

CHRISTINE ZURBACH

TRADUCTION ET PRATIQUE THÉÂTRALES

AU PORTUGAL ENTRE 1975 ET 1988: UNE ÉTUDE DE CAS

(II)

ÉVORA

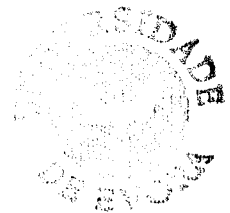
1997

CHRISTINE ZURBACH

TRADUCTION ET PRATIQUE THÉÂTRALES

AU PORTUGAL ENTRE 1975 ET 1988: UNE ÉTUDE DE CAS

(II)



83 418

ÉVORA

1997

théorique au jeu de l'acteur du théâtre épique brechtien domine dans cette période initiale de l'activité pédagogique du CCE, complémentaire de sa production régulière.

2.2.1.5. Traduction indirecte et réécriture: Odon von Horváth.

Connu au Portugal grâce à la mise en scène à Lisbonne de *Casimiro e Carolina* en 1977 par la compagnie de "Cornucópia", et par l'inclusion de quatre nouvelles dans le recueil *Histórias com tempo e lugar*, composé de traductions de nouvelles d'auteurs autrichiens⁷²⁸, Odon von Horváth est entré au répertoire du CCE en 1982 avec la pièce *Cent cinquante marks*, dont le texte est lu d'abord dans la version française⁷²⁹ de Renée Saurel, puis dans l'édition allemande Suhrkamp⁷³⁰.

Le titre de la version française induit une interprétation que la traduction portugaise reprend. Il est composé de deux parties antagoniques en raison des univers de référence auxquelles elles renvoient. L'une est connotée avec un système de valeurs matérielles ou monétaires, *Cent cinquante marks*, et l'autre avec des valeurs morales: *La Foi, l'Espérance et la Charité*, ce second titre évoquant la trilogie des vertus théologiques. L'édition Suhrkamp ne retient que ce second titre, qu'il fait suivre de la désignation du genre, "une petite danse de mort en cinq tableaux". La cohérence thématique de référence, religieuse dans ce cas et proche des motifs de l'imagerie ou de la pièce populaire traditionnelle, contraste avec l'opposition introduite dans l'ensemble titre / sous-titre en français qui met en valeur l'importance des conditions économiques déterminant le destin du personnage Elisabeth ainsi que l'ironie des valeurs prêchées par la classe dominante.

Ce choix est repris dans la version portugaise en raison de sa cohérence avec le critère principal de sélection de la pièce, inséré dans le cadre d'une période de récession de l'économie portugaise.

⁷²⁸. cf. *Histórias com tempo e lugar. Prosa de autores austríacos (1900-1938)*, textos de Hugo von Hofmannstahl, Arthur Schnitzler, Robert Musil, Franz Kafka, Karl Kraus, Joseph Roth, Odon von Horváth, seleção, tradução e notas de um grupo de docentes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, sob a orientação de Ludwig Scheidl, Lisboa, Publicações Europa-América, s/d.

⁷²⁹. cf. Odon von Horváth, *La nuit italienne suivi de Cent cinquante marks et de Don Juan revient de guerre*, traduit de l'allemand par Renée Saurel, Paris, Gallimard, 1967, pp.135-233.

⁷³⁰. Odon von Horváth, *Glaube, Liebe, Hoffnung. Ein kleiner Totentanz*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1980.

Cette caractéristique est développée dans la mise en scène du texte par le CCE, qui commence par un monologue de ce personnage, affirmant son énergie et sa volonté de retrouver un emploi, en pleine période de crise économique: "E nos jornais falou-se da grande miséria do povo e os ministros disseram que o Estado era um Estado social e que as coisas não podiam continuar assim. Que isso rebaixava o moral e outras coisas parecidas [...]. E agora tenho a hipótese de um emprego, mas para o conseguir preciso de dinheiro. Posso ser representante, mas preciso de uma caução de cento e cinquenta marcos. Mas não me vou deixar abater"⁷³¹. Ce texte a été retiré de l'ensemble des variantes de la pièce, publiées dans l'édition allemande, et ajouté au texte du spectacle après avoir été traduit directement.

Ce passage donne un exemple du type de langage parlé adopté pour ce personnage par la dramaturgie appliquée au texte, dont on découvre dès le début la thématique dominante. Un individu pris dans des conditions matérielles et économiques spécifiques représente et décrit, pour le destinataire de la salle à qui il s'adresse sous la forme du monologue, des choix et des valeurs que ce dernier ne pourra s'empêcher de reconnaître dans sa propre existence réelle. En d'autres termes, l'accent mis sur un discours réflexif et critique concernant le thème du chômage est justifié par sa mise en rapport direct avec l'actualité portugaise du début des années quatre-vingt.

Le langage du personnage traduit deux caractéristiques de la version portugaise. L'une, souhaitée par Horváth, consiste à renvoyer l'idiolecte de la protagoniste aux langages des différentes formes de pouvoir qui la dominent, et l'autre est un présupposé de la première qui passe par une confrontation du texte français avec le texte-source afin d'y détecter, pour les reformuler dans la langue-cible, les termes-clés ou les procédés langagiers de cette nature et que la version française tend à gommer.

De nationalité hongroise, le dramaturge Odon von Horvath, débute comme auteur dramatique à Berlin en 1924. Opposé au parti national-socialiste, et bien que célèbre en Allemagne grâce à une vingtaine de pièces, il émigre définitivement en 1933 et s'installe à Paris où il trouvera la

⁷³¹ cf. Odon von Horváth, "Monólogo de Elisabete", in Centro Cultural de Évora, Teatro 36, *A Fé, A Esperança, A Caridade*, 12 de Junho de 1982, p.3.

mort accidentellement en 1938. Dix jours après sa disparition, *Cent cinquante marks* est joué à Paris où l'on traduira également deux de ses romans en 1939 et 1940.

La pièce avait été interdite à Berlin en 1933. Particulièrement représentative des orientations de l'auteur, elle traite une situation dont les personnages sont contemporains et s'oppose ainsi aux pièces dites d'actualité ou "Zeitstücke", qui étaient en fait détournées vers la forme du drame historique et restaient simplement métaphoriques ou indirectement allusives à la vie politique et sociale contemporaine.

En tant que dramaturge intéressé par les problèmes posés par la représentation de ses textes, Horváth énonce dans le texte intitulé "Mode d'emploi"⁷³² les principes fondamentaux de sa poétique. Il souligne surtout l'importance que l'acteur doit attribuer au dialogue dramatique, privilégiant l'ironie⁷³³ et refusant la satire ou la caricature, car il s'agit de, simultanément, "prolongar e renovar o velho teatro popular"⁷³⁴, et de remplacer l'usage traditionnel du dialecte propre du genre en question, par ce qu'il nomme un argot culturel petit-bourgeois, celui de ses personnages. On doit sentir l'effort fait par le locuteur pour parler en "bon" allemand: "Senhor actor clássico, não esqueça que é no diálogo que as peças se afundam ou se aguentam", rappelle-t-il⁷³⁵.

Les silences, très nombreux, sont des pauses volontaires dans la suite des répliques, fragmentée comme l'ensemble de la structure du texte lui-même en séquences de type cinématographique⁷³⁶, et divisé en cinq tableaux comme on peut le constater dans la forme que les traductions française et portugaise ont maintenue.

⁷³². Le texte est traduit et inséré dans le dossier du programme accompagnant la représentation à Évora; cf. Odon von Horváth, "Modo de usar", in Centro Cultural de Évora, Teatro 36, *A Fé, a Esperança, a Caridade*, 12 de Junho de 1982, pp. 13-17.

⁷³³. Pour Maria João Brilhante, c'est dans la lecture de l'ironie que les choix de la traduction, avec lesquels elle est en désaccord, sont les plus manifestes: "Faltou encontrar, talvez pela tradução, o modo de ligar o realismo da situação à ironia que trabalha os discursos e que, como se sabe, conta sempre com o receptor / intérprete"; cf. "De Horváth a Peter Barnes", in *Jornal de Letras*, n°36, Junho de 1982.

⁷³⁴. cf. *ibid.*, p. 15.

⁷³⁵. cf. *ibid.*, p. 16.

⁷³⁶. Le critique Jorge Listopad compare le dramaturge à un "artífice lento de cenas que aparentemente não pertencem aos códigos teatrais, [...] um guionista do caleidoscópio das pequenas vidas", cf. "Pequena dança de morte eborense", in *Expresso*, 26.06.82.

Les modifications introduites dans le texte portugais traduit initialement, ont été établies à partir de l'original allemand. Elles ont été signalées plus haut et se situent surtout sur le plan des choix lexicaux.

L'exemple qui suit correspond à la situation d'ouverture de la pièce. Elisabeth, dont le prénom est naturalisé sous la forme de Elizabete, est à la porte de l'Institut Anatomique auquel elle prétend vendre son corps pour obtenir cent cinquante marks. Le rapport avec la personne qui la reçoit est construit à partir d'une hiérarchie technique et professionnelle présumée par elle-même et exprimée en ces termes:

texte-source:

ELISABETH Ich mochte hier jemand Zuständigen sprechen.

texte français:

Élisabeth - Je voudrais parler à une personne qualifiée.

texte-cible:

V1: ELIZABETE - Queria falar com a pessoa habilitada.

V2: Desejo falar com a instância competente.

Le choix second d'une expression figée signifie, d'une part, un rapprochement stylistique intentionnel entre le texte final et l'original et, d'autre part, le besoin de produire un type de traduction acceptable pour le récepteur, identifiant dans la variante 2 un stéréotype du langage de l'administration, particulièrement dépourvu de cordialité ou d'affectivité.

Ce procédé est systématique et sert également, dans la plupart des cas, à accentuer les rapports de force, défavorables à la jeune fille, en amplifiant le mépris de la femme du Juge et la cruauté froide de l'agent de police Alphonse, ou le ton agressif du Préparateur en Chef de l'Institut, par exemple à la scène 9:

texte-source:

OBERPRAPARATOR: [...] Jetzt schauens aber, dass Sie Verschwinden! *Zu Elisabeth.*
Verstanden?

texte français:

LE PRÉPARATEUR EN CHEF: [...] Tâchez de disparaître, maintenant! (*À Elisabeth:*) Compris?

texte-cible:

V1. CH. PREP. - [...] Trata de desaparecer! Depressa! (a Elizabete:) Percebido?

V2. CH. PREP. - [...] **Trata mas é de a pôr a andar!** (a Elizabete:) Percebido?

Les aspects en rapport avec les données de nature socioculturelle sont adaptés à la réalité du contexte de réception. Bien que les noms des personnages ainsi que les toponymes soient germaniques, comme Lechbruck, Steingaden ou Kaufbeuren, les dénominations des services sociaux qui sont cités au Troisième Tableau sont transposées, comme dans cet exemple:

texte-source:

INVALIDER *zahlt für sich:* Wohlfahrtsamt. Arbeitsamt. Berufsgenossenschaft.
Invalidenversicherung. Spruchausschuss - Auf Wiedersehen im Massengrab! *Ab.*

texte français:

L'INVALIDE, *il compte pour lui-même.* - Bureau d'Assistance, Office du Travail, Syndicats.
Assurance-invalidité. Arbitrage. On se retrouvera dans la fosse commune!

texte-cible:

Caixa de Assistência, Fundo de Desemprego, Sindicato (**remplacé par: Caixa de Previdência**),
Seguro de Invalidez. Comissão de Inquérito (**remplacé par: Junta médica**). Lá nos encontramos
na vala comum.

Si le procédé de non-traduction des aspects culturels est dominant, afin de conserver une contextualisation historique connue qui est celle de la période des années trente en Allemagne, c'est l'adaptation qui l'emporte au niveau des réalités quotidiennes d'ordre social lorsqu'elles sont référées dans le discours des personnages. Le remplacement de la terminologie "Syndicat" par "Caixa" permet au récepteur portugais d'interpréter par analogie, et dans une perspective critique, le fonctionnement d'une institution emblématique et souvent critiquée de l'État-Providence.

Comme dans les cas précédents de traduction indirecte par la voie d'une version française d'un original en langue allemande, il ressort de cette description succincte que l'essentiel des éléments appartenant au niveau macrostructurel sont également maintenus dans les deux versions secondes, alors que le travail du traducteur est parfois hésitant ou s'écarte même délibérément des choix proposés par le traducteur français. On peut supposer que les principes, soit de l'acceptabilité

érudite et produit par Roger Ayrault, professeur à la Sorbonne⁷³⁸, implique un ensemble plutôt hétérogène de choix se répercutant sur la traduction.

En effet, selon une lecture dont l'introduction à la traduction française est le reflet, Kleist aurait repris la forme classique de la comédie pour *La Cruche cassée*, en l'enrichissant de diverses possibilités d'émotion et de pathétique dans le ton du XVIIIe siècle et du drame bourgeois. La caractéristique dominante en serait le choix d'un langage simple, "qui ne s'écarte pas du ton ordinaire d'une comédie paysanne"⁷³⁹, allié à un jeu d'influences thématiques et intertextuelles, allant de Sophocle à Shakespeare et Molière, ce dernier correspondant d'ailleurs à la formation française de Kleist.

La lecture interprétative adoptée par la mise en scène du CCE est élaborée à partir des réflexions et des commentaires qui ont été suggérés à Brecht par la version jouée au Berliner Ensemble en 1953 par Teresa Giehse⁷⁴⁰, dont le travail, dans le rôle de Marthe Rull décrivant la célèbre cruche cassée, rendait clair l'importance des caractéristiques épiques de son interprétation, fondée sur un traitement réaliste du langage de ce personnage.

Ainsi, le rôle du vers dans la poétique de Kleist, mis au service de l'action et du sens par le jeu de variations du rythme de l'iambe selon les situations ou les attitudes des personnages, a été le point de départ pour la traduction portugaise. Bien qu'étant écrit en prose, comme la version française, le texte d'arrivée utilise, à l'aide de l'édition bilingue de référence, le langage des personnages pour signifier les différents comportements ou mode d'agir et de parler en fonction des relations de classe dans la société bourgeoise du XVIIIe siècle.

Les moyens adoptés sont les choix lexicaux connotés selon le groupe social, la structure des phrases, simple ou complexe selon le degré de représentation forcée du personnage devant le pouvoir, et la ponctuation, utilisée pour rythmer l'action en substitution du vers.

⁷³⁸. cf. Kleist, *La Cruche cassée (Der Zerbrochene Krug)*, traduction et préface de Roger Ayrault, professeur à la Sorbonne, Aubier, Éditions Mouton, Paris, 1961, collection bilingue des Classiques étrangers.

⁷³⁹. Kleist, *La Cruche cassée*, traduction et préface de Roger Ayrault, Aubier. Éditions Mouton, 1961, p.21

⁷⁴⁰. cf. Manfred Wekwerth, "Der zerbrochene Krug. Zur Neueinstudierung", in *Arbeit mit Brecht*, Berlin, Henschelverlag, Kunst und Gesellschaft, 1973, pp.91-98.

L'un des objectifs du spectacle à Évora est celui de procéder au démontage de l'interprétation classique de la pièce, dans la tradition des dénouements de comédies où la justice est faite et la vérité rétablie, qui ferait de l'inspecteur Walter un personnage positif. Selon Wekwerth⁷⁴¹, une lecture attentive des dialogues dans enchaînement de la fable révèle toute l'immoralité du personnage, prêt à étouffer le scandale du juge coupable lorsqu'il comprend toute la vérité. Cette orientation est renforcée par un ajout du traducteur dans le texte portugais, à la scène XII.

Après avoir été puni injustement par Walter en ces termes: "Condeno-o à canga. E como se comportou de maneira pouco respeitosa para com o Juiz, vai para o calabouço", Ruprecht se jette sur Adam qui prend la fuite. Walter est obligé de reconnaître la vérité, mais sa sentence n'est pas rectifiée, ce qui est mis en valeur dans la traduction par une modification de la réplique de Veit Tumpel avec un ajout:

"Guy. - C'est aussi ce que je dis. Embrassez-vous, remettez-vous d'accord, aimez-vous et, si vous le voulez, ce sera la noce à la Pentecôte.

