

Date de publication : 25 novembre 2016

Pagination : 75-86

ISBN : 978-2-9543871-1-6

ISSN : 0769-0886

Référence électronique

Marie-Noëlle Ciccica, « Lire le théâtre de Diderot en portugais », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 51 | 2016, mis en ligne le 25 novembre 2018, consulté le 30 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rde/5386> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rde.5386>

Marie-Noëlle CICCIA

Lire le théâtre de Diderot en portugais : les enjeux de la traduction *O Pai de Família* (1788)

Dans le Portugal du XVIII^e siècle, les ouvrages européens, et particulièrement français, connaissent une diffusion accrue, que ce soit dans leur édition d'origine ou dans une version traduite. Cette circulation emprunte des circuits clandestins de distribution lorsque les décisions censoriales se prononcent défavorablement sur les textes produits dans le pays ou ceux qui arrivent de l'étranger. L'engouement pour les idées et les modèles européens se manifeste de fait dans tous les genres, avec un attrait tout spécifique pour l'art dramatique, et participe peu ou prou à une évolution de la pensée et des mœurs. Ainsi que le rappelle Ana Clara Santos, dans une étude sur la réception de la comédie française au Portugal au XVIII^e siècle¹, les traductions jouent un rôle important dans la rénovation des lettres et cultures nationales. S'appuyant sur des travaux de José Lambert², elle souligne leur impact sur la construction et l'évolution de l'identité nationale. Tant le théâtre national que le théâtre étranger, traduit ou non en portugais, se publie et se vend abondamment, surtout à partir de la seconde moitié du siècle, si l'on en juge par le nombre de livres et d'opuscules de *cordel* en circulation, vendus en librairie et dans les rues. Car le théâtre se lit, peut-être même davantage qu'il ne se met en scène. Il s'impose en tout état de cause comme un instrument de doctrine, d'instruction morale, autant qu'il se fait véhicule de culture et de pensée politique. Les vertus morales à attribuer au théâtre sont inlassablement répétées, guettées dans les textes soumis à la censure, puisqu'il est entendu que

1. Ana Clara Santos, « Réception de la comédie française au Portugal (XVIII^e-XIX^e siècles) », *Anales de Filologia Francesa*, n° 21, 2013, p. 366.

2. José Lambert, « Les relations littéraires internationales comme problème de réception », in Borner, P., J. Riesz & B. Scholz, (eds.), *Sensus Communis, Contemporary Trends Comparative Literature*, Tübingen, G. Narr, 1986, p. 49-63.

ce genre artistique doit plaire mais, surtout, rendre meilleur. Ainsi, la formule de Diderot « Que votre morale soit générale et forte », dans les *Entretiens sur Le Fils naturel*³, trouve au Portugal une résonnance absolument conforme aux attentes du pouvoir régalien et des instances religieuses.

La collection de théâtre étranger (*Teatro Estrangeiro*) que le libraire français Rolland, installé à Lisbonne, entreprend d'éditer en portugais, constitue un indice de ce goût des lecteurs pour les textes dramatiques. Rolland est un agent majeur de l'industrie du livre, en grande partie française à ce moment-là au Portugal, comme le signale Ana Clara Santos :

D'un autre côté, l'industrie livresque française qui commence à se développer sur le sol national grâce à la venue de plusieurs libraires et imprimeurs français – notamment Chardron, Bertrand, Rolland et Borel –, prépare l'éclosion d'une nouvelle sensibilité idéologique, esthétique et politique inspirée de la littérature classique du Grand Siècle et de celle des Lumières et entame, par la même occasion, l'avènement de quelques collections vouées à la diffusion des grands succès dramatiques de la scène parisienne. L'une de ces premières collections, celle du *Theatro Estrangeiro*, lancée chez Rolland, rattachée, dès le numéro inaugural – traduction de la tragicomédie du *Cid* de Corneille –, à la défense de la morale et à la correction des mœurs, trouve ses modèles dans la traduction de pièces tragiques et comiques françaises afin d'élever le Portugal au niveau des nations les plus cultivées d'Europe⁴.