Veit. - Também acho. Beijem-se. Reconciliem-se e amem-se. E, se quiserem, o casamento será no Pentecostes, **depois de o Ruprecht sair da prisão.**"

À l'image de la traduction française, la pièce est traduite sans suppressions, ni ajouts au niveau des grandes structures, avec les douze scènes qui composent la comédie et le même nombre de personnages.

En ce qui concerne les personnages, selon le traducteur français, leurs noms auraient été "choisis [...] de manière à produire d'eux-mêmes un effet comique, et certains indiquent ou sous-entendent soit le caractère de ceux qui les portent, soit la situation où ils sont engagés"⁷⁴², sauf Walter, même si le nom renvoie à l'expression non traduite: "seines Amtes walten - remplir son office".

Le traducteur portugais suit la même norme, sauf pour le prénom Veit qui est conservé, alors qu'il est transposé dans le prénom Guy en français afin de renvoyer aux prénoms en usage dans

⁷⁴¹. *ibid.*, p.96.

⁷⁴². *cf. ibid.*, p.45

le contexte de la paysannerie. Le prénom du jeune homme, Ruprecht, n'est traduit dans aucun des deux textes. Le traducteur français justifie ce choix selon une norme de nature linguistique et poétique: "*Ruprecht* [...] est inséparable d'un certain ensemble de sonorités dont Kleist se sert très savamment pour créer l'atmosphère "hollandaise" de sa pièce: *Utrecht, Vecht, Leberecht*..."⁷⁴³. On constate ainsi la coexistence de normes apparemment contradictoires, destinées à produire un effet exotique sur le destinataire.

L'emploi des pronoms personnels, qui dans le texte-source correspond au tutoiement entre les jeunes gens et dans les relations familiales, suit le principe de l'emploi de la troisième personne du singulier lorsqu'Ève s'adresse au juge Adam, qui, de son côté, la tutoie. Les deux traductions modifient ces choix et rétablissent l'usage actuel et conventionnel des personnes verbales. Quant à la langue du tribunal, le contraste entre le tutoiement qui signifie la familiarité et l'abus d'autorité du juge Adam envers les plaignants, alors que le vouvoiement de Walter est marqué comme norme du tribunal, elle est bouleversée dans l'explosion finale de Ruprecht tutoyant et menaçant le juge. Par contre, le texte portugais rejette l'emploi archaisant et médiéval de "Dame" suivi du prénom Marthe ou Brigitte, remplacée par "Senhora" d'emploi moderne.

Quant à la traduction des énoncés de chaque personnage, distincts en fonction de leur appartenance soit au groupe social des paysans, soit à celui de la magistrature, le texte d'arrivée offre un exemple particulièrement représentatif des procédés adoptés par rapport à la traduction française. Les constructions de phrases sont identiques et les choix des niveaux de langue tendent vers le maintien d'un style littéraire, sauf dans les passages où Ruprecht insulte le juge Adam finalement démasqué à la fin de la scène XI⁷⁴⁴.

⁷⁴³. cf. *ibid.*, id.

⁷⁴⁴. Les insultes se limitent dans l'édition française à des expressions comme "le satané bonhomme", "le damné juge que voilà!", "ce sacré pied-bot", "sacré diable boiteux", "le vaurien", "l'imposteur éhonté", qui traduisent respectivement "solch ein Donnerwetter-Kerl", "solch ein blitz-verfluchter Richter", "du Blitz-Pferdefuss", "Blitz-Hinketeufel", "der nichtswürdig-schandliche Betrüger", rendus en portugais par "o endiabrado do homem", modifié ensuite par "grande filho da p...!", "que danado juiz este", "este malvado pé de cavalo". Un cas de substitution d'une réplique exclamative par une insulte apparaît dans le même contexte, où Ruprecht s'exclame: "Ei, wart', du!", remplacé par la formule stéréotypée de la menace agressive: "Ah, espera aí cabrão", ce dernier terme étant particulièrement malvenu dans les habitudes langagières de la région méridionale du Portugal.

Le passage choisi est celui dans lequel Dame Brigitte, personnage exemplaire d'une mentalité construite sur des croyances au surnaturel, le Diable par exemple, qui permettent à toutes les formes de despotisme de dominer, fait sa déposition à la scène XI. Il révèle que la traduction qui, jusque-là, s'était tenue très près du texte français, lui-même à la recherche d'une transposition en phrases ou propositions courtes du vers de Kleist et des dialogues interrompus ou elliptiques qui sont à la source du comique lié au quiproquo et à la manipulation de la vérité, tend vers une reformulation dans une variante qui sert davantage le style de jeu de l'interprète du personnage, moins apte à un enchaînement de répliques syncopées.

Il s'agit, en fait, d'un conflit suscité par le style élémentaire et naïf des répliques de Dame Brigitte auquel l'actrice a introduit des modifications mettant en évidence *a contrario* les choix initiaux du traducteur.

Ainsi, les modifications de cette réplique, qui sont visibles à d'autres endroits du texte, sont un exemple des deux moments de fixation du texte:

texte-source:

FRAU BRIGITTE. Da ich vom Vorwerk nun zurückekehre
Zur Zeit der Mitternacht etwa, und just
Im Lindengang bei Marthens bin,
Huscht euch ein Kerl bei mir vorbei, kahlkopfig,
Mit einem Pferdefuss, und hinter him
Erstinkt's wie Dampf von Pech und Haar und Schwefel.
Ich sprech' ein Gottseibeius und drehe
Entsetzensvoll mich um und seh, mein Seel,
Die Glatz', ihr Herren, im Verschwinden noch,
Wie faules Holz, den Lindengang durchleuchten.

texte français:

DAME BRIGITTE. - Or, quand je reviens de la métairie, à peu près vers minuit, et que, dans l'allée des tilleuls, j'arrive juste à la hauteur du jardin de Marthe, je vois passer devant moi, en coup de vent, un être au crâne chauve, ayant un pied de cheval et laissant après lui une odeur nauséabonde,

une vapeur de poix, de soufre et de cheveux brûlés. Je dis bien vite un "Dieu m'assiste"; je me retourne, épouvantée, et, ma foi, je vois ce crâne chauve, messieurs comme du bois vermoulu, répandre dans l'allée des tilleuls, en disparaissant, une lueur phosphorescente.

texte-cible:

BRÍGIDA. - Ora, quando volto da quinta (por volta) **perto** da meia-noite e passo (perto) **junto** do jardim da Martha, (vejo passar) **atravessa-se** à minha frente (como um pé de vento) **num relampago** (um ser) **uma criatura** completamente careca, (como um) **com** pé de cavalo e que deixava à passagem um cheiro mau, um vapor de pês, enxofre e cabelos queimados. Digo logo: "Deus me valha", volto-me espantada e juro (-lhes) **pela minha alma**, meus senhores, vejo irradiar daquele crâneo em fuga pela álea das tílias um clarão fosforescente, como se fosse madeira podre.

La traduction portugaise est caractérisée par une adéquation au texte français en prose, mais les modifications déterminées par le travail des répétitions et qui ne concernent que les répliques du personnage de Dame Brigitte, tendent vers une "correction" du langage adopté ici.

En effet, les choix seconds de la variante finale sont déterminés par un principe qui est, d'une part, celui d'une plus grande adéquation à un niveau littéraire de la traduction, donc plus stéréotypé au niveau lexical notamment - par exemple, "um ser" remplacé par "uma criatura", etc -, et qui est aussi, d'autre part, plus proche d'un rythme sans heurt de l'énonciation.

Un autre exemple révèle le même type d'options. La réplique de Dame Brigitte est une allusion au mystère de la perruque du juge Adam découverte dans le jardin de Marthe Rull:

FRAU BRIGITTE. - Den einz'gen Skrupel nur, ihr [würd'gen Herrn,]

Macht, dünkt mich, dieser feierliche Schmuck!

DAME BRIGITTE. - Le seul scrupule que nous avons encore, messieurs, vient semble-t-il, de cette parure solennelle.

BRÍGIDA - O único problema que ainda temos vem, parece-me, deste adorno solene.

Cette traduction a été remplacée par une formulation qui modifie, en le simplifiant, le langage particulièrement recherché de ce personnage devant le juge:

Meus senhores, parece-me que ainda há un problema a resolver.

Les normes opérationnelles qui définissent globalement une traduction du type adéquat à la version intermédiaire - elle-même du type adéquat bien qu'en prose -, en raison des difficultés inhérentes au langage volontairement obscur ou contraire à la logique des dialogues théâtraux à de nombreux endroits du texte, sont également justifiées par le statut de l'oeuvre originale et par les métatextes mis au service de la mise en scène. La prise en compte de la poétique de Kleist, dans son approche des idiolectes des personnages de cette comédie fondée sur une thématique que la critique associe avec justesse à celle du roi Oedipe sous le regard méfiant de Créonte, est essentielle à un cheminement dramaturgique progressif du texte reposant uniquement sur le recours à un langage ambivalent, souvent imagé et métaphorique.

C'est précisément le caractère daté et archaïsant de ce type de dialogues que le texte français, dans son édition bilingue⁷⁴⁵, restitue et que le traducteur et metteur en scène portugais s'est efforcé de conserver, faisant de la comédie de Kleist un modèle de traitement renouvelé des principes de la comédie bourgeoise, mise à une distance historique et géographique de ses destinataires suffisante pour faciliter leur réflexion critique.

2.2.2. La dramaturgie en langue anglaise et les traductions-relais en langue française.

2.2.2.1. *O Alquimista* de Ben Jonson.

Le théâtre de Ben Jonson est un cas particulièrement intéressant dans le groupe des pièces traduites "en seconde main". En effet, dans la dramaturgie élisabéthaine, le langage est, plus que l'action, un élément constitutif de l'oeuvre, et il est d'autant plus fondamental que l'usage du vers matérialise un geste verbal, fondement du plaisir esthétique donné par la représentation⁷⁴⁶.

C'est la Guerre des Théâtres qui avait révélé Ben Jonson, contemporain - et rival amical - de Shakespeare. Ses débuts au théâtre sont ceux d'un écrivain à gages du directeur Henslowe pour la

⁷⁴⁵. cf. Kleist, o.c., 1961.

⁷⁴⁶. La réflexion critique actuelle portant sur la traduction de textes théâtraux écrits à l'époque élisabéthaine aborde de préférence les problèmes soulevés par le drame shakespearien, en mettant au premier plan la qualité gestuelle de sa versification (voir Jean-Michel Déprats, "Traduire Shakespeare pour le théâtre?", in *Palimpsestes*, n°1, Service des Publications. Paris III, 1987, pp.53-65). Bien que plus conforme au canon littéraire de l'imitation et de la sobriété classiques, l'oeuvre de Ben Jonson peut être envisagée selon les mêmes principes, et à plus forte raison lorsque sa traduction est conçue pour la scène.

compagnie de Lord Amiral. Le classicisme - avec lequel il gardera toutefois une certaine distance - et dont seul le poète est le garant, lui semblait devoir permettre de réformer le goût du public par la fidélité aux principes et à la forme retirés de l'*Art Poétique* d'Horace et de la *Poétique* d'Aristote qu'il traduit. Ses modèles sont Plaute et Térence pour l'unité d'action et la bonne composition, mais il admet l'art de la variété, indispensable au succès théâtral, d'où le recours à la langue anglaise telle qu'elle se parle. C'est ainsi qu'il donne à sa grammaire le sous-titre de: *Composée par Ben Jonson pour le bénéfice de tous les étrangers à l'aide de ce qu'il a observé de la langue anglaise qui se parle maintenant*⁷⁴⁷. "Deeds and language such as men do use were Jonson's materials"⁷⁴⁸, à côté de l'usage des termes techniques et des jargons comme celui de l'alchimie⁷⁴⁹, dans le cas de sa comédie *L'Alchimiste* écrite en 1610, ou encore de l'emploi abondant des hyperboles afin de plaire au public contemporain: "Il n'est ni nécessaire, ni possible aujourd'hui, étant donné notre auditoire, de respecter la tenue et l'éclat des poèmes dramatiques de l'Antiquité, tout en préservant quelque charme populaire"⁷⁵⁰. Sa définition de ce nouveau type de comédie, placée au début de *Every Man out of his Humour*, est fondée non pas sur des principes académiques, mais sur une expérience pratique du théâtre de l'époque, profondément satirique et critique.

Bien qu'il reprenne la définition attribuée à Cicéron selon laquelle: "Comedy is an imitation of life, a mirror of manners and an image of truth", il faut sans doute réinterpréter cette perspective: "In modern terms, comedy was an interpretation of life, a criticism of society and an embodiment of values"⁷⁵¹. Ainsi s'expliquent d'ailleurs les difficultés personnelles de Ben Jonson, qui n'a pas toujours su éviter les interprétations politiques ou religieuses de ses pièces et en a subi les conséquences.

⁷⁴⁷. cité par M. Th. Jones-Davies, *Ben Jonson*, Aubier Montaigne, 1980, p.49

⁷⁴⁸. cf. M.C. Bradbrook, o.c., s/d., p.105

⁷⁴⁹. L'édition Penguin de 1983, utilisée pour la traduction portugaise du CCE, contient un glossaire (p.182-184) de tous les termes d'alchimie employés dans la comédie *L'Alchimiste*.

⁷⁵⁰. extrait de la préface "Aux lecteurs" de *Séjan*, cité in M. Th. Jones-Davies, o.c., 1980, p.160

⁷⁵¹. cf. *ibd.*, id., p.108

Jouée au théâtre du Globe à Londres en 1610 et publiée dès 1612, la pièce sélectionnée par le CCE, *L'Alchimiste*, est typique de l'ère jacobéenne. Elle sera reprise sous la Restauration et est encore très appréciée au XVIIIe. Elle est écrite à une époque de grande créativité de la langue anglaise, ce qui explique l'usage par le dramaturge de "so many special slangs and jargons, within his lively and supple blank verse"⁷⁵², quitte à être souvent obscur.

D'autre part, cette pièce pose la question du genre adopté par Ben Jonson, qui appelle ses oeuvres dramatiques des "poèmes" tandis que la tradition veut qu'il ait écrit des comédies parce qu'il avait une théorie sur la comédie.

En fait, pour la critique actuelle, il apparaît plus comme un auteur de farces satiriques que de comédies classiques. S'il s'applique à respecter l'unité de lieu et de temps, il multiplie les actions et les personnages, dont chacun est caractérisé par une obsession ou une manie, souvent traduites dans un rythme et une diction personnelle qui les individualisent.

Le CCE traduit et met en scène *O Alquimista* de Ben Jonson en janvier 1985.

La première lecture du texte qui est à l'origine de sa sélection pour le répertoire de la saison 1984-1985, à côté de Tchekhov et Corneille, est faite à partir de la version française de la pièce. Il s'agit d'une adaptation de Marcel Moussy, publiée à L'Arche en 1957, dans la collection "Répertoire pour un théâtre populaire", qui sera utilisée pour la traduction, ainsi qu'une édition courante du texte en langue anglaise, en livre de poche⁷⁵³. La description de cette traduction suppose donc que l'on considère les interférences entre trois textes.

Considérons d'abord l'adaptation en langue française et l'insertion dans le répertoire théâtral en France de l'oeuvre de Ben Jonson. Selon M. TH. Jones-Davies⁷⁵⁴, ce contemporain de Shakespeare est assez bien connu du public français, bien que par un nombre restreint d'oeuvres. Ce sont les pièces *L'Alchimiste* et *Volpone* qui sont représentées le plus souvent depuis les années 1950. Le second texte cité représente, d'ailleurs, un cas particulier, puisque *Volpone* que Jules

⁷⁵². cf. "Introduction", in Ben Jonson, *Three Comedies*, Michael Jamieson (ed.), Penguin Books, 1983, p.21

⁷⁵³. cf. *Three Comedies. Ben Jonson, "Volpone, The Alchemist, Bartholomew Fair"*, edited by Michael Jamieson, Penguin Books, [1966], 1983

⁷⁵⁴. cf. M. Th. Jones Davies, *Ben Jonson*, Paris, Aubier, [1973], 1980

Romain a adapté en collaboration avec Stefan Zweig, en conférant à l'auteur Ben Jonson un statut très secondaire⁷⁵⁵, est exemplaire du phénomène d'acculturation auxquels les textes traduits sont soumis, ainsi qu'à leur manipulation: "Paul Valéry félicite Jules Romains d'avoir "amené un grand sujet à sa maturité classique"⁷⁵⁶, ou en d'autres termes, de l'avoir poli et transformé en un texte selon le modèle français de la comédie de Molière.

On sait également que *The Alchemist* a été traduit en français dès 1863, puis avec une certaine régularité entre 1932 et 1957. Mais l'ensemble de sa réception est assez caractéristique du statut d'un auteur et d'un texte marginaux par rapport au théâtre élisabéthain canonisé. Il existe des traductions, complètes ou fragmentaires lorsqu'il s'agit d'anthologies, une adaptation radiophonique, restée inédite tout comme les traductions de 1947 et 1948, ainsi qu'une version sous la forme d'une farce en trois actes, non imprimée⁷⁵⁷.

L'adaptation de Marcel Moussy est jouée à Beaune en 1961 au Théâtre de Bourgogne, dans une mise en scène d'André Steiger. On retrouve ici un aspect contextuel dans la politique de répertoire du CCE qui est la proximité avec des modèles caractéristiques de l'intervention théâtrale de l'après-guerre en France, préfigurant l'implantation d'une politique officielle de décentralisation au Portugal.

Il n'existe pas de traduction en langue portugaise connue au moment de la sélection. Par contre, *Volpone* avait été joué, dans une mise en scène de António Pedro au Teatro Experimental de Porto en 1958. Jorge de Sena publie une critique du spectacle dans laquelle il se prononce sur la traduction, trop littérale, "com prejuízo de uma elegante fluência formal que só as alusões pedantemente eruditas engranitam e que poderia, sem recorrer ao artifício da metrificacão, ter sido talvez obtida"⁷⁵⁸. Il s'agit en fait d'une adaptation de António Pedro, sur une traduction intégrale de Paulo Quintela.

⁷⁵⁵. cf. Jules Romains et Stefan Zweig, *Volpone*, Paris, Gallimard, 1950; la page de titre ne fait aucune allusion à l'auteur anglais et ce n'est qu'au dos de la couverture que l'on trouve "*Volpone, d'après Ben Jonson*".

⁷⁵⁶. cité in M.Th. Jones-Davies, o.c., 1980, p.153

⁷⁵⁷. cf. in M.Th. Jones-Davies, "Bibliographie; Traductions et Adaptations françaises", in o.c., 1980, p.179

⁷⁵⁸. cf. Jorge de Sena, o.c., 1989, p.218

Le texte est joué également sous la direction de Adolfo Gutkin, par le groupe de théâtre universitaire "Cénico de Direito" en 1969, comme une "refrescante farsa poética"⁷⁵⁹, dont l'intrigue est soutenue et accompagnée par un chœur de serviteurs. Selon les termes du metteur en scène, l'objectif de l'adaptation est d'actualiser un classique, avec une finalité plus ambitieuse que celle de la simple recreation esthétique. La lecture du texte est construite à partir de la dimension politique de cette comédie, qui représente de façon critique les débuts de l'ascension de la bourgeoisie, mais est également un regard lucide sur la naissance de l'État moderne et de l'exercice de ce nouveau pouvoir sur l'individu. Un facteur déterminant pour cette lecture est le contexte politique de réception du spectacle, la fin des années 1960 étant marquée par un vaste mouvement de contestation du régime, mené par les étudiants et par l'Université en général.

La comparaison des textes de la traduction de *O Alquimista*, au niveau macrostructurel est une étape indispensable, puisque le texte français se présente lui-même comme une adaptation.

La traduction française est présentée par l'adaptateur, dans une note finale, comme un texte incomplet. M. Moussy décrit le type de traduction choisie comme une version scénique, qui doit rendre la pièce "jouable aujourd'hui sur notre scène tout en s'efforçant de ne pas trahir le grand satirique élisabéthain. Cela impliquait, plus que des coupures, des allègements et des condensations"⁷⁶⁰, ceux-ci étant donc imputables surtout à la longueur excessive du texte pour la durée actuelle d'une représentation. S'il y a un effort de raccourcissement du texte, l'adaptateur souligne néanmoins la solidité de la structure de l'intrigue et de la construction de la pièce, où chaque scène est indispensable.

La question du genre choisi par Ben Jonson n'est pas étrangère à cette remarque. En effet, le modèle de comédie, qui sera celui de Molière avec la comédie en vers et en cinq actes, est en accord avec la construction formelle de l'intrigue de *The Alchemist*, et celle-ci est aisément acceptée par un récepteur français grâce au poids de la tradition théâtrale qui définit ses goûts.

⁷⁵⁹. cf. Adolfo Gutkin, programme de *Volpone* de Ben Jonson, avril 1969

⁷⁶⁰. cf. Marcel Moussy, "Note sur 'L'Alchimiste'", in Ben Jonson, *L'Alchimiste*, adaptation de Marcel Moussy, 1980, pp.87-90

Les trois textes optent pour la division en cinq actes. Elle n'est pas indiquée explicitement sur la page de titre du texte anglais, ni du document photocopié du CCE, mais apparaît en sous-titre dans l'édition de L'Arche: "L'ALCHIMISTE *Comédie en cinq actes*". La référence explicite, autant que son absence, est caractéristique de l'importance attribuée aux modèles littéraires sous-jacents à l'acceptation du texte dans le système de réception.

Quant à la signalisation typographique des divisions secondaires de la pièce, les textes français et portugais sont rigoureusement identiques: Acte I, 3 scènes; Acte II, 5 scènes; Acte III, 5 scènes; Acte IV, 7 scènes, Acte V, 5 scènes -, chaque interruption correspondant à l'entrée en scène d'un nouveau personnage. Ils diffèrent en cela du texte-source anglais, dans la version établie par l'auteur et dans celle qu'a modernisée l'éditeur.

L'édition en langue anglaise reprend l'édition originale: "First Folio *Workes* (1616)"⁷⁶¹. Le dramaturge avait lui-même adopté un système standard pour l'impression de ses pièces, avec une division entre les actes et les scènes selon un principe semblable à celui qui sera systématiquement en usage en France après 1630 et qui renvoie à l'entrée ou à la sortie d'un personnage⁷⁶². Dans l'édition actuelle, cette structure est indiquée dans la marge sous une forme abrégée: "I, i" ou "I, ii", etc pour faciliter un repérage comparatif avec l'édition d'Oxford. Mais, cette norme didascalique est citée à côté du système moderne qui est suivi ici et dont les désignations sont "ACT TWO, SCENE ONE", par exemple, selon un autre principe, qui est celui des changements de lieu pour l'action: la rue, devant la maison de Lovewit ou l'intérieur de celle-ci.

Les divisions selon Ben Jonson sont les suivantes dans l'édition Folio: 4 scènes à l'Acte I, 6 scènes à l'Acte II, 5 scènes à l'acte III, 7 scènes à l'Acte IV et 5 scènes à l'Acte V. Le texte modernisé de l'édition anglaise de poche se présente ainsi: l'Acte I n'est pas divisé, puisqu'il n'y a pas de changement de lieu; l'Acte II a deux scènes, comme l'Acte III; puis, quatre scènes à l'Acte IV et, finalement, deux scènes à l'Acte V. Le changement du critère adopté détermine une fragmentation différente du texte et l'on s'aperçoit que la norme suivie par les traductions est plus en accord avec le

⁷⁶¹. cf. Michael Jamieson, "Introduction", in *Three Comedies - Ben Jonson*, Penguin Books, 1983, p.26

⁷⁶². cf. Jacques Schérer, "Les formes de la scène: formes générales", in *La Dramaturgie classique en France*, Nizet, 1977

choix original de l'auteur. Ceci s'explique par l'identité des modèles textuels, celui de la dramaturgie classique, qui est innovateur pour le texte de 1612, mais aussi conservateur pour l'adaptation de M. Moussy qui est reprise en termes de structure du texte traduit par la version du CCE.

Le texte français ne contient ni l'argument, ni le prologue de la pièce, tandis que le programme de la traduction portugaise reproduit l'argument dans une traduction directe en prose, qui fonctionne comme un résumé de l'action, d'autant plus efficace qu'il est placé sur la même page qu'une dédicace faisant référence de façon humoristique à deux cas d'escroqueries contemporaines de la mise en scène: "Este espectáculo é dedicado, com especial ternura, à Banqueira do Povo e ao Capitão Roby"⁷⁶³.

La liste des personnages, qui figure dans l'édition française et est omise par la traduction portugaise, présente une conséquence de la condensation du texte sur le nombre de personnages: le personnage du pasteur et des figurants ne sont pas cités, et le premier est supprimé dans la traduction portugaise. Son intervention qui se situe au dénouement n'y est représentée que par une allusion textuelle. D'autre part, le nombre élevé de figurants et de voisins qui accompagnent le dénouement est réduit par la mise en scène portugaise à trois acteurs. Les moyens de production sont, en général, à l'origine de ce type de réduction qui dénature sur ce point le genre de la comédie.

Sur la traduction des didascalies placées avant le texte dialogué, il faut ajouter une dernière remarque concernant les noms des personnages.

Leur désignation originale est conçue selon une typologie sémantique qui construit le monde de la fiction dans *L'Alchimiste*, en rendant explicite et en faisant prévoir une partie de l'information contenue dans le texte. Ainsi, le théâtre de Ben Jonson caractérise tantôt des "humeurs" et tantôt des types, classant et nommant les personnages selon les signes qui conventionnellement les expriment. Il s'agit ici surtout de marginaux et d'individus ridicules.

L'adaptation et la traduction portugaise ont opté pour une traduction des noms qui collabore à la réception de l'interprétation dramaturgique et de la fonction moraliste de la comédie. On constate que la version du CCE est très proche de celle de L'Arche et présente les mêmes cas de non-traduction. Ainsi, on trouve:

⁷⁶³. cf. Centro Cultural de Évora, programme de *O Alquimista*, jan. 1980

texte-source:

SUBTLE, the Alchemist

FACE, the House-keeper

DOL COMMON, their Colleague

DAPPER, a Clerk

DRUGGER, a Tobacco-man

LOVEWIT, Master of the House

[SIR] EPICURE MAMMON, a Knight

[PERTINAX] SURLY, a Gamester

TRIBULATION [WHOLESOM], a Pastor of Amsterdam

ANANIAS, a Deacon there

KASTRIL, the Angry Boy

DAME PLIANT, his sister, a Widow

Dans les traductions, on trouvera:

en français

SUBTIL, l'alchimiste

TOUPET, le valet chargé de garder la maison

DOL TOULEMONDE, leur associée

PIMPANT, cleric d'avocat

DROGUEUR, marchand de tabac

LOVEWIT, le maître de la maison

SIR EPICURE MAMMON, un chevalier

PERTINAX, un joueur

TRIBULATION, un pasteur d'Amsterdam

ANANIAS, son diacre

KASTRIL, "enfant terrible"

DAME PLIANT, sa soeur, une veuve

Seuls les cinq premiers noms sont traduits selon leur sémantisme. La proximité ou la similitude des termes choisis dans les deux langues, entraîne ou bien une majorité de cas de non-traduction ou bien de simple rapprochement par naturalisation des noms. On notera la perte d'un effet comique, celui qui est lié au nom de "Dame Pliant", c'est-à-dire "Docile".

La version du CCE est plus explicite quant au sens original attribué au comportement ou aux actions des personnages. Le modèle comique qui soutient la comédie de Ben Jonson est, en fait, proche de la farce dont la tradition est solidement installée depuis le XVI^e siècle au Portugal. On trouve ainsi:

en portugais

SUBTIL - adjectif portugais ayant le même sens qu'en français, désignant une qualité intellectuelle

LATA - substantif du langage familier, signifiant "culot, toupet" et décrit le personnage sur le plan moral

GERALDINA - prénom et diminutif faisant allusion à la légèreté des moeurs du personnage

PIMPÃO - adjectif désignant un fanfaron

ABEL DROGA - le substantif renvoie à la pharmacie et aussi aux stupéfiants, par affinité au tabac

LOVEWIT - non-traduction; le nom n'est d'ailleurs pas prononcé dans la pièce

EPICURO MAMONA - naturalisation permettant de ridiculiser le personnage par un substantif féminin, connoté avec un certain érotisme vulgaire

PERTINAX - l'adjectif "pertinax" signifie obstiné

TRIBULAÇÃO - la naturalisation du nom permet de conserver la connotation religieuse contenue dans l'original, signifiant surtout un tourment moral

ANANIAS - le nom propre est maintenu avec ses effets sonores, évocateurs d'un univers biblique

CASTRIL - une naturalisation du nom: l'orthographe est modifiée, la lettre /k/ n'existant pas dans l'alphabet portugais

DONA DULCE - le texte portugais propose une traduction du nom, évocateur de la qualité morale du personnage, citée par Ben Jonson par ironie.

La traduction portugaise suit avec une grande rigueur les choix macrostructurels de l'adaptation, notamment dans la réduction du texte qu'elle préconise. Seule la suppression du

personnage du pasteur qui procède au mariage de Lovewitt au dénouement entraîne la coupure de quelques répliques à la scène V,4.

Le texte portugais rajoute, d'autre part, un épilogue, qui dans l'original anglais est prononcé par Lovewitt et ensuite, par Face. L'objectif moralisateur de Ben Jonson est remplacé ici par une morale flexible et épicurienne: le valet a fait le bonheur de son maître en augmentant ses biens et en lui donnant une jeune épouse, et est ainsi digne de pardon. Quant à une leçon pratique que l'on puisse retirer de cette comédie, le valet affirme simplement:

LATA Pois bem, digamos, senhor que o mundo não vai assim tão mal já que pelo menos um vigarista em cada três é sempre recompensado".

Cette distance critique par rapport aux aspects conclusifs traditionnels de la comédie classique surgit, une fois de plus, comme un procédé qui renvoie à un autre type de valeurs, non plus redevables d'une morale dominante, mais rattachées à l'exercice lucide d'une autre conception de la dichotomie entre le Bien et le Mal, relativiste et dérivée de circonstances sociales et historiques concrètes.

Il semble, donc, que cette version soit très proche d'une adéquation à la traduction-relais, par le maintien de la structure de la comédie en cinq actes qui fait partie des modèles littéraires classiques du canon de la tradition théâtrale européenne.

Toutefois, une comparaison des textes au niveau microstructurel indique des divergences avec ce type de principe initial.

En effet, au niveau microstructurel, l'adaptation ainsi que la version du CCE sont révélatrices d'un travail qui transforme le texte plus profondément.

On peut le constater par une comparaison d'un extrait du rêve de volupté de Sir Epicure Mammon, à la scène II,2 (p.219-220) dans l'original et II,1 (20-21) dans l'adaptation de M. Moussy et la traduction du CCE (p.14).

La dimension du texte, en termes comparatifs, passe de 60 vers environ, distribués entre 5 répliques de Mammon et 5 de Face, à une quarantaine de lignes en français, soit 7 répliques du premier et 6 de Toupet, ainsi qu'un aparté de Pertinax. Le texte portugais est très condensé et la scène correspond à un total de 35 lignes.

La différence entre le texte anglais et les deux autres est due au raccourcissement des tirades de Mammon, qui non seulement passent du vers à la prose et sont privées de leur composante rhétorique, mais sont aussi interrompues à deux reprises par l'ajout de courtes répliques:

texte-source:

MAMMON.- [...] And roll us dry in gossamer and roses. -
Is it arrived at ruby? - Where I spy
A wealthy citizen, or rich lawyer [...]

français:

MAMMON.- [...] d'où nous sortirons pour nous sécher dans des fils de la Vierge et des roses... Est-on arrivé au rubis?
TOUPET.- Ça va venir, monsieur.
MAMMON.- Lorsque je découvrirai un citoyen aisé ou un riche avocat dont la femme [...]

portugais:

MAMONA [...] donde sairemos para nos secarmos nos fios da Virgem e rosas... Já chegamos ao rubi?
LATA Está quase, senhor.
MAMONA Quando encontrar um cidadão ou um advogado rico cuja mulher [...]