Les sept numéros de cette collection, édités entre 1787 et 1805, comptent une tragicomédie (*O Cid* de Corneille), deux tragédies (*Atreo e Thiestes*, de Crébillon, *Alzira ou os Americanos* de Voltaire), deux comédies (*O Avarento* de Molière, *O Jogador* de Regnard), et deux drames (*O Pai de Família*⁵ de Diderot, *Os dois Amigos* de Beaumarchais). Comme on le constate, non seulement ce théâtre « étranger » est en réalité uniquement français mais, en outre, une place avantageuse est faite à la comédie et au drame. La production théâtrale de l'époque confirme que la transmission de valeurs morales s'opère volontiers par le vecteur comique afin d'atteindre plus aisément une population diversifiée.

3. Denis Diderot, *Œuvres*, tome IV, éd. L. Versini, Paris, Robert Laffont, 1996, p. 1168. Les pages indiquées en référence dans le cours de cette étude renvoient à cette édition.

4. Santos, *op. cit.*, p. 371.

5. Denis Diderot, *O Pai de Família*, in *Teatro Estrangeiro*, n° IV, Lisboa, na Tipografia Rolandiana, 1788, 115 p. Les références données dans le cours de cette étude renvoient à cette édition.

L'organe censorial d'État, la *Real Mesa Censória* (remplacé à partir de 1787 par la *Real Comissão Geral sobre o Exame e Censura de Livros*), surveille cependant, à partir de 1768, la circulation des ouvrages, qu'ils soient dramatiques ou non. Son catalogue des livres interdits à la diffusion au Portugal entre 1768 et 1814 recense l'ensemble des écrits des grands philosophes des Lumières, à l'exception, le plus souvent, de leurs œuvres dramatiques. Ainsi, l'ensemble de la production philosophique de Diderot, qui circule dans les milieux lettrés⁶, est frappée d'interdiction le 8 juillet 1782⁷. Dans le *parecer*, qui en condamne la lecture au Portugal, il est fait mention de la réputation d'athée du philosophe encyclopédiste dont la pensée est jugée pernicieuse et blasphématoire :

Cet auteur est un philosophe bien connu pour être l'un des auteurs les plus [illisible] de l'*Encyclopédie*. Pour se faire une idée de cet ouvrage, il suffit de lire le *Traité des pensées philosophiques* [*Pensées philosophiques*] qui se trouve au tome 5. On peut y voir clairement qu'il n'admet aucune religion et qu'il est déiste. Il ne s'en tient pas à cette confession. Il dit qu'il n'est pas nécessaire d'imaginer que Dieu est bon ou mauvais : la justice se trouve entre l'excès de clémence et l'excès de cruauté ; et ainsi, les peines terrestres se trouvent entre l'impunité et les peines éternelles. Il dit que les miracles ne sont pas la preuve de la vraie religion pas plus que le témoignage des saints pères, que seule vaut la raison et qu'il croit plus en sa raison que dans tout autre chose ; or comme la foi se fonde sur l'autorité et non sur la raison, de même que l'existence d'un seul Dieu, il condamne les rigueurs de la pénitence que les saints ont pratiquée comme étant un suicide parce que se tuer tout d'un coup ou abrégé peu à peu les jours de sa vie revient au même. Enfin, il serait nécessaire d'écrire sur ce traité tout entier pour montrer les absurdités qu'il contient. Ont été du même avis les censeurs soussignés.

Tribunal de la *Real Mesa Censória*, le 8 juillet 1782.

Francisco de São Bento.

António Pereira de Figueiredo.

Joaquim de Sant'Ana

L'Encyclopédie figure sans autorisation dans bon nombre de bibliothèques privées. Cependant, même si un processus de laïcisation est en marche dans la société portugaise avec l'influence croissante de

6. La marquise d'Alorna, par exemple, lit Diderot dans son couvent-prison de Chelas. Voir Marquez d'Ávila e de Bolama, *A Marquesa de Alorna*, Lisboa, 1916, p. 102, cité par Leopoldo Collor Jobim, « A difusão da obra de Diderot em Portugal e no Brasil », *Revista Acervo*, v. 4, n° 1, Jan-jun. 1989, p. 104.