L'effet produit est la valorisation de l'action et du rythme scénique, non seulement par un morcellement du texte, mais aussi par l'importance attribuée à la technique du dialogue.

Comme l'adaptation française, la version portugaise est en prose, alors que Ben Jonson a employé le vers, en se servant de la variété des rythmes en usage, ainsi que de l'application presque systématique de la distribution d'un seul vers entre plusieurs personnages, afin d'accélérer le dialogue, en contrastant avec l'ampleur du décasyllabe pour les harangues plus longues, comme dans cet extrait:

MAMMON: Lungs, I will set a period
To all thy labours; thou shalt be the master
Of my seraglio.
FACE: Good, sir.

MAMMON: But do you hear?
I'll geld you, Lungs.
FACE: Yes, sir.
MAMMON: For do I mean
To have a list of wives and concubines
Equal with Solomon, who had the stone
Alike with me ; and I will make me a back
With the elixir, that shall be as tough
As Hercules, to encounter fifty a night. [...]

L'adaptation française et le texte portugais proposent:

MAMMON. - Mon cher Soufflet, je mettrai un terme à tous tes travaux: tu seras le maître de mon sérail.

TOUPET. - Je veux bien, monsieur.

MAMMON, à *Pertinax*. - Il veut bien se faire châtrer!

TOUPET. - À votre service, monsieur.

MAMMON. - Car je veux avoir autant de concubines que Salomon, et avec l'élixir, je me ferai des reins forts comme ceux d'Hercule pour en assaillir cinquante chaque nuit [...].

En portugais:

MAMONA Meu caro Fole, vou pôr termo aos teus trabalhos: serás o Mordomo-mor do meu harém.

LATA Obrigado, senhor.

MAMONA (a *Pertinax*) Está com vontade de ser capado!

LATA Às suas ordens, senhor.

MAMONA Porque eu quero tantas concubinas como Salomão e, com o elixir, hei-de ter os rins fortes como Hércules para servir cinquenta por noite [...].

Le vers disloqué est remplacé par une suite de répliques courtes qui, de plus, sont interrompues par un aparté de Mamona à *Pertinax*.

La valorisation de l'intrigue et le rôle attribué au rythme du dialogue sont une norme explicite pour l'adaptateur, qui a procédé à la suppression de "certaines redites"⁷⁶⁴, comme par exemple, dans le cas ci-dessus de "wives and concubines" remplacé par "concubines".

On pourrait relever l'effet produit par cette condensation sur le plan des présupposés moraux qui guident l'adaptation.

Mais, cette tendance est aussi accompagnée, de manière apparemment contradictoire, par des interruptions dans les répliques ressenties comme des longueurs, ce qui oblige à des ajouts et à l'emploi d'apartés ou de courtes répliques introduites dans le texte, comme celle de Pertinax déjà citée.

Dans l'exemple précédent, une réplique adressée à Face, devient un aparté et apparaît comme un commentaire comique.

Ce procédé provient de tendances populaires dans les formes théâtrales préclassiques en France et il sera conservé à l'époque classique en raison de ses effets surtout comiques, comme le souligne J. Schérer: "Rupture du dialogue véritable, il prête à des effets amusants [...]. Il arrive aussi que des séries d'apartés coupent à intervalles de longues scènes ou de grands tirades, les éclairant en quelque sorte de profil"⁷⁶⁵.

Afin de renforcer la dimension comique et même farcesque du texte, corrigeant par l'ironie l'emploi de l'hyperbole par Sir Mammon, l'adaptation s'est servie de normes classiques du théâtre traditionnel français. Elle a été imitée en cela par la version portugaise.

Finalement, on constate que la langue de *The Alchemist* offre deux types de difficultés, liées à la distance temporelle entre l'époque de production du texte et celle de sa réception: l'une est le changement de sens d'expressions et d'un vocabulaire typiques de la période jacobéenne, et l'autre est constituée par l'abondance de références et d'allusions soit littéraires, soit socioculturelles ou historiques qui composent et soutiennent l'humour des dialogues.

⁷⁶⁴. cf. M.Moussy, o.c., p.89

⁷⁶⁵. cf. Jacques Schérer, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1977, p.262

L'adaptateur français énonce, dans le texte situé après la traduction, un choix initial qui est fréquent devant un texte aussi riche de références classiques, contemporaines, topographiques ou autres, et qui doit devenir une version scénique: "on a donc élagué surtout dans le détail les allusions contemporaines dont la compréhension exigerait un appareil critique". Les commentaires de l'éditeur Michael Jamieson vont dans le même sens et préconisent une réduction du nombre des notes, afin de s'adapter au lecteur: "most readers will prefer, first time through, being carried forward by the pace of the developing action and by the rythm and buoyancy of the dialogue"⁷⁶⁶.

La version portugaise suit ce type de norme également.

Une juxtaposition des trois versions d'un autre extrait du rêve de volupté de Sir Epicure Mammon, qui est enrichi d'innombrables éléments culturels comme ceux-ci, peut être un exemple de cette suppression d'éléments lexicaux dont le sens ou les références culturelles sont ignorés par un récepteur actuel:

MAMMON.- [...] and then, mine oval room
Filled with such pictures as Tiberius took
From Elephantis, and dull Aretine
But coldly imitated. [...]

La traduction française, et la version portugaise également, ne conservent que l'allusion à Tibère, personnage historique connu d'une partie du public:

MAMMON.- [...] Et ma chambre ovale sera remplie de tableaux dignes de ceux de Tibère.
et, en portugais:

MAMONA [...] E o meu quarto oval será forrado com quadros dignos dos de Tibério [...].

Conçue pour la scène, la traduction du CCE s'efforce surtout d'atteindre une grande efficacité théâtrale, et ceci à deux niveaux. Le premier est en partie résolu par une traduction adéquate de l'adaptation française, qui a suivi un principe identique pour les mêmes objectifs au niveau des grandes structures du texte. Le second est plutôt constitué par un travail de réécriture, dans lequel les éléments verbaux susceptibles de renforcer le comique ou le ton farcesque de l'oeuvre sont mis en valeur, grâce à une condensation du texte et à l'accélération du rythme, passant

⁷⁶⁶. cf. éd. citée, 1983, p.29

par le choix de la suppression ou de la non-traduction d'éléments anachroniques ou ininterprétables pour un public peu cultivé, ainsi que par l'exploitation des ambiguïtés et des expressions à double-sens, comme dans cette réplique de Subtil, à propos du prétendant espagnol qui vient de faire connaissance avec Dame Pliant et l'a entraînée au jardin:

KASTRIL. - D'accord... Cet espagnol me plaît. Croyez-vous que ce soit une fine lame?

SUBTIL. - Une lame de Tolède, monsieur. Elles vont **droit au but**.

traduction:

CASTRIL Está bem... Este espanhol agrada-me. Acha que ele é boa lâmina?

SUBTIL Uma lâmina de Toledo, meu senhor. Vai **direito ao fundo**.

À côté des nombreuses images ou métaphores à connotation sexuelle, rendues explicites ou intensifiées, on constate qu'il en est de même pour toutes les querelles et les discussions entre le trio qui mène l'intrigue dont la traduction actualise les insultes et les formules agressives, suivant en cela l'adaptation de Moussy.

Les procédés comiques, fondés sur la caricature de personnages marginaux, mais indispensables dans une société en crise, sont l'un des moyens consacrés par la pratique théâtrale du CCE afin de provoquer la réflexion critique du spectateur, lui-même inséré dans l'univers social représenté sur la scène. C'est en cela que la traduction du CCE s'écarte de l'adaptation française, plus proche d'un modèle comique consacré, mais distant dans le temps.

2.2.2.2. Luiz Valdez et le Teatro Chicano: *O Soldado Raso* et *As duas Caras do Patrão*.

Le genre auquel appartiennent ces deux courtes pièces est désigné, à l'origine en 1965, par le terme "actos" et est lié à la pratique théâtrale de la compagnie américaine d'influence culturelle mexicaine de "El Teatro Campesino", dirigée par Luis Valdez. Héritiers du théâtre européen d'agit-prop des années 1930, les "actos" sont définis en ces termes:

"ACTOS: Inspire the audience to social action. Illuminate specific points about social problems. Satirize the opposition. Show or hint at a solution. Express what people are feeling"⁷⁶⁷.

⁷⁶⁷. cf. Luis Valdez, "El Teatro Campesino", in *Guerilla Street Theater*, Henry Lesnick (ed), New York, Avon Books, 1973, p.196

Le Teatro Chicano de Luiz Valdez est nettement marqué par les formules du théâtre d'intervention, dérivée des expériences de Piscator ou du théâtre politique européen des années 1920 influencé par l'expressionnisme ou le futurisme, et qui ont été prolongées et actualisées devant les conflits politiques des années 1960.

En termes historiques, le titre "Guerilla Street Theater" donné au volume qui réunit en 1973 un ensemble de textes appartenant à cette culture théâtrale américaine de contestation des années 1965 à 1975, caractérise avec exactitude ce qui distingue ce mouvement artistique des productions professionnelles liées aux institutions. Destiné à redéfinir les relations classiques entre le théâtre et la réalité, ce théâtre adopte des formes qui sont le produit de l'improvisation collective et où domine une perspective sociale, représentée par des archétypes théâtraux; pour Luis Valdez du "Teatro Chicano": "Pachucos, campesinos, low-riders, pintos, chavalonas, familias, cuñados, tios, primos, Mexican-Americans, all the human essence of the barrio is starting to appear in the mirror of our theater"⁷⁶⁸. Les "actos" doivent refléter la réalité elle-même, mais d'une façon satirique également afin de ne pas perdre sa portée politique.

Ces textes sont diffusés en Europe à travers leur publication, en 1972, dans la revue *Travail Théâtral*⁷⁶⁹, avec un ensemble de textes de présentation et d'autres pièces de ce théâtre, également traduites en français.

La découverte de ce type de théâtre d'agitation et de propagande en provenance de la Californie avait déjà eu lieu au Festival de Nancy en 1969 et avait été à l'origine d'une adaptation en France en 1971 du texte *La Tête réduite de Pancho Villa* par l'Ensemble Théâtral de Lyon⁷⁷⁰. L'intérêt des créateurs français pour une nouvelle fonction de l'art théâtral, après la période de contestation en 1968 des formes traditionnellement admises au répertoire officiel des compagnies,

⁷⁶⁸. cf. Luis Valdez, in o.c., 1973, p.194

⁷⁶⁹. cf. *Travail Théâtral*, cahiers trimestriels, n°7, avril-juin 1972, pp.57-109; ce numéro contient un dossier de présentation du "Teatro Campesino", composé d'articles de Françoise Kourilsky, de textes de témoignage de Luis Valdez et de la traduction en langue française de quelques *Actos*: "Les deux visages du patron" (pp.79-83), "La cinquième saison" (pp.84-89), "Les militants" (pp.90-91), "Vietnam Campesino" (pp.92-102), "El Soldado razo" (pp.103-109)

⁷⁷⁰. cf. Richard Monod, "Le Campesino exporté", in *Travail Théâtral*, n°5, automne 1971, pp.135-137

entraînait certains d'entre eux vers un type de théâtre populaire, hors du théâtre et de l'institution, et dont le discours soit porteur d'une pensée politique née des luttes sociales de la réalité.

On retrouve cette même orientation pour les choix du CCE en 1975, dans une période de transformations politiques et sociales importantes, bien que les moyens mis en oeuvre pour la réalisation des spectacles ne correspondent pas à ceux d'un théâtre de rue: les créations ont lieu dans la salle du Teatro Garcia de Resende et la diffusion des pièces est réalisée ensuite, à l'aide de tréteaux dans des lieux très divers, parfois non-théâtraux. On peut expliquer la sélection de deux *actos* parmi ceux qu'a publiés la revue théâtrale française citée en fonction de leurs thèmes qui sont d'une grande actualité au Portugal à cette date: *Les deux visages du patron*, qui renvoie aux relations entre l'ouvrier agricole et son employeur, et *El Soldado raso*, centré sur la guerre coloniale. Ce dernier "acto" avait d'abord été sélectionné en 1974 par la compagnie du théâtre indépendant "Os Bonecreiros", mais le projet est abandonné avant d'être repris par le même metteur en scène, devenu entre-temps directeur du CCE.

La traduction du CCE conserve les références socioculturelles américano-mexicaines du texte-source telles qu'elles apparaissent dans la traduction française, afin de permettre une réflexion à un second degré de la part du récepteur, culturellement situé dans un autre environnement: dans le premier cas, la pièce dénonce la condition des immigrants dans les grandes exploitations viticoles de Californie, et dans le second cas, la guerre dont il est question est celle du Vietnam. C'est par analogie que le récepteur de la culture-cible identifiera le système agricole des "latifúndios" qui est implanté dans la région d'intervention socioculturelle du CCE, ainsi que la guerre menée dans ses colonies en Afrique par l'État portugais.

Les traductions portugaises maintiennent également l'une des caractéristiques du théâtre d'intervention politique, qui est un genre centré sur le spectateur et sa compréhension de l'actualité. Il s'agit de l'adresse directe au public, sous la forme du commentaire explicatif. On trouve, par exemple, dans *O Soldado Raso*, le personnage symbolique de la Mort qui introduit le court récit de la disparition récente de Johnny au Vietnam:

MORTE - [...] Vim só contar uma história. Assim mesmo, a história do simples soldado, do SOLDADO RASO. Talvez vocês o tivessem conhecido? Não? Morreu não há muito tempo no Vietnam.

(Johnny entra, ajustando a farda)

Cá está ele, Johnny, o soldado. Vai partir amanhã para o Vietnam [...]

Esta é a mãe. Pobrezinha. Está preocupada por causa do filho. como todas as mães

[...]

Un autre exemple apparaît dans *As duas Caras do Patrão*:

OPERÁRIO (Ao público) Bom dia. Aqui é a propriedade do meu patrão e eu vim para podar a vinha. O meu patrão trouxe-me do México para aqui, a California - o país do sol e do dinheiro. Mais do sol que do dinheiro diga-se de passagem. Mas o melhor é ir trabalhar que o meu patrão não gosta de me ver falar com estranhos [...]

ou, plus loin:

PATRÃO (Tira o cartaz do operário, o chapéu, atira a tesoura de podar para o chão e diz ao público) Sabem que esse maldito Cesar Chavez tem razão? Não se pode fazer esse trabalho por menos de 2 dollars por hora [...]

Le document photocopié, seul support matériel de la traduction du CCE dans les deux cas, indique les titres des pièces, mais omet le nom de l'auteur et du ou des traducteurs qui ne sont pas nommés non plus dans les programmes des spectacles, et la traduction n'est pas identifiée comme telle, bien que de nombreux traits socioculturels permettent de situer le texte dans un contexte étranger.

Les "actos" sont écrits dans deux langues: l'une est l'anglais, l'autre l'espagnol qui représente la langue chicano. La traduction française précise que: "Pour rendre compte du mélange de l'anglais et de l'espagnol - caractéristique de la langue chicano - les passages en espagnol ont été composés en italiques dans la traduction française des *actos*"⁷⁷¹. On remarque que le CCE conserve cet aspect, bien que sporadiquement, dans la traduction portugaise du texte de *As duas Caras do Patrão*, où

⁷⁷¹. cf. *Travail Théâtral*, n°7, 1972, p.79

l'on trouve l'introduction de répliques ou d'expressions en espagnol, avec quelques termes en anglais, ces derniers étant connotés avec la hiérarchie des relations sociales.

Ainsi, le patron emploie "boy" ou "baby" pour se diriger à l'ouvrier, qu'il appelle aussi Pancho, Pedro ou Juan; toutes les sommes d'argent sont exprimées en dollars et les objets culturellement important sont nommés en anglais: la voiture est une Lincoln Continental; par contre, la traduction omet la caractérisation de la maison qui est "de style ranch LBJ [Lyndon B. Johnson]" et choisit le terme "vivenda", qui a des connotations luxueuses; une référence au bikini de "la blonde près de la piscine" est traduite. D'autres personnages sont nommés en anglais: Charlie, le garde armé, ou Ronnie, c'est-à-dire Ronald Reagan, gouverneur de la Californie à l'époque, ou encore en espagnol Cesar Chavez, dirigeant syndical. Les répliques en espagnol sont très peu nombreuses et on n'a conservé que le court dialogue suivant, évocateur des difficultés des relations linguistiques du travailleur émigré:

PATRÃO [...] É como o alojamento. Será que não te deixo viver nos meus campos, lindas cabanas gratuitas, ar condicionado?