7. Maria Adelaide Salvador Marques, *A Real Mesa Censória e a Cultura Nacional – Aspectos da Geografia Cultural Portuguesa no Século XVIII*, Coimbra, sled, 1963, p. 144 (je traduis).

la classe bourgeoise, qui privilégie l'esprit utilitaire et scientifique⁸, un frein puissant à cette dynamique est actionné par les élites catholiques influentes au pouvoir, nullement prêtes à accepter l'idée que la raison puisse systématiquement supplanter la foi. À titre d'exemple, le père Teodoro de Almeida, pourtant considéré comme l'un des grands penseurs portugais des Lumières, condamne Diderot pour son athéisme. En revanche, contrairement à ses écrits philosophiques, les drames sérieux de ce dernier sont autorisés à circuler en français dans le pays dès 1768, comme l'indique cette licence (« Pode correr ») du *deputado* de la *Real Mesa*, António Pereira de Figueiredo :

Oeuvres de Theatre de Mr. Diderot, avec un Discours sur la Poesie Dramatique

A Amsterdam, 1759. Hum Tomo em 12.

Pode correr.

[22 septembre 1768]

[António Pereira de Figueiredo⁹]

Moins d'un an plus tard, les censeurs se prononcent à nouveau sur deux pièces de Diderot :

Les deux comédies, l'une intitulée *Le Père de Famille*, de Monsieur Diderot, l'autre *Le Fils prodigue*, sont toutes deux excellentes et dignes d'être imprimées et représentées.

Lisbonne, le 12 Juin 1769

António Pereira de Figueiredo

Frère João Baptista de São Caetano

Frère Luís do Monte Carmelo¹⁰

À en croire leurs titres en portugais, il semble donc que les pièces aient été traduites dès 1769. À notre connaissance, elles n'ont pas connu de publication avant celle du *Pai de Família* en 1788 par Roland. En revanche, la Bibliothèque Nationale de Lisbonne conserve une copie manuscrite datée de 1783 de la traduction du *Père de Famille*

8. Marie-Hélène Piwnick, « Lectures des élites portugaises au XVIII^e siècle d'après les annonces de librairie », in Actes du colloque *Histoire du Portugal, Histoire Européenne*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987 p. 163-173.

9. Arquivo Nacional da Torre do Tombo – Real Mesa Censória, caixa 4, n° 110. Disponible en ligne.

10. Arquivo Nacional da Torre do Tombo – Real Mesa Censória, caixa 5, n° 88-1/2 (je traduis). Disponible sur : <http://ww3.fl.ul.pt/cethhttp/webinterface/documento.aspx?docId=414&sM=t&sV=diderot>

qui est bel et bien une version de celle de 1788¹¹. Les noms de quelques-uns des personnages ont été changés, ainsi que certaines formulations dans le texte, mais le texte de base est le même. Quant à la représentation des pièces en question, l'abbé Grosier évoque en 1781, et sans citer ses sources, celle du *Pai de Família* qui aurait été sifflée par le public de Lisbonne¹². Il n'existe pas, à notre connaissance de document permettant de confirmer cette représentation. En outre, l'allégation de l'abbé Grosier est d'autant plus sujette à caution que celui-ci était ouvertement anti-encyclopédiste.

En dépit des zones d'ombre qui demeurent sur la fortune du *Père de famille* au Portugal, ces documents signalent que cette pièce a connu un certain succès et qu'elle a au moins été diffusée durant des années sous forme manuscrite, et peut-être même représentée avant sa première publication de 1788. Il ne faut guère s'étonner de ce succès, compte tenu du thème central de la comédie sérieuse de Diderot. Les multiples vertus et la noblesse de caractère d'un père et de ses enfants, acquises par l'éducation et le respect d'une morale sans faille avaient de quoi tranquilliser l'appareil censorial, conforter les idéaux esthétiques des intellectuels, et instruire le public. La pièce aurait même inspiré un auteur/acteur portugais, António José Paula, pour sa comédie *As duas Famílias* dont le texte est conservé manuscrit à la Bibliothèque Nationale de Lisbonne¹³.

Ainsi que le rappelle Ana Clara Santos, toute traduction peut être considérée comme une manipulation du texte-source, à plus forte raison lorsque « l'appropriation du texte est conditionnée par la situation idéologique et politique du système littéraire et culturel d'arrivée¹⁴ ». Le texte est soumis à divers intervenants, depuis sa conception, sa production, jusqu'à sa diffusion, en passant par l'étape de la censure. C'est pourquoi une traduction contient nécessairement en germe une part d'identité propre relativement au texte-source, elle s'en émancipe inévitablement, constituant ainsi une lecture ou une relecture de ce texte à qui la langue d'arrivée imprime une inflexion d'un autre ordre. Une bonne traduction de théâtre doit détenir non seulement des

11. Denis Diderot, *Comedia nova intitulada O Pay de Familia*, copiée par António José de Oliveira le 26 mai 1783 et conservée à la Bibliothèque Nationale de Lisbonne, cote 1383//2. Disponible en ligne : http://purl.pt/23965/4/564276_PDF/564276_PDF_24-C-R0150/564276_0000_capa-cap_a_t24-C-R0150.pdf

12. Abbé Grosier, Jean Baptiste Gabriel Alexandre (1743-1823), *Journal de littérature, des sciences et des arts*, au profit de la Maison d'institution des jeunes orphelins militaires, [s.n.] (Paris), 1781, vol. 3, p. 390.

13. Marta Rosa, « Diderot no Teatro Português do século XVIII – Estudo de Caso : A Obra de António José de Paula », publié sur le site Academia.edu, s.d.

14. Santos, *op. cit.*, p. 367.

qualités linguistiques mais aussi artistiques, car elle constitue la première étape d'un processus qui mène en principe à un spectacle vivant. L'adaptation du texte traduit dans un contexte théâtral suppose donc une exigence particulière d'adéquation à un langage a priori immédiatement perceptible oralement, à quoi s'ajoute d'une part, la sensibilité personnelle du metteur en scène qui « relit » l'ouvrage et le « retraduit » dans sa mise en scène, d'autre part, la restitution par les acteurs d'un texte qu'ils se sont à leur tour approprié.

La question de la réception textuelle est probablement plus aiguë encore au théâtre en raison de la confrontation directe avec le public d'arrivée, si l'on considère qu'une pièce doit être traduite dans le but d'être représentée. De nombreux chercheurs ont souligné l'aspect d'incomplétude d'un texte dramatique traduit qui ne subirait pas l'épreuve de la représentation. L'« équivalence fonctionnelle », pour employer la nomenclature de Louise Ladouceur¹⁵, elle-même fondée sur la théorie fonctionnaliste de la traduction de Gideon Toury¹⁶, qui est « le rapport existant entre deux énoncés appartenant à des langues différentes [qui] fait en sorte que la traduction diffère du texte original tout en le représentant au sein du milieu d'adoption », permet à la fois de mettre en adéquation texte de départ et texte d'arrivée, mais aussi d'assurer l'« acceptabilité » du texte traduit dans les systèmes linguistiques et littéraires d'arrivée. Les normes d'équivalence doivent permettre à l'œuvre traduite de trouver sa validité linguistique mais aussi de s'intégrer aussi naturellement que possible dans le système littéraire cible. La position initiale du traducteur est, avant tout autre chose, de poser sa priorité en matière de traduction : recherche-t-il avant tout l'adéquation au texte-source, c'est-à-dire « l'adhérence au texte-source et à ses normes », ou l'acceptabilité qui constitue « l'adhérence aux normes actives dans les systèmes linguistique et littéraire d'arrivée¹⁷ » ? Le choix d'une position initiale de traduction dépend, le plus souvent, de l'objectif de la traduction, ce que Louise Ladouceur, après Gideon Toury, nomme « les normes préliminaires [qui] concernent la politique de traduction adoptée », qui déterminent les auteurs, les genres littéraires privilégiés, les traducteurs chargés des traductions, etc. Mais interviennent ensuite « les normes opérationnelles » déterminées et mises en œuvre par le traducteur. Le matériau linguistique du

15. Louise Ladouceur, « Normes, fonctions et traduction théâtrale », in *Revue Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, Volume 40, numéro 1, mars 1995, p. 31.