OPERÁRIO Si señor, ayer se cayo la puerta.

PATRÃO O quê? Fala inglês.

OPERÁRIO Ontem a porta caiu, sñor. E há ratos. E los escusados, as retretes, cheiram muito mal (tapa o nariz)

Quant aux autres occurrences de l'espagnol, elles sont réservées à l'emploi de termes culturellement connus: "tortillas", "muchacho" ou le diminutif "patroncito".

Par contre, le second "acto" est entièrement traduit en portugais, sans utiliser l'espagnol pour les dialogues entre la famille chicano de Johnny. Mais, d'autre part, la présence de la réalité culturelle américaine, qui renforce la thématique de la guerre du Vietnam, est très accentuée.

Dans *O Soldado Raso*, les noms des personnages sont uniquement anglicisés alors que le texte-relais propose simultanément Johnny et Juan, à côté de Cecilia, Paul, dénommé Polo dans le texte français, de même pour Jerry, au lieu de Sapo. L'emploi du diminutif Mamm ou Mammy remplace le français 'man. Les objets connotés culturellement comme la bière, de la marque Coors, inconnue au Portugal, trouve une traduction qui la connote avec la culture américaine: elle est "em

lata", ce qui est rare dans les années 1970. Pour le dîner, le mais farci du texte français est remplacé par: "pato recheado", qui est un plat portugais ayant un statut socio-économique semblable. Le soda devient l'emblématique "coca-cola", récemment introduite sur le marché portugais. L'arme qui caractérise la guerre au Vietnam est, comme pour celle du Portugal en Afrique, "uma M-16". Les références à des faits et à des personnalités historiques comme Pedro Gomez, le colonel Sanders, la guerre de Corée, "o governo dos Estados da América", les Vietkongs, les communistes - au lieu de "gooks" comme dans le texte intermédiaire -, ou bien à des lieux géographiques: Kingsburg, Delano, Bakersfield, Los Angeles, Oakland, Vietnam, Chui-Lai, etc confirment une contextualisation américaine.

Ce processus met au second plan la spécificité du discours du "Teatro Campesino" centré sur la situation d'une minorité doublement exploitée et, tout en conservant sa présentation critique dans un nouveau cadre historique et social, transforme le cas du Vietnam en l'élargissant à la problématique de la guerre coloniale, en général, étant donné la situation objective du public récepteur au Portugal en 1975.

La version intermédiaire est utilisée de façon systématique et complète, et la traduction du CCE contraste ainsi avec une naturalisation à laquelle a été soumis *As duas Caras do Patrão* dans une autre version jouée au Portugal en 1974. Intégré dans un spectacle conçu comme un collage ou un montage de textes, selon le modèle de la revue politique d'actualité, la pièce a été condensée et réduite à un numéro ou un sketch, ce qui implique des procédés techniques et communicatifs particuliers (voir 2.3.).

2.2.3. La dramaturgie en langue italienne et les traductions-relais en langue française.

2.2.3.1. Angelo Beolco ou Ruzante traduit avec L'Arche.

La programmation de l'année 1976 comprend, après une comédie de Marivaux destinée à un public scolaire, un ensemble de trois textes de l'italien Angelo Beolco, dit le Ruzante, intitulé *Histórias de Ruzante*, dont la mise en scène est destinée au public rural de la région d'implantation du CCE et à la concrétisation d'une politique de répertoire de théâtre populaire.

Celle-ci prolonge l'introduction de cet auteur dans le répertoire national, qui avait commencé en 1973 avec la comédie de *A Mosqueta*, mise en scène par Mário Barradas et "Os Bonecreiros" à Lisbonne, et avec un spectacle intitulé *O Espertalhão* de Angelo Beolco "Ruzante", à Porto, au TEP, repris en 1978.

L'auteur se situe entre la fin de l'époque médiévale et le début de la Renaissance italienne. Il s'est probablement formé à l'écriture théâtrale par un contact quotidien avec la culture aristocratique et humaniste à la Cour du prince Alvisé Cornaro et c'est en fonction d'un choix délibéré qu'il rédige les dialogues de ses pièces en dialecte de Padoue, comme le confirme ce témoignage de l'époque: "comédia vilanesca, a qual foi feita por um chamado Ruzante paduano, o qual fala excelentissimamente como um vilão"⁷⁷².

C'est là sans doute la raison de son oubli par les puristes du classicisme et de sa redécouverte tardive, mais enthousiaste, par Maurice Sand qui l'évoque dans *Masques et bouffons* en 1862.

Sous l'influence du développement d'un répertoire de théâtre populaire, plusieurs éditions françaises de ces pièces paraîtront dans les années 1960, incluant *Bilora* en 1965, qui est traduit par M. Arnaud à L'Arche pour la collection "Répertoire pour un théâtre populaire".

La traduction du théâtre de Ruzante soulève une question importante qui concerne le niveau de langue adopté, dont on sait qu'il dépend en grande partie des conventions morales admises dans la culture de réception. En effet, le langage de ces courtes pièces, proches de la farce médiévale, est dialectal et très peu littéraire et, pour cette raison, les éditeurs ou les traducteurs ajoutent en général des notes justifiant les termes peu orthodoxes utilisés par les personnages, en renvoyant aux textes de l'auteur lui-même à ce sujet, comme c'est le cas de l'édition portugaise de la pièce *Mosqueta*⁷⁷³.

⁷⁷². cf. Angelo Beolco dit "O Ruzante", Tradução, prefácio e notas de José Oliveira Barata, Editorial Estampa - Seara Nova, 1973, p.18

⁷⁷³. cf. José Oliveira Barata, préface de la traduction portugaise de *A Mosqueta*, o.c.; l'auteur rappelle le principe de la "snaturalité" adopté par le dramaturge et la polémique anti-académique menée par celui-ci au long de sa carrière, et cite également un extrait de la justification donnée par Beolco à l'emploi d'un langage grossier dans la *Pastorale*: "E se está aí alguma senhora que diz que foi grosseira (a comédia), eu respondo que, logo de início disse que a recitaria naturalmente e, recitando-a naturalmente, não podia recitá-la com outras palavras" (p.32).

Une comparaison de la version française de l'une des trois pièces composant le spectacle, *Bilora*, avec la traduction portugaise permettra de mesurer le degré de dépendance de celle-ci par rapport au modèle français et de définir le type de traduction adopté.

Le titre qui correspond au nom du protagoniste est identique dans les deux textes, ainsi que les noms des autres personnages et la référence locale à l'Italie et à Venise, donnée par les didascalies. Ces éléments sont traduits dans le décor et les costumes.

La traduction est complète et suit l'organisation des actions de la pièce, structurée en un seul acte, telle qu'elle se présente dans la version française. Le paysan Bilora, abandonné par sa femme, se rend à Venise pour la réclamer à son rival, le vieil Andronico. Dina refuse de le suivre. Il échoue, victime de sa lâcheté et trompé par son compère Pitaro, mais finit par tuer le vieillard.

Comme l'affirme Anne Ubersfeld, "tout personnage parle une langue déterminée par son appartenance sociale ou socio-historique"⁷⁷⁴. Dans la traduction française, le langage des personnages traduit les différences sociales qui sont, d'ailleurs, essentielles dans la composition des types du "Ruzante/Bilora", le paysan pauvre, distinct de celui qui fréquente la ville: Pitaro, de celui du riche commerçant de Venise et de la jeune paysanne Dina.

Le début du texte présente la plupart des procédés de la poésie de Angelo Beolco quant à la langue de ses personnages dont Bilora est un exemple.

Il s'agit d'un monologue d'exposition des données antérieures à l'action qui suit et permet de présenter le protagoniste Bilora, son état d'esprit et son projet. Il se présente comme une adresse directe au public, pris comme le destinataire de l'énoncé, dans un langage qui imite un registre fruste, volontairement incorrect du parler quotidien d'un paysan. Cette sorte d'idiolecte a des particularités linguistiques traditionnelles dans ce type de personnages, comme l'emploi de jurons et d'injures, une syntaxe de l'oralité qui ignore l'un des deux termes de la négation "ne...pas", qui remplace le pronom "il" par "y" - "Y en a qui..." - ou abrège tous les termes terminés par e muet, un lexique argotique, à la fois pauvre et imagé. Les jeux de mots ou de langage sont nombreux dans le texte français, surtout lorsque le double sens permet des allusions sexuelles.

⁷⁷⁴. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996, p.64.

La traduction portugaise limite le nombre des écarts à la norme de la langue courante à l'insertion de jurons, à l'emploi d'un lexique argotique, comme "gajo", "estou bem lichado". Quant à la syntaxe, le traducteur choisit des constructions correctes, le passage de "Si c'est pas l'amour..." à "Se não tivesse sido o amor" étant un exemple du niveau de langue adopté, ou encore: "Y'a pas", traduit par "Não há nada como isto", qui est relativement éloigné de l'idiomatisme français. Toute la violence verbale allusive à des aspects sexuels est supprimée ainsi que les jeux de mots du même type. Ainsi, la plaisanterie sur "couper la bourse" et "couper les bourses" du rival n'est pas traduite, ni les trois emplois de "tirer": l'emploi de Bilora qui est de tirer les bateaux, l'action d'Andronico qui lui "tire" sa femme et finalement: "J'aurais mieux fait de rester tirer un coup à la maison qu'à tirer les barques ce maudit jour". La traduction est donc très édulcorée et reste proche d'un langage standard et relativement neutre.

La version française adopte le vouvoiement archaisant entre les deux paysans, alors que la traduction du CCE accentue les traits d'une hiérarchie dans la même classe sociale et, donc, Pitaro tutoie Bilora, plus pauvre que lui, et celui-ci le vouvoie. Dina est tutoyée par son mari et par Andronico, qu'elle vouvoie tous les deux, dans les deux textes.

En français, le personnage du riche vénitien emploie une langue raffinée qui est, dans la traduction, partiellement mêlée à un niveau populaire comme dans cet exemple: "Dussé-je y laisser la moitié de ma richesse et être mis au ban de la ville, je ne changerai pas de position", traduit: "Tivesse eu mesmo de gastar metade da minha fortuna e ser banido desta cidade, o que eu te responde é que me estou nas tintas". L'incongruence du personnage doit produire un effet comique et souligner la caricature ridicule du vieillard amoureux.

La traduction portugaise suit donc avec peu de rigueur les procédés du texte français, riche en représentations linguistiques des caractéristiques du personnage populaire. En l'absence d'un usage généralisé, comme on le trouve dans la pratique langagière du français quotidien ou non conventionnel, d'un niveau de langue populaire ou argotique, le traducteur a opté pour une formulation neutre ou appauvrie, sans avoir recours ni à l'incorrection syntaxique, ni à une transcription de l'oralité dans l'écrit.

Une fois de plus, la traduction est plutôt orientée vers un texte acceptable dans le système culturel d'arrivée, adaptant le langage de la farce ou de ce type de théâtre populaire nettement non littéraire, de façon à produire une traduction respectant les frontières morales définies par une société conservatrice dans ses usages linguistiques, notamment dans la région environnante du CCE.

Des facteurs opposés, liés à la politique théâtrale de l'institution émettrice et aux conditions de réception du texte, définissent ainsi, d'une part, la sélection du texte comme un élément innovateur et d'autre part, le choix des normes opérationnelles qui se présentent comme un élément de nature plutôt conservatrice. Le texte traduit est bien un produit hétérogène dont la position reste intermédiaire dans le système d'accueil.

2.2.4. La dramaturgie de Gogol et les traductions intermédiaires en langue française et italienne.

C'est le célèbre *Revizor* de Gogol qui inaugure la saison du CCE en mars 1981. Choisi pour des raisons circonstancielles liées à l'évolution de la société portugaise, ce texte est l'occasion d'un prolongement du travail de la compagnie sur le comique et la comédie, en tant que moyens spécifiques de production d'une critique sociale, attentive aux manifestations contemporaines d'un certain type de comportements de l'administration ou de ses employés.

Le traducteur, responsable de la mise en scène, a établi une première version du texte qui est une variante de la traduction portugaise existant déjà, de Orlando Neves⁷⁷⁵. Il s'est également servi de la traduction française disponible à L'Arche⁷⁷⁶ et d'une version italienne⁷⁷⁷.

La traduction produite par le CCE devait répondre simultanément à deux difficultés.

⁷⁷⁵. Gogol, *Teatro de Gogol. Casamento. Os Jogadores. O Inspector-Geral*, trad. Orlando Neves, Porto, Livraria Civilização, 1968.

⁷⁷⁶. Gogol, *Le Révizor*, Paris, L'Arche, Répertoire pour un théâtre populaire, n°14, [1958], 1967 trad. d'Arthur Adamov. On remarque que la note de la page 6 désigne cette traduction comme une adaptation, cette hésitation étant significative d'une la conception courante du statut du texte traduit.

⁷⁷⁷. Nikolaj Gogol, *L'Ispezzore*, Einaudi, Collezione di teatro, n°18, trad. Renato Vecchione. L'éditeur précise que la traduction a été faite à partir de l'édition de 1900 et 1910; *ibid.* p.14.

D'une part, le nombre d'acteurs dont disposait la compagnie obligeait à supprimer des personnages et des scènes et, par conséquent à réduire la portée du discours critique de la pièce.

Le type de comédie que Gogol invente et met en pratique ici est proche de ses choix de romancier. Ainsi, la structure de la pièce est linéaire et est fondée sur l'anecdote élémentaire d'un quiproquo, fonctionnant comme révélateur des traits essentiels du milieu social et des mœurs de l'époque, dont le caractère comique est particulièrement absurde et obsolète, ou même plutôt sombre aux yeux d'auteurs comme Gogol ou Pouchkine⁷⁷⁸.

Cette structure permet une réécriture relativement aisée du texte, dans la mesure où la suppression de scènes isolées de l'action principale ne met pas en question son intelligibilité. La traduction a donc pu adapter le texte aux conditions réelles de production du texte.

D'autre part, la poétique de Gogol correspond à un moment de rénovation de la comédie russe de son temps. Après avoir fait lui-même l'expérience de la réalité de la profession d'acteur en Russie, Gogol choisit de devenir auteur dramatique et de tourner le dos à la "vieille école" littéraire⁷⁷⁹, tout en réclamant un nouvel art de représentation pour le comédien⁷⁸⁰.

Optant pour une satire réaliste de son époque, il s'écarte des caricatures dans le goût, alors à la mode, du vaudeville français. Lorsqu'il écrit *Le Révizor* en 1836, il développe surtout un portrait réaliste d'une micro-société hiérarchisée, dont il reproduit et recompose la diversité des langages, rattachés à chaque personnage ou type social.

⁷⁷⁸. cf. *ibid.*, p.195; V. Meyerhold rapporte que la lecture des premiers chapitres des *Ames mortes* aurait fait dire à Pouchkine - qui pourtant aimait rire -, "d'une voix angoissée: "Mon Dieu, comme notre Russie est triste".

⁷⁷⁹. Cette désignation négative des influences étrangères et des modèles d'un art idéalisé dont s'alimentaient les auteurs russes apparaît dans les travaux du fondateur de la critique réaliste russe, V.Biéliniski (1811-1848), inspirateur de l'école dite "naturelle ou gogolienne" qui s'est affirmée dans les années 1840 contre l'ancienne poétique: "L'école naturelle suit une règle absolument opposée: ressemblance maximum des personnages représentés avec le modèle fourni par la réalité, telle est non pas son unique, mais sa première exigence", in V.Biéliniski, *Essais critiques*, Moscou, Éditions du Progrès, 1976, p.357

⁷⁸⁰. cf. Vsevolod Meyerhold, "Le Révizor. Extrait d'un entretien avec les acteurs (15 mars 1926), in *Écrits sur le théâtre*, tome II (1917-1929), Lausanne, La Cité - L'Âge d'Homme, 1975, pp.175-210; ""Quand on aborde *Le Révizor* de Gogol, bien que l'on y trouve tous les éléments de la dramaturgie antérieure, bien que la dramaturgie du passé lui ait fourni toute une série de points de départ, ce qui me frappe avant tout, moi du moins, c'est que Gogol ici n'achève pas une ligne, mais en inaugure une autre" (p.195)

Sur ce point, la traduction finale est délibérément du type acceptable. Mais, comme elle est issue de la version de Orlando Neves, dont elle représente une variante, elle sera analysée en détail dans le cadre des traductions nouvelles (2.3.)