16. Gideon Toury, *In search of a theory of translation*, Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980. Cité par Louise Ladouceur.

17. Louise Ladouceur, *op. cit.*, p. 32

texte-source sera remplacé par un matériau linguistique-cible dont les choix répondent aux exigences d'adéquation et/ou d'acceptabilité de la part du traducteur. Le bon équilibre de cette combinaison de normes permettrait d'accéder à « la traduction adéquate », une « construction intermédiaire hypothétique contenant le maximum d'équivalence¹⁸ ». Nonobstant, une comparaison fondée exclusivement sur le matériau linguistique (le texte en tant qu'ensemble de mots) serait réductrice, et il importe de comparer aussi les systèmes dans lesquels s'insèrent les textes : leur contexte de création, leurs stratégies de fonctionnement, leurs objectifs, etc. Une telle confrontation permet d'évaluer la position du traducteur pris, selon Antoine Berman, dans un système constitué de deux principes indissociables : d'une part, l'« ethnocentrisme » dans la stratégie de traduction, c'est-à-dire une traduction « qui ramène tout à sa propre culture, à ses normes et valeurs, et considère ce qui est situé en-dehors de celle-ci – l'Étranger – comme négatif ou tout juste bon à être annexé, adapté, pour accroître la richesse de cette culture », d'autre part l'« hypertextualité » qui renvoie au principe que « tout texte s'engendre par imitation, parodie, pastiche, adaptation, plagiat, ou tout autre espèce de transformation formelle, à partir d'une autre texte déjà existant¹⁹ ».

Il s'agit donc ici de s'interroger sur la posture du traducteur du *Père de Famille*, de mesurer le degré d'équivalence texte-source/texte-cible, soit la part d'« adéquation » ou d'« acceptabilité » de sa traduction, et de vérifier si l'on peut parler dans ce cas d'adéquation maximale entre les textes. Le fait que *O Pai de Família* s'insère dans une collection de pièces traduites, intitulée *Teatro Estrangeiro*, suggère que l'objectif de son initiateur est de donner à connaître des œuvres appartenant à une autre culture, une autre réalité et, partant, que la posture de traduction est davantage celle de l'adéquation au texte-source et non l'adaptation « ao gosto português », pratique théâtrale extrêmement fréquente dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, notamment dans le théâtre populaire de *cordel*. Dans ce cas, quelle part détient la caractéristique ethnocentrique, inhérente aux traductions occidentales, à en croire Antoine Berman ? Peut-on détecter dans la traduction qui nous intéresse un ajustement du texte-cible à des valeurs propres à la culture, à la politique et à la langue de traduction ? En d'autres termes, assiste-t-on à une relecture de la pièce de Diderot, menée à des fins idéologiques, mercantiles ou sociales ?

18. *Ibid.*, p. 34.

19. Antoine Berman, « La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain », *Les Tours de Babel*, Gérard Granel (dir.), Mauvezin, Éd. Trans-Europ-Repress, 1985, p. 48-49. Cité par Ladouceur, *ibid.*, p. 36.

Concernant les normes préliminaires de traduction, le premier élément de réponse est, comme cela a déjà été évoqué, que la traduction portugaise du *Père de famille* semble conçue comme un texte destiné à la lecture plutôt qu'à la scène ; c'est ce que suggère le fait qu'il entre dans une collection de pièces organisée sur plusieurs années par un libraire-imprimeur dans un but commercial. Le volume 4, *O Pai de Família*, se clôt par le catalogue du libraire et la liste de ses publications à venir. Le drame de Diderot est élaboré pour la scène ; il constitue une expérimentation de ses théories sur l'art dramatique sur le plan concret de la réalisation scénique, sujet très peu abordé au Portugal à la même époque. En revanche, sur le plan idéologique, le théâtre diderotien s'ajuste sans peine aux grands enjeux portugais en la matière : le théâtre s'impose depuis le sommet de l'État comme un outil de correction des mœurs, d'élévation de l'âme à la vertu, d'école de morale. C'est pourquoi, contrairement à la majeure partie des pièces étrangères traduites en portugais à cette époque, celle-ci ne subit que très modérément l'épreuve de l'adaptation, parfois radicale, souvent calamiteuse, que l'on peut souvent déplorer. Le traducteur anonyme, de toute évidence fin connaisseur de la langue française, préserve à la fois la structure dramatique (le découpage en actes et en scènes est, pour ainsi dire, strictement le même) et le contenu-même du discours. En revanche, la longue dédicace en forme de lettre adressée à la Princesse de Nassau-Saarbruck qui sert de préface aux premières éditions du *Père de famille*, véritable exposé théorique des conceptions de Diderot en matière d'éducation morale paternelle, n'est ni traduite ni publiée dans l'édition portugaise. Cette suppression pourrait être envisagée comme une première « relecture » de l'ouvrage qui appauvrit la démarche du dramaturge français. De fait, les principes éducationnels exposés dans cette dédicace, fondés sur le respect d'une plus grande individualisation de l'enfant, sur le développement de sa raison et de sa liberté contre le despotisme et l'esclavage, étaient susceptibles de valoir une interdiction à l'édition du texte dans son ensemble. Mais il faut sans doute trouver aussi des raisons plus prosaïques à cette suppression de la préface, la première étant que le traducteur (rappelons que le manuscrit date de 1783) a probablement utilisé une édition postérieure à l'édition princeps de 1758. Celle de 1781²⁰ ne comporte plus ce texte. C'est peut-être elle qui a été utilisée. Une autre raison, d'ordre éditorial mais aussi mercantile, est probablement aussi à retenir. Cette collec-

20. Dans la mesure où la version manuscrite conservée de la pièce a été copiée en 1783, le traducteur ne peut avoir travaillé que sur l'édition de 1781.

tion de théâtre étranger espère toucher un public populaire, désireux de se distraire et peu prédisposé à la lecture de textes plus spéculatifs. Pour s'assurer l'autorisation censurelle, et donc engranger les bénéfices de l'investissement par la vente de ces publications, il est sans doute préférable d'user de prudence.

Sur le plan des normes opérationnelles, le traducteur a, conformément aux pratiques de son temps, cherché à transposer l'intrigue dans le contexte d'arrivée. Ainsi, tous les noms des personnages sont, non pas traduits ou adaptés, mais remplacés par des patronymes portugais qui renvoient à la catégorie sociale visée, la bourgeoisie, par une nomination plus clairement roturière. Par exemple, M. d'Orbesson devient Silvestre, le commandeur d'Auvilé est le Marechal Gusmão, Saint-Aubin porte un simple prénom, Roberto, comme c'eût été le cas dans une pièce originale portugaise. En revanche, une incohérence se glisse dans la précision du lieu où est censée se dérouler l'intrigue. Dans la version manuscrite de 1783, la scène est à Lisbonne dans la maison de Silvestre. En revanche, dans l'édition de 1788, l'indication suivant la liste des personnages signale qu'elle est à Paris, information contredite à plusieurs reprises dans le texte où il est question des terres de Silvestre à Reguengo (p. 23) et surtout de Lisbonne (p. 34) que Luíza/Sophie a rejointe avec l'un de ses frères pour tenter de trouver secours auprès d'un membre de sa famille (qui s'avèrera être le commandeur). Cette transposition spatiale hasardeuse n'est guère gênante car pour ainsi dire aucun autre élément spécifique ne permet de « nationaliser » la pièce. Du reste, il ne s'agit pas pour Diderot de dépeindre un cadre strictement national mais de généraliser, au contraire, une situation de conflit digne de trouver sa solution dans une morale qui ne connaît pas de frontières. De fait, son drame bourgeois satisfait si bien les conceptions esthétiques et idéologiques du théâtre portugais, notamment prôné par les théoriciens néoclassiques du théâtre, que le traducteur peut se permettre une fidélité assez stricte quant au sens. Dans le ton, le lexique employé, les paroles de Silvestre/Le père de famille trouvent un écho étonnamment fidèle dans les écrits théoriques sur le théâtre à la même période, ainsi que le montre cet exemple :