Dans le même espace linguistique d'origine, le répertoire du CCE inclut deux textes d'un autre dramaturge russe, Anton Tchekhov. Comme il ne s'agit pas de traductions du CCE, mais de textes retirés d'une édition portugaise des pièces en un acte existant déjà, dans une traduction de Luiz Francisco Rebello, ils ne seront pas étudiés ici en détail.

Il importe cependant de remarquer que, comme dans le cas du théâtre de Karl Valentin dont le CCE joue des traductions faites pour la compagnie de la "Cornucópia" (voir supra), l'acceptation de traductions produites indépendamment du travail régulier de la compagnie théâtrale du CCE, est justifiée par les affinités et la proximité des langages adoptés.

Dans le cas de Tchekhov, dont le théâtre est traduit au Portugal dans les années soixante à côté de Ibsen, Strindberg, Sartre ou Pirandello par l'éditeur Presença déjà cité, les pièces en un acte sont éventuellement les moins problématiques sur le plan des choix langagiers pour le traducteur.

En effet, Tchekhov échappe à l'écriture classique de la pièce bien faite, en faisant "voir l'antagonisme entre la forme empruntée et les exigences du thème"⁷⁸¹. Les deux monologues joués par le CCE, *Le Chant du cygne* (1886) et *Les Méfaits du tabac* (1902), sont des tranches ou des instants de vie, tirés de nouvelles.

Situées entre le drame, la farce et la tragédie, ces pièces répondent à un principe anti-littéraire que Tchekhov explique en ces termes: "Les pièces doivent être mal écrites, avec insolence"⁷⁸². Devant l'institution théâtrale, il semble pris du même goût pour le paradoxe: "Par moments, il me prend une très forte envie d'écrire un vaudeville ou une comédie en quatre actes pour le Théâtre d'Art", comme il l'écrit dans une lettre à l'actrice Olga Knipper en avril 1901⁷⁸³.

⁷⁸¹. cf. Peter Szondi, o.c., 1983, p.20

⁷⁸². cité in Tchekhov, *Théâtre complet II*, textes français de Génia Cannac et Georges Perros, Gallimard, 1974, p.627

⁷⁸³. Anton Tchekhov, *Correspondance avec Olga*, Albin Michel, 1991, p.87

Un art faussement naturel imitant le style parlé, notamment au niveau du rythme des phrases interrompues ou suspendues, puis reprises, de l'emploi d'expressions proverbiales ou de diminutifs, se trouve allié aux différents registres de langue caractérisant fortement chacun des personnages. Cette rigueur dans l'imitation est d'ailleurs en accord avec l'importance des didascalies, que l'auteur redoublait par sa correspondance avec les interprètes de ses textes⁷⁸⁴.

2.2.5. Un exemple du théâtre norvégien et sa traduction intermédiaire en langue française.

Selon l'analyse de Peter Szondi centrée sur les problèmes du drame au tournant du siècle, le rapport du dramaturge Ibsen avec le drame classique "n'était pas de nature critique: Ibsen s'est surtout rendu célèbre par sa maîtrise dramaturgique. Mais cette perfection extérieure cache une crise interne du drame"⁷⁸⁵. Délibérément innovatrice en son temps et incomprise dans son pays, l'oeuvre de Henrik Ibsen a été très tôt traduite en anglais, en allemand et en français, dans ce dernier cas par le Comte Pozor, ami et admirateur du dramaturge.

La pièce sélectionnée pour le répertoire de 1988, où elle côtoie *Adamov* et termine le cycle du fonctionnement de l'entreprise théâtrale du CCE commencé en 1975, est le drame *Solness le constructeur*. Publiée en 1892, il s'agit de l'une des pièces que l'on classe traditionnellement dans son dernier théâtre, à la fin d'un parcours qui a commencé par le drame romantique historique et social écrit en vers, et qui a progressé, après la fin des années 1870, vers le nouveau type de drame social et engagé de la modernité européenne.

Écrit en prose, il montre le personnage comme un individu pris dans un conflit avec la société qui l'opprime. Afin de donner l'illusion du réel, le dialogue est construit sur une structure non-linéaire, permettant au dramaturge d'individualiser chaque personnage par la syntaxe et le vocabulaire, en se servant, entre autres, de procédés spécifiques comme celui de la répétition de mots-clés⁷⁸⁶.

⁷⁸⁴. cf. Entre autres, voir la correspondance avec Olga Knipper déjà citée plus haut.

⁷⁸⁵. cf. *ibid.*, p.20

⁷⁸⁶. cf. Maurice Gravier, *Ibsen*, Seghers, 1973: "Pour bien suivre la pensée d'Ibsen, il faut relever dans chaque pièce les mots-clés, les expressions qui non seulement reviennent souvent, mais que les personnages se lancent et se

Ibsen s'est lui-même exprimé sur la difficulté posée par la traduction de ses pièces, étant donné l'importance qu'il attribuait à la diversité des registres, indispensable à l'expression linguistique des différences de statuts et de niveaux culturels des personnages. Les traductions du XIX^e siècle, notamment celles qui ont été jouées en France, ont peu satisfait le public⁷⁸⁷, mais les commentaires d'un traducteur actuel de *Peer Gynt* ne cachent pas les difficultés réelles inhérentes à la langue norvégienne en général qui, à l'époque de *Peer Gynt*, est encore, pour des raisons historiques et politiques, une langue double, c'est-à-dire "deux langues à la fois, autrement dit, le dano-norvégien et le Landsmal"⁷⁸⁸.

La traduction faite à Évora est présentée dans le programme comme une "tradução da versão francesa" avec une "revisão a partir do original". Ce procédé, impliquant la confrontation de la "version française de Gilbert Sigaux"⁷⁸⁹, publiée chez Gallimard en 1973, avec le texte norvégien, est référé en termes positifs par la critique: "Sublinhe-se o cuidado posto na versão portuguesa, fazendo-a rever a partir da obra original. O que sempre devia ser feito quando não se trata de traduções directas"⁷⁹⁰.

Ibsen n'est pas un auteur inconnu au Portugal, bien que ses oeuvres aient été publiées en petit nombre et rarement mises en scène, sauf *Hedda Gabler* qui représente un cas paradigmatique dans la réception portugaise de cet auteur. Jouée en 1961 au TEP, au Teatro Nacional en 1972 et reprise en 1986, cette pièce est régulièrement insérée dans des répertoires d'institutions situées au centre de la vie théâtrale, et pour cette raison, traitée selon des modèles théâtraux conventionnels.

renvoient comme des balles de tennis, leur donnant successivement des significations différentes, parfois opposées les unes aux autres" (p.138).

⁷⁸⁷. Les traducteurs Prozor et La Chesnais ont fait un travail de clarification, pour le premier, et de transposition littérale, pour le second; on trouve la référence aux réactions du public in Ligné-Poe, "Ibsen et son public", *Revue bleue*, juillet 1904, cité in Gravier, o.c., 1973, p.162.

⁷⁸⁸. François Regnault, Postface à *Peer Gynt*, éd. BEBA, 1981, p.183

⁷⁸⁹. cf. Henrik Ibsen, *Solness le Constructeur*, version française de Gilbert Sigaux, Gallimard, coll. Théâtre du monde entier, 1973.

⁷⁹⁰. cf. Carlos Porto, "Ibsen em Évora", in *Diário de Lisboa*, 15.12.1987.

Solness le constructeur n'avait pas encore été traduit ou représenté au Portugal et représente une innovation dans le répertoire des auteurs consacrés.

Dans la lecture adoptée pour le spectacle du CCE, l'accent est mis sur la dramaturgie de l'auteur et sur sa poétique. Ceci explique également l'importance attribuée à une confrontation entre la traduction française et le texte-source afin de permettre la production d'une traduction adéquate.

Un examen des nombreuses modifications introduites par la révision de la traduction initiale indique que l'échange des répliques posait dans plusieurs cas des problèmes réels de compréhension, dérivés de l'emploi de cette voie indirecte d'accès au texte et du type de traduction que représente la version française.

La plupart des modifications introduites dans la première variante du texte-cible renvoient à des suppressions opérées par la traduction de Gilbert Sigaux, ou au contraire à des périphrases, comme dans cette partie de dialogue où ces procédés apparaissent:

texte français⁷⁹¹:

HILDE: Je ne peux vous servir à rien.

SOLNESS: Si. Vous serez là. Cela me suffit.

HILDE: Non. Nous finirions par faire comme tout le monde.

SOLNESS, spontanément: Tant mieux.

HILDE, avec force: Je ne peux pas, je ne pourrai jamais faire du mal à... quelqu'un que je connais.

SOLNESS: Qui vous dit que vous lui ferez du mal?

HILDE, même jeu: À une inconnue, oui. Pas à elle.

SOLNESS: Je n'ai rien dit.

texte portugais⁷⁹²

ILDA: Não lhe posso ser útil em nada.

SOLNESS: Pode. Estará aqui. Para mim é o suficiente.

⁷⁹¹. cf. Henrik Ibsen, o.c., 1973, p.80.

⁷⁹². Les passages modifiés à partir de l'original sont indiqués en caractères gras.

ILDA: (com desdém) Não. Nós acabaremos por fazer como toda a gente. **Remplacé par: Obrigada. Não chega.**

SOLNESS, espontaneamente: Tanto melhor.

ILDA, com força: Não posso, nunca poderia fazer mal a... alguém que conheço. **Remplacé par: Não posso fazer mal a... alguém que conheço. Não posso roubar-lhe algo que lhe pertence.**

SOLNESS: Quem é que lhe disse que lhe vai fazer mal?

ILDA: A uma desconhecida, sim. A ela, não (**note du responsable de la révision: très résumé**)

SOLNESS: Eu não disse nada. **Remplacé par: Mas eu não disse outra coisa!**

D'autres passages sont également l'objet de simplifications⁷⁹³.

SOLNESS: [...] J'ai sûrement pensé tout ce que vous dites. Je l'ai voulu, désiré profondément... Et alors...

qui est traduit d'abord:

Eu pensei com certeza tudo o que diz. Devo tê-lo desejado profundamente... E então...

puis reformulé ainsi: **Devo ter pensado tudo isso. Quis, desejei, tive vontade de tudo isso. Não é assim que tudo se pode explicar?**

Un autre exemple du même type⁷⁹⁴:

ILDA: O senhor estava um pouco envergonhado e essas coisas não se esquecem.

est traduit ensuite: **Não se esqueceu de nada. Só esteve um pouco envergonhado. Ninguém esquece coisas deste género.**

La difficulté posée par le type de langage métaphorique ou imagé de certains passages, exemplaires de l'univers particulier du dramaturge et de ses personnages, est résolue à l'aide d'un renfort d'images stéréotypées et dramatiques, alors que l'original emploie un lexique concret et simple, non dépourvu d'un humour que la révision fait resurgir⁷⁹⁵:

SOLNESS, regard profond: Vous êtes comme un oiseau sauvage.

⁷⁹³. *ibid.*, p.35.

⁷⁹⁴. *ibid.*, p.36.

⁷⁹⁵. *ibid.*, p.64.

HILDE: Mais non. Je ne me cache pas dans la forêt.

SOLNESS: Un oiseau de proie plutôt, qui plonge du fond du ciel.

HILDE: Oui (avec violence:) Un oiseau de proie. Et pourquoi ne ferais-je pas comme lui? Attaquer, emporter ma proie? À condition de pouvoir la tenir très fort entre mes serres.

SOLNESS: Hilde, vous savez ce que vous êtes?

HILDE: Un grand oiseau noir...

texte portugais:

SOLNESS, olhar profundo: Você é como um pássaro selvagem.

ILDA: Nada disso. Eu não me escondo na floresta.

SOLNESS: Antes uma ave de rapina que mergulha do fundo do céu **(remplacé par: Não. Não. Tem algo de parecido com uma ave de rapina)**

ILDA: Sim (com violência) Uma ave de rapina. E porque é que não faria como ela? Atacar, levar a minha presa? Com a condição de ser capaz de a segurar com força nas minhas garras **(remplacé par: Antes isso, talvez. E porque não uma ave de rapina? porque é que não seria eu também um predador? Porque é que não levaria a presa que desejo? Se pelo menos puder plantar nela as minhas garras e dominá-la?)**

SOLNESS: Ilda, você sabe o que é?

ILDA: Um grande pássaro negro... **(remplacé par: Sim, sou um estranho passarão...)**

La description de cette traduction indirecte doit également inclure un travail important de reformulation des structures de phrases et de l'ordre des mots. En effet, dans l'ensemble, la première variante, qui est traduite dans le sens d'une adéquation au texte-source intermédiaire, est restée tributaire des choix opérés dans la langue française, et est pour cette raison, largement modifiée au cours des répétitions.

Les corrections montrent que l'accent est mis sur la complexité du traitement, dans les répliques, des rapports entre les personnages. Le langage courant est mis au service d'une énonciation dans laquelle l'implicite de la communication joue un rôle important et, en cohérence avec les normes du travail dramaturgique du CCE, renvoie nécessairement le traducteur aux modèles de communication existant dans la langue-cible afin de produire un objet culturellement

acceptable dans le système littéraire d'arrivée. L'adéquation à la traduction française apparaît ainsi comme un obstacle dans la pratique même de la relation théâtrale.

2.2.6. Un classique grec et sa traduction intermédiaire en langue française.

Le répertoire du CCE comprend *La Paix*, datée de 421 avant J.-C. et écrite par Aristophane dans le contexte politique et historique de la paix de Nicias. Cette comédie pacifiste et antimilitariste est probablement celle qui a le plus incité les traducteurs et les metteurs en scène modernes à tenter la voie de l'adaptation par une actualisation des éléments qui composent son contenu thématique.

Pour cette traduction du CCE, la traduction intermédiaire française⁷⁹⁶ a été utilisée pour l'élaboration d'une nouvelle traduction en portugais par le CCE, en grande partie en raison de l'histoire récente de la réception du texte en France et du prestige de ses adaptateurs. Fondée d'abord sur un texte portugais qui est une traduction produite en 1939 par Agostinho da Silva, la version scénique du CCE reformule presque totalement cette première traduction, incomplète et jugée peu apte à la représentation.

Si l'on tient compte de cette succession et aussi de ce croisement de textes devant finalement aboutir à la version portugaise jouée par la compagnie du CCE, il est plus intéressant de considérer et d'étudier ce cas comme un exemple relativement complexe de variante traductionnelle (voir 2.5.2.).

2.3. Traduction nouvelle.

Pour les chercheurs qui orientent leurs travaux sur la traduction à partir des perspectives lancées par la théorie du polysystème, il est clair que les traductions ne sont pas commandées par des normes exclusivement littéraires ou linguistiques, et qu'elles doivent être envisagées comme des phénomènes dépendant non seulement des rapports entre les cultures, mais aussi de leur évolution historique, comme le rappelle André Lefevere: "[...] Even-Zohar sees translation as a process of

⁷⁹⁶. cf. Aristophane, *Théâtre complet 1*, traduction, introduction, notices et notes par Marc-Jean Alfonsi, Garnier-Flammarion, Garnier Frères, Paris, 1966, pp.287-351.

negotiation between two cultures: translation is acculturation [...]; translators decide, on their own, on the basis of the best evidence they have been able to gather, what the most effective strategy is to bring a text across in a certain culture at a certain time. Translation has come of age"⁷⁹⁷. L'étude des stratégies adoptées par les traducteurs dans le passé peut constituer ainsi un terme de comparaison très utile à la description des choix actuels, tels qu'ils apparaissent dans les versions nouvelles de textes inscrits dans cette succession de réécritures commandées par des contextes historiques de réception différents.

Dans le cas étudié ici, la situation de rupture dans la production littéraire et la vie théâtrale du moment, dérivée d'une révolution politique et sociale, a suscité une intensification du phénomène de l'importation de textes nouveaux, destinés à maintenir la continuité de l'activité théâtrale devant un manque réel de textes de production nationale, ce qui conduisait à une mise en question de la tradition et de sa conservation, et garantissait un renouveau de l'activité théâtrale. Simultanément, ce phénomène polyvalent a également mis en route un processus interne de substitution ou d'abandon de traductions anciennes - ou existant déjà - de textes consacrés par la tradition et a suscité la production de nouvelles traductions, jugées plus appropriées aux circonstances présentes.

À propos des textes qui composent un volume récent de travaux sur la dimension historique et culturelle de la traduction, les éditeurs André Lefevere et Susan Bassnett, insistent sur l'importance de "the one feature that makes the "cultural turn" all but inevitable: time or, if you prefer, history"⁷⁹⁸. En effet, la production de traductions ne possède qu'une autonomie relative. Si elle est liée inévitablement à la part de subjectivité du ou des traducteurs, elle dépend en grande partie également de la société d'accueil, dont elle constitue une partie de la production culturelle et où elle exerce une fonction déterminée par des besoins et une demande qui varient, la soumettant aux changements et à l'évolution qui caractérisent cette société.

⁷⁹⁷. André Lefevere, *Translating Literature*, New York, MLA, 1992, p.11.

⁷⁹⁸. André Lefevere and Susan Bassnett, "Introduction: Proust's Grandmother and the Thousand and One Nights: The "Cultural Turn" in Translation Studies", in *Translation, History and Culture*, ed. André Lefevere and Susan Bassnett, London and New York, Pinter Publishers, 1990, pp.1-13.

La traduction étant aussi une activité doublement contextualisée, dans la mesure où le texte-source est extrait d'une culture autre que celle de sa réception, il est donc fréquent qu'apparaissent de nouvelles traductions de textes anciens redevenus actuels en termes de réception ou de relecture(s) dans leur contexte d'origine et, simultanément, dans d'autres cultures de réception, car: "there is always a context in which the translation takes place, always a history from which a text emerges and into which a text is transposed"⁷⁹⁹.

Ainsi, il n'est guère surprenant de constater qu'il existe, pour plusieurs pièces sélectionnées par le répertoire du CCE, une série ou une filiation de traductions produites successivement dans la même culture de réception et, donc, en rapport avec son évolution chronologique. Il s'agit, en général, d'auteurs occupant une position centrale dans le système littéraire d'origine et de réception, et dont une nouvelle traduction exercera une fonction innovatrice dans le système d'accueil.

Les textes ou auteurs du répertoire traduit du CCE qui sont inclus dans ce type de littérature canonisée, comme les classiques du XVIIe et XVIIIe français ou italiens, avaient déjà été traduits, imités ou adaptés à d'autres époques littéraires et théâtrales au Portugal, également sensibles à l'importation de modèles nouveaux. Les nouvelles traductions sont donc des variantes du même texte au sens large, puisqu'elles s'inscrivent d'une part, dans une succession de versions différentes produites par des traducteurs également différents et, d'autre part, dans un répertoire théâtral traduit, dans ce cas, pour une scène dépendant d'un projet spécifique.

Étant donné la particularité de la vie littéraire de l'époque réceptrice après 1974, marquée par une forte diminution de la production dramatique nationale, et d'autre part, les caractéristiques d'intervention culturelle du projet du CCE, il n'est pas sans intérêt, dans une perspective systémique, de passer par une description, bien que succincte, des traductions antérieures des textes qui sont sélectionnés pour la production scénique du CCE et de les comparer avec les nouvelles versions. Chacune d'entre elles est représentative, dans les procédés mis en oeuvre pour traduire, de l'usage et de la fonction attribués aux textes d'arrivée ainsi que de la position occupée par le texte dans chaque littérature, à chaque moment de l'Histoire concerné.

⁷⁹⁹. *ibid.*, p.11.

Il convient de rappeler que l'importation d'auteurs ou de textes est un trait important de l'histoire du théâtre portugais et de cette littérature en général. En tant que littérature périphérique, celle-ci a souvent été réceptrice, au long de son histoire, de modèles dominants en provenance d'autres littératures. Les exemples se retrouvent dans ce corpus, avec l'oeuvre de Goldoni ou celle des classiques français, surtout Molière, déjà traduit avec Racine au XVIIIe.

S'ils sont réintroduits au XXe, cette seconde réception est fondée en grande partie sur une autre importation, qui se présente sous la forme d'apports à la fois théoriques et scéniques. Il s'agit de celle du théâtre et de l'esthétique d'influence brechtienne, passant par la voie traductionnelle indirecte française et par les contacts avec la pratique théâtrale européenne de l'époque, animée par une problématique nouvelle de réflexion sur l'actualisation de la tradition, permettant notamment de nouvelles approches de la dramaturgie des textes universels.

Ce sont des références dont le système littéraire et théâtral portugais se sert pour "réorganiser sa structure interne de modèles et de normes"⁸⁰⁰, de telle sorte que la traduction d'oeuvres en provenance d'une littérature étrangère de grand prestige occupe ainsi une position élevée et représente à un certain moment un facteur d'innovation.

La catégorie de traductions comprises dans le répertoire du CCE, pouvant être désignées comme de "nouvelles traductions", concerne un ensemble de dix textes du répertoire du CCE, qui représentent un groupe homogène par leur position centrale dans le système littéraire traditionnel, à l'exception de Luís Valdez et de son théâtre d'agitation politique, celui du "Teatro Campesino", qui est soumis à une première appropriation, faite à Lisbonne dans le cadre d'un spectacle de revue politique en 1974. Cette exception doit être lue dans le contexte particulier de la saison de 1975 à Évora, très politisée, mais qui confirme néanmoins une certaine homogénéité de l'ensemble des positions des auteurs traduits du CCE: l'auteur Valdez sera repris à Évora, mais avec un statut et selon des critères qui l'assimilent au répertoire choisi par le CCE, dont on sait qu'il est largement défini en fonction de la composante littéraire et théâtrale reconnue ou élevée des textes joués, ce qui distingue cette seconde réception de sa première adaptation en langue portugaise.

⁸⁰⁰. cf. Lieven d'Hulst, "Les variantes textuelles des traductions littéraires", in *Poetics Today*, vol. 2:4, 1981, pp.133-141 - p.138.

Dans ce corpus, on peut distinguer les auteurs ou les textes internement, en fonction de leur situation historique, puisqu'ils proviennent de périodes littéraires différentes. Mais en termes de relations interlittéraires et intertextuelles des traductions comparées ici, la diachronie doit être considérée selon deux perspectives, puisqu'il ne sera pas indifférent de considérer, non seulement la date du texte-source, mais aussi celle de la réception - antérieure et nouvelle - de ses traductions dans la culture portugaise.

Ainsi, la traduction nouvelle d'Aristophane jouée par le CCE en 1980 doit être située par rapport à la tradition européenne de réception de la littérature de l'Antiquité, et aussi par rapport à celle, plus moderne, d'adaptations comme celle qui a été publiée en 1939, connue de l'entreprise théâtrale d'Évora et qu'une comparaison des critères déterminant sa sélection et son introduction dans la culture-cible peut, éventuellement, permettre d'éclairer. Il semble que l'on puisse identifier, dans les deux cas, une volonté d'assimilation de la tradition ou de la poétique du classicisme à des fins stratégiques de diffusion culturelle pour un large public sans érudition.

Si l'on reste dans les limites de la période historique récente, proche de la constitution du répertoire de ce corpus, l'oeuvre de Shakespeare *Measure for Measure* paraît en traduction portugaise à deux reprises, en 1955 et en 1964, mais dans ce dernier cas, "livrement adaptada" par Luís Francisco Rebello à partir d'une lecture interprétative du texte, influencée par la découverte récente des procédés brechtiens de réécriture de la tradition. Le CCE fera de même une adaptation de la structure du texte en vue de l'obtention d'une fable actuelle pour le public de 1977 auquel on prétend donner "à lire" de façon critique le présent politique portugais.

Les auteurs français du classicisme, Corneille et Molière, subissent un traitement identique. Le premier apparaît d'abord, pour *Horace*, qui est une tragédie inédite au Portugal, dans une traduction incomplète de 1868, alors que des traductions du *Cid* et de *Cinna* sont élevées au rang d'exemples pour les auteurs portugais dès le XVIIIe. De même, Molière est le prétexte d'une querelle littéraire importante sur les modèles étrangers à laquelle est mêlée la traduction de *George Dandin* en 1737. Cette comédie connaît une suite de traductions et de mise en scène, comme celle du TEP en 1964, dont on verra qu'elle imite au moins une traduction antérieure datée de 1907, intitulée "versão". Le CCE traduira ce texte selon un présupposé dramaturgique qui est celui d'une

lecture fondamentalement historique des comportements sociaux des personnages, en accentuant la composante idéologique et le système de valeurs qui les déterminent, en les renvoyant à notre actualité.

L'École des Femmes, oeuvre canonisée du répertoire, connaît une traduction publiée en édition de poche en 1974, dans le même volume que *Dom João*, qui bien qu'étant connue du traducteur, ne sera pas utilisée pour le spectacle à Évora en 1986.

Pour ces textes et ces auteurs, la position adoptée par les traducteurs du CCE pose clairement la question du *statut du texte dans la mise en scène*, qui est un problème théâtral et historique ignoré par les traducteurs précédents.

Pour Goldoni, la situation était plutôt inverse au XVIIIe, si l'on en juge par le souci d'adapter les comédies goldoniennes "ao gosto português", donc pour la réception scénique, comme dans le cas de *L'Amant militaire* joué en 1779. Il est curieux de remarquer que ce type de traduction, qui marque l'histoire de la réception du théâtre de Goldoni au Portugal, continue à susciter l'intérêt des traducteurs, si l'on en juge par les textes qui accompagnent la traduction nouvelle du texte au CCE, prenant position par rapport aux principes qui ont orienté les adaptateurs précédents et qui seront commentés ici.

De Marivaux, on connaît une imitation de la comédie *Le Legs*, en 1873. En tant qu'exemple représentatif des goûts dominant le théâtre bourgeois du XIXe, ce texte permet de clarifier, par contraste, les principes d'une traduction du type adéquat telle qu'on la trouve à Évora en 1987.

Le cas de *Der zerbrochene Krug* de Kleist correspond à un cas particulier de traduction nouvelle, élaborée à partir d'une version non publiée, mais théâtrale, jouée à Porto au TEP en 1958. La confrontation de la version française, de l'original et de ce texte dactylographié, est à la source de l'élaboration du texte final dans lequel les choix dominants du CCE indiquent une option critique par rapport aux choix intralinguistiques proposés par la traductrice du TEP, Berta Silva. On s'aperçoit ici que la traduction des dialogues théâtraux n'est pas uniquement déterminée par des critères linguistiques situés entre le texte de départ et d'arrivée, mais également par la conception de la langue théâtrale de réception de la part des traducteurs. Celle-ci est liée en grande partie à la fonction attribuée au texte traduit dans son contexte de réception.

La comédie *Le Révizor* de Gogol, publiée dans une traduction datée de 1968, dont on ignore - en l'absence de référence au texte-source - si elle est complète ou directe, est elle aussi l'objet d'une nouvelle traduction, plus proche d'une réécriture conditionnée par les moyens de production du CCE, comme il en sera question à propos des coupures et des suppressions qui font de ce texte nouveau un objet véritablement théâtral.

Le cas du théâtre de Brecht, dont *Herr Puntila und sein Knecht Matti* est déjà traduit et publié au Portugal en 1966, retiendra doublement notre attention, car en plus de la comparaison entre les deux versions traduites dans leur contexte de production et de réception - celle du CCE est de 1975 -, il faudra également considérer la critique de ces deux traductions qui a été faite par un groupe de recherche universitaire à Coimbra, intéressé par l'ampleur de la présence du théâtre de Brecht au Portugal. Les travaux de cette investigation ont abouti à plusieurs publications dont la plus significative est celle qui a déjà citée auparavant: *Do Pobre B.B. em Portugal*, et sur laquelle nous reviendrons.

2.3.1. Goldoni, *O Amante militar*⁸⁰¹: un théâtre pour la Cour et la Ville portugaises au XVIIIe.

Le théâtre de Goldoni est connu au Portugal, traduit "ao gosto do Theatro Português" et joué dès 1763 probablement, alors qu'il réside déjà à Paris. Il est d'abord invité par la Cour de D. José à fournir pour les théâtres fréquentés par l'élite aristocratique des drames accompagnés de musique. Ensuite, ce sera le tour des comédies pour les spectateurs des théâtres publics.

L'ensemble de la traduction théâtrale à cette époque est marqué par un travail d'adaptation qui transformait profondément les pièces: "a adaptação, por vezes, como no caso de algumas comédias de Goldoni, chegava a transferir a acção de Veneza para Lisboa, a mudar os nomes, a suprimir certas cenas, a ampliar outras. Quando tal não fosse possível, o autor da tradução pedia expressamente perdão aos seus leitores, com razões deste género: A Scena se representa em Veneza, porque a liberdade das máscaras só corresponde bem naquele paiz, e não em qualquer

⁸⁰¹. Nous utiliserons les titres portugais des textes tels qu'ils apparaissent dans le Tableau II.

outro"⁸⁰². La version du XVIIIe de la pièce jouée par le CCE en 1981 dans une nouvelle traduction, *O Amante Militar*, est imprimée en 1779 et rééditée en 1815⁸⁰³, ce qui prouve que la pièce a eu un bon accueil auprès du public.

La documentation qui accompagne le spectacle du CCE sous la forme d'un programme destiné au public, comporte un texte intitulé "Goldoni em Portugal no século XVIII"⁸⁰⁴ qui est une analyse critique des premières traductions du théâtre de Goldoni. Cette référence, et la place de choix qu'elle occupe dans le cahier de documentation, puisqu'il s'agit du premier texte après la note biographique sur l'auteur, induit le lecteur à interpréter la production de cette version contemporaine comme un acte auquel on attribue un rôle innovateur dans la tradition goldonienne au Portugal, aux yeux de l'institution littéraire aussi bien que de la vie théâtrale. Il s'agit à présent de traduire et non plus d'adapter, à partir d'une option initiale qui se présente comme opposée à celle qui l'a précédée.

La première impression que donne l'organisation du programme du spectacle du CCE est, en effet, que l'on s'est soucié de produire un texte traduit qui reconstitue le texte-source, d'autant plus que l'étude qui vient d'être citée consacre une page entière à la description des caractéristiques du texte portugais de 1779. On apprend que les noms des personnages ont été adaptés, sauf ceux des officiers espagnols, que l'on n'indique que les changements de lieu, mais que l'on conserve l'ordre des scènes, avec peu de coupures, et que le troisième acte est celui qui a été le plus manipulé: "o 3º acto tem no início um monólogo - explicativo e redundante - de Beatriz (Rozimunda); foram cortadas as cenas 3, 4 e 5 desse acto. Algumas das falas destas cenas estão diluidas nas cenas anteriores e posteriores"⁸⁰⁵. Les modifications les plus remarquables qui sont signalées ici ne portent

⁸⁰². cf. Luciana Stegagno Picchio, op.cit., 1969, pp.196-197.

⁸⁰³. Voir les travaux de José da Costa Miranda, "O Teatro de Goldoni em Portugal (séc. XVIII); teatro declamado", in *Estudos Luso-italianos: poesia épico-cavaleiresca e teatro setecentista*, ICALP, 1990, pp.261-297.

Le théâtre de Goldoni est imprimé surtout entre 1764 et 1774, après avoir été représenté dans des théâtres à Lisbonne ou en province et à Porto à partir de versions manuscrites qui ne correspondent pas nécessairement à celles qui sont éditées (ibid., pp.263-264).

⁸⁰⁴. cf. Alexandre Passos, "Goldoni em Portugal no século XVIII", in Centro Cultural de Évora, *O Amante militar de Carlo Goldoni*, s/d, pp.7-17.