Diderot, <i>Le Père de famille</i>	<i>O Pai de Família</i>	M. de Figueiredo, « Discurso »
« Ma fille, votre bonheur sera désormais l'occupation la plus douce de mon fils. Apprenez-lui, à votre tour, à calmer les emportements d'un caractère trop violent. Qu'il sache qu'on ne peut être heureux quand on abandonne son sort à ses passions. Que votre soumission, votre douceur, votre patience, toutes les vertus que vous nous avez montrées en ce jour soient à jamais le modèle de sa conduite et l'objet de sa plus tendre estime... » (p. 1270)	« Minha filha, à Luiza, vossa felicidade de hoje em diante será a mais suave ocupação do meu filho ; da vossa parte, está o ensinar-lhe a moderar os ímpetos de um gênio arrebatado, para que saiba que ninguém pode ser ditoso quando se deixa arrastar das suas paixões. Sirvam-lhe de modelo e de regra, para o objecto da sua mais terna estimação, a vosa afabilidade, a vossa submissão, a vossa paciência, e todas as mais virtudes que hoje nos patenteaste [<i>sic</i>]. » (p. 114)	« A felicidade que uma pessoa teve naquele idade do ensino, de viver entre gentes que lhe dessem boas doutrinas e melhores exemplos ; a sujeição que lhe gerou no ânimo um hábito de contrafazer a sua vontade, de conhecer que a humildade é uma condição e não uma virtude nos humildes ; as luzes que os livros cómicos, críticos e morais lhe deram para conhecer o forte e o fraco do Homem ; e ultimamente, o que a ensina a viver com eles é aquele ponto que não toca na honra bem entendida : é o que conta por nada para a maior parte da gente ²¹ . »

L'équivalence fonctionnelle, sur le plan de l'écriture textuelle, se réalise sans heurts. On n'y constate qu'en de rares occasions ces pratiques pourtant communes dans le théâtre traduit au Portugal, pratiques consistant à couper, déplacer, transformer le texte-source pour l'adapter aux besoins et au goût du public. Une comparaison minutieuse permet de noter une tendance à l'euphémisation, à l'atténuation, dans un processus de lissage du texte. Dans l'exemple suivant, la suppression de l'idée d'indulgence du père envers son fils pourrait indiquer qu'il est attendu davantage d'autorité paternelle dans la société portugaise ; de même que l'expression « le seul homme qu'il aime » pourrait peut-être paraître ambiguë et a été remplacée par une formule sans équivoque, « o seu maior amigo » :

Quelle est la conduite de mon fils, puisqu'il la dérobe à un père dont il a tant de fois éprouvé l'indulgence et qu'il en fait mystère au seul homme qu'il aime ? » (p. 1203)	Que tal é o proceder do meu filho, que não só se recata de um pai, que estremece por ele, mas até do seu maior amigo ? (p. 9)
---	---

Cette impression de lissage de l'expression en portugais répond peut-être à la préoccupation de rendre le texte plus accessible immédiatement, tant à la lecture que, surtout, à la représentation. Le traducteur de théâtre qui transfère le texte dans la langue-cible doit avoir l'exigence de la « speakability » et des « speech rhythms », selon

21. Manuel de Figueiredo, « Discurso », *Teatro*, Tomo X, Lisboa, Imprensa Régia, 1805 (1776), p. XI.

les formules de Susan Bassnet²², autant de qualités textuelles qui facilitent le jeu naturel et favorisent une compréhension plus spontanée du texte par le spectateur. Même s'il n'est pas assuré que l'anonyme auteur de cette version portugaise ait eu cette exigence à l'esprit, il faut lui accorder l'accessit d'une traduction fidèle au sens du texte source. On regrettera, en revanche un certain défaut d'adéquation à l'élégance de la langue de Diderot. Le niveau de langue relevant davantage d'un parler quotidien laisse à penser que le traducteur n'est pas un écrivain. À titre d'exemple, on peut observer ici l'écart sémantique entre les textes-source et cible :

Le bonheur s'en est éloigné (p. 1202)	Desterrou-se aqui todo o sossego (p. 8)
---------------------------------------	---

L'altération du sens réside dans le déplacement de l'intensité des termes employés. Le père de famille déplore que sa maisonnée ne vive plus dans le bonheur, alors que la traduction en portugais s'en tient à la « tranquillité » (*sossego*) de la maison. En revanche, cette paix familiale est susceptible d'être restaurée pour Diderot : le verbe « éloigner » n'a pas le caractère définitif de *destrerrar* (exiler).

Hormis ces observations, l'ensemble de la traduction s'attache scrupuleusement, et c'est relativement rare pour le souligner à nouveau, à respecter un texte-source qui n'est pas porteur de marqueurs identitaires nationaux forts mais, au contraire, présente des personnages et des situations généralisables. Les vertus de l'éducation, l'amour paternel et filial, la morale sont exportables – et exportées – sans dommages hors de la France.

Ainsi chargé de transmettre les valeurs de la société d'accueil, la traduction est soumise à diverses manipulations qui ont pour objet de la rendre « acceptable » c'est-à-dire conforme à l'ensemble des codes qui régissent à des degrés divers le discours de la société-cible²³.

En l'occurrence donc, si la remarque de Louise Ladouceur est toujours valable, elle sous-entend que cette manipulation peut s'exercer à des degrés divers. Dans le cas qui nous occupe, le niveau de « personnalisation » de la traduction est minime. De sorte que traduire le théâtre, selon la formule employée par Annie Brisset, dans certaines

22. Susan Bassnet, « Ways through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts », *The manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, ed. T. Hermans, London, Cross Helms, 1985. Cité par Manuela Carvalho et Daniela Di Pasquale (org.), *Depois do Labirinto – Teatro e Tradução*, Lisboa, Nova Vega, 2012, p. 24-25.

23. Louise Ladouceur, *op. cit.*, p. 37.

périodes d'effervescence nationaliste, « n'a plus pour objet de transmettre le discours de l'Étranger mais d'utiliser l'Étranger pour cautionner son propre discours, celui de l'émancipation nationale²⁴ ». Il ne s'agit pas de mesurer le caractère nationaliste de la société portugaise de l'époque à travers la traduction du *Père de famille* ; pour autant, le discours relatif à la correction des mœurs, le rôle du théâtre dans l'éducation à la vertu et à des valeurs spirituelles, prend racine dans une volonté politique, au sens large, d'élévation morale, de reprise en main religieuse que la *Real Mesa da Comissão Geral sobre o Exame e censura dos Livros*, qui a succédé en 1787 à la *Real Mesa Censória*, surveille activement.

Une fois n'est pas coutume, il existerait bien une adéquation aussi maximale que possible entre le drame de Diderot et sa version portugaise ; de sorte que l'on peut conclure que le théâtre de l'encyclopédiste français, tout du moins *Le Père de famille*, entre pleinement dans l'horizon d'attente du public lecteur portugais de la fin du XVIII^e siècle et tient son rôle, celui de réformer les mœurs et promouvoir le bon exemple. Avec succès ?

Marie-Noëlle CICCIA

Université Paul-Valéry Montpellier

24. Annie Brisset, *Sociocritique de la traduction – Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil, Les Éditions du Préambule, 1990. Citée par Ladouceur, *op. cit.* p. 37.