⁸⁰⁵. Ibid., p.10.

pas les marques de l'acculturation dont il était question et il apparaît que l'intention de l'adaptateur est plutôt de raccourcir la durée de la pièce, ce qui peut être une norme des spectacles de Cour dont la durée est déterminée indépendamment de l'oeuvre. Les procédés de naturalisation sont limités aux noms des personnages, à l'aide d'une approximation phonétique des noms: "Brighella" devient "Bisnaga", "Coralina" devient "Laurina"; par contre, Arlequin est dénommé "Pantufo", ce nom étant essentiellement comique en portugais.

La traduction du CCE indique que l'action se passe "numa cidade de Lombardia" et conserve les noms italiens des personnages, dans une intention évidente de produire une traduction du type adéquat. La pièce reprend le nombre d'actes et de scènes du texte-source.

Cependant, cette intention de renouveau ne constitue pas pour autant un critère unique d'homogénéité et certains aspects de l'ensemble permettent de penser qu'il existe aussi une continuité dans l'histoire de la traduction du théâtre goldonien, souvent rapproché aujourd'hui de la culture théâtrale française et allemande⁸⁰⁶ contemporaines.

Ainsi, la première page du programme contient une illustration dont le thème se répète au long du document. Il s'agit d'une gravure représentant Arlequin, le personnage-type de la "commedia" italienne, réformée par Goldoni. L'accent mis sur ce personnage n'est pas surprenant, puisque comme nous l'avons vu, il est le support de l'interprétation dramaturgique du texte. Cependant, il est aussi ce que le XVIII^e siècle, pourtant si délibérément libre dans ses adaptations, a retenu de Goldoni et abondamment réemployé dans son théâtre où Arlequin devient le personnage du *gracioso*. Il est encore plus curieux de constater que ce fait est cité dans le texte de A. Passos comme un trait lié à un type de traduction défigurant totalement les textes: "Esse "gosto do teatro português" levou a alterar algumas das peças de modo tal que em muitos casos não é possível identificar qual o original que serviu para a tradução"⁸⁰⁷.

D'autre part, l'accent mis sur les références culturelles italiennes, avec la biographie de Goldoni placée aux premières pages, est contrebalancée par un second document, à la page 2, qui

⁸⁰⁶. La comédie *L'Amant militaire* a été mise en scène en 1968 à Zürich, en Suisse, par un metteur en scène débutant à l'époque, Klaus Michael Grüber, in *Goldoni en Europe aujourd'hui - et demain?*, Strasbourg, Circé, 1995, p.377.

⁸⁰⁷. Ibid., p.8.

est la traduction d'une lettre du Ministre des Finances français, envoyée en février 1793 aux "Cidadãos Actores do Teatro Nacional"⁸⁰⁸, après la disparition de Goldoni, mort dans la misère. À nouveau, la référence française interfère dans le processus d'identification du texte que l'on a produit.

Le reste du document est composé d'un grand nombre de textes provenant de travaux et d'études critiques sur l'auteur et son théâtre, l'époque de production de son oeuvre et sa réception théâtrale actuelle en Italie, qui sont tous signés par des chercheurs italiens⁸⁰⁹. Mais, à nouveau, on trouve une autre interférence culturelle, celle du théâtre allemand dans un texte intitulé "Brecht et Goldoni" de G. Strehler qui établit un parallèle entre les deux réformateurs du théâtre et conclut que tous deux possédaient en commun "aquele caracter metodológico, aquela relação com a sociedade, aquela função reivindicada pela arte, que vamos tentar definir essencialmente como: afirmação do realismo. Realismo por afirmação do humano"⁸¹⁰.

Le dernier texte du programme, dans lequel le metteur en scène évoque le caractère universel de l'"homem-natureza", et aussi historique et littéraire, du personnage d'Arlequin, aussi bien Galy Gay que Schweick, renforce l'impression laissée par ces textes. L'adoption implicite d'un type de traduction reposant sur le rejet de la tradition adaptatrice et la recherche moderne d'une adéquation au texte et à la culture d'origine, ne saurait être abstraite du contexte dans lequel les choix sont définis. En effet, ce sont les orientations du projet dramaturgique d'influence brechtienne qui ont conduit le metteur en scène à modifier la fin de la pièce, afin de produire sur le spectateur un effet dynamique: "Onde Arlequim era integrado no "happy end" final, na reconciliação de todos, na forma "rosada" de terminar os conflitos e antagonismos aparentes (os da mecânica própria da intriga cómico-amorosa), construímos o happy end parcial"⁸¹¹. Arlequim est faussement fusillé, s'évanouit de peur et reprend vie, jurant d'abandonner l'uniforme. La formule doit obliger le public à

⁸⁰⁸. Centro Cultural de Évora, *O Amante militar*, s/d., p.2.

⁸⁰⁹. Il s'agit de textes de Siro Ferrone, Luigi Lunari, Franco Fido, Giorgio Strehler, Ludovico Zorzi et Arnaldo Momo. Voir *ibid.*, pp.18-52.

⁸¹⁰. *Ibid.*, pp.41-42.

⁸¹¹. *Ibid.*, p.54.

réfléchir et à prendre conscience des procédés derrière les procédés, ou des véritables mécanismes réglant les relations dans la société: "Tratou-se portanto de separar, onde o "teatro" falsamente unia por mecanismo próprio à tradição cômica clássica, os diferentes mundos e de relacionar estes de modo exacto, frio, calculado"⁸¹².

De la même manière que le XVIII^e portugais, qui avait besoin de renouveler son répertoire à l'aide des textes importés, l'époque actuelle a intégré dans les répertoires théâtraux notamment, des éléments aux origines multiculturelles dont elle s'est servie, comme dans le cas de cette version de Goldoni à Évora, pour produire un texte adapté à un projet de réception défini et dans un cadre thématique récurrent du répertoire du CCE, celui du militarisme et des conflits de classes.

La première approche de cette traduction⁸¹³ avait, d'ailleurs, déjà rendu compte de sa démarche globale. D'abord produite selon des normes linguistiques actuelles, elle est finalement construite à partir de l'adoption, dans la variante V2, du modèle de comédie portugaise du XVIII^e, apparent dans les aspects microtextuels du texte et des dialogues entre les personnages de l'intrigue amoureuse des maîtres, et qui corrigeait ainsi l'absence de distinction entre les deux plans discursifs définis par la mise en scène. Le résultat est un texte hybride, et probablement aussi complexe que les comédies "ao gosto português" qui l'ont précédé.

2.3.2. Aristophane, *A Paz*: un classique mis au service de la lecture populaire.

Cette seconde référence au théâtre d'Aristophane (voir 2.2.6.) et à la traduction de La Paix, dont l'étude complète sera développée au point 2.5.2., servira pour introduire une remarque sur la sélection de ce texte dans un certain type de diffusion et de réception littéraires dans un passé récent, qui présentent des points communs avec les choix du CCE et permettent, ici, de vérifier que l'histoire des traductions n'est pas uniquement liée à la comparaison des textes eux-mêmes, mais aussi aux conditions de leur production et/ou réception.

⁸¹². Ibid.

⁸¹³. Voir la partie 2.1. sur les traductions directes.

On sait que la compagnie du CCE s'est occupée uniquement de la production d'un texte pour la représentation, qui n'a donc pas été publié, mais qu'elle s'est servie au départ d'une traduction publiée existant déjà, ce qui permet de supposer d'ailleurs que le premier modèle du traducteur a été plus littéraire que théâtral, et que son public était de nature différente.

Il s'agit de la traduction déjà citée, accompagnée de notes ajoutées par le propre traducteur, Agostinho da Silva, d'une notice sur la comédie grecque par Lobo Vilela, et qui a été publiée en 1939 par l'éditeur Editorial Inquérito, dans la série des "Cadernos Culturais".

Cet éditeur a joué un rôle important au Portugal à partir de la période après 1945. Afin de profiter d'une certaine ouverture du régime, liée à la période de la Libération, son directeur, Eduardo Salgueiro, a choisi une orientation délibérément tournée vers la divulgation d'auteurs et d'oeuvres étrangères, d'une grande diversité: fiction classique et contemporaine, ouvrages théoriques et scientifiques, philosophiques, etc. Les "Cadernos Culturais" incluent une série réservée à la littérature classique où l'on trouve cette traduction de *La Paix* d'Aristophane, accompagnée de notes et d'une introduction sur la comédie antique.

L'édition porte la date de 1939, ce qui, dans le contexte dégradé de la situation politique internationale, n'est pas un élément négligeable quant au choix de la pièce à traduire et à publier. D'autre part, le traducteur est un adversaire du régime politique portugais de l'époque. Il se trouve donc naturellement associé à un projet socioculturel de diffusion vers un large public de connaissances modernes dans tous les domaines, dont l'édition est à un prix très accessible.

Le CCE, de son côté, propose le texte d'Aristophane dans le cadre d'une participation de la compagnie professionnelle de théâtre à une manifestation culturelle organisée par le Comité portugais pour la Paix et la Coopération, dans le contexte international, on discute à ce moment-là les problèmes posés par l'armement nucléaire au niveau mondial. Le public destinataire peut être considéré comme un public militant, au sens large, de la cause pacifiste, et connoté avec les partis de la gauche communiste ou socialiste.

La comparaison entre les deux sélections du même texte, bien qu'elle soit faite à des dates différentes et pour un public récepteur distinct, permet ainsi de reconnaître une similitude des deux

projets. Elle se situe concrètement au niveau de la composante idéologique du texte, développée dans le thème dominant, pacifiste et antimilitariste.

Mais, on remarque, en les comparant, que la nouvelle traduction, qui vise nettement l'adaptation du texte à la scène moderne et introduit pour cette raison de nombreuses modifications structurelles, peut être plus délibérément distante des références culturelles renvoyant le texte à l'Antiquité - ce qui n'était pas le cas du texte antérieur qui y trouvait un ancrage d'acceptabilité dans un contexte idéologique négatif - et peut transformer le discours du texte en un discours universel, plus politique puisqu'il s'inscrit dans une réalité historique libérée de censure.

Il n'empêche que la censure morale ne cesse de s'exercer totalement sur les deux textes, en particulier sur les nombreux passages obscènes ou d'un érotisme susceptible de choquer les destinataires, comme nous le verrons plus loin (2.5.). Le besoin de publier, et d'être joué devant un public, entraîne l'adoption d'une norme respectant les règles de comportement moral en usage dans la culture de réception et la traduction produite en 1980 semble montrer qu'il a pu être plus aisé de supprimer une censure politique qu'un ensemble de principes idéologiques qui mènent le traducteur à adopter une stratégie spécifique dans ces cas, celle de la non-traduction.

Cet exemple est aussi un cas significatif de la hiérarchie des choix opérés par le traducteur, qui dépassent ses décisions prises individuellement au niveau du langage et se situent au niveau supérieur dans l'ensemble des normes mises en jeu, celui de l'idéologie d'une société ou d'une culture⁸¹⁴. Il existe probablement aussi une conscience implicite, de la part des traducteurs, des distinctions à établir entre l'acceptation du texte par son époque d'origine et les connotations subversives qu'aurait une traduction du type adéquat de celui-ci, cette conscience étant en grande partie liée au statut acquis par l'auteur et son texte sous l'effet de la canonisation de la littérature classique au long de l'Histoire.

La nouvelle traduction montre bien le poids de la tradition dans les stratégies successives des traducteurs, pour qui l'image du texte-source est fondamentalement basée sur la revendication populaire contre la guerre qu'ils valorisent et rendent dominante, et que les éléments d'un comique peu acceptable de nos jours peuvent éventuellement défigurer, en créant un conflit de valeurs.

⁸¹⁴. cf. André Lefevere, o.c., 1992, pp.86-91.

2.3.3. Marivaux, *O Legado* et la comédie de mœurs.

Le théâtre de Marivaux, qui occupe pour la critique contemporaine une place centrale dans le corpus de textes représentant une tradition classique du théâtre, est entendu aussi comme le signe d'une rupture avec la comédie. Devenue avec Molière un genre prestigieux, le théâtre du XVIII^e français l'a destinée ensuite à un usage social et idéologique plus en accord avec les caractéristiques d'une nouvelle époque historique. La "théâtromanie" de l'époque des Lumières ajoute à la fonction morale et éthique qui dominait la comédie classique, celle du divertissement, partagé par un public hétérogène dans une multiplicité de lieux de spectacle et de théâtres de société.

Les pièces de Marivaux sont connues au Portugal avant l'époque actuelle, comme le prouve l'existence d'une version de la comédie *Le Legs* en langue portugaise au XIX^e.

Dans cette traduction, la pièce de Marivaux a été l'objet d'un travail de réécriture, comme l'indique sa désignation sur la page de titre de l'édition disponible: "comédia em 1 acto, imitação de Marivaux" por Diogo José Seromêno, 1873, Lisboa, Tipografia Matos Moreira.

Le texte de cette comédie portugaise est conservé dans une anthologie de théâtre⁸¹⁵ qui contient également un document très instructif quant au type de production textuelle concerné: "Theatro contemporaneo de Diogo José Seromêno, publicação mensal, sahirá regularmente uma peça por mez, em 1 ou mais actos, para a qual eu espero o auxilio dos meus amigos (nomes - moradas)". Ce modèle de fabrication des oeuvres doit correspondre à une caractéristique spécifique de la vie théâtrale portugaise de l'époque. En effet, une publication régulière de pièces courtes suppose une demande du public impliquant un répertoire renouvelé fréquemment, pour des destinataires particulièrement assidus.

Les circonstances dans lesquelles cette "imitation" a été représentée confirment les hypothèses précédentes concernant le type de production et de réception théâtrales qui ont pu motiver l'adaptation. Une note informe qu'elle a été "representada pela Sociedade Recreio Dramático, Lisboa". Il s'agit, donc, d'un texte destiné à un certain usage social ou de divertissement relativement cultivé, et on peut supposer que Marivaux, référé dans la page de titre, est un auteur

⁸¹⁵. Voir le catalogue de la Biblioteca Nacional de Lisboa, BN 5731.

connu du public. La date de son édition, 1873, permet également d'envisager que la réception d'une comédie d'un auteur français repose sur une image prestigieuse de la culture d'origine et est une garantie de succès, mais qu'elle doit passer par le biais d'un travail de réécriture qui transforme le texte original en une comédie portugaise à l'aide de divers processus de naturalisation. On retrouve en fait les procédés utilisés dans le cas de Goldoni au XVIIIe.

La page de titre contient les informations habituelles. On trouve, dans l'ordre, le nom de l'auteur: Diogo José Seromêno, puis le titre de la pièce, qui reprend et traduit celui de l'original français: *O Legado*. Il est suivi d'une indication concernant le genre: "comédia em um acto" et le type de traduction adopté suivi du nom de l'auteur du texte-source: "imitação de Marivaux".

L'imitation est une catégorie de texte qui apparaît pas dans la liste des dénominations génériques sélectionnées dans le *Dicionário de Teatro Português* de Sousa Bastos. Daté de 1908⁸¹⁶, et donc proche du moment où la pièce de D. Seromenho a été écrite, en 1873, cet ouvrage qui est une source d'informations importantes pour la deuxième moitié du XIXe, contient par contre une définition de l'adaptation, qu'il nomme aussi *acomodação*: "Assim se classifica geralmente o trabalho de acomodar ao idioma e aos costumes d'um paiz a peça que foi feita n'outro de linguagem e hábitos diversos"⁸¹⁷. L'auteur souligne que l'adaptation ne saurait consister en une simple naturalisation des noms et du lieu de l'action et que la réécriture doit également être appliquée au déroulement de l'action, au caractère des personnages et à la construction de la phrase. Les exemples donnés concernent tous des adaptations faites à partir de pièces françaises⁸¹⁸, pour des raisons de prestige et de domination culturelle historiques.

Bien que sans employer le concept de traduction, Sousa Bastos situe l'adaptation comme un processus de passage linguistique et culturel d'un texte à un autre, dans lequel le récepteur doit identifier un objet, qui est une traduction, mais qui se présente comme *un* original. Cela est évident

⁸¹⁶. Sousa Bastos, *Dicionário de Teatro Português*, edição fac-similada, Coimbra, Minerva, 1994.

⁸¹⁷. Ibid., p.11.

⁸¹⁸. Sousa Bastos cite "Fallar verdade a mentir que Garret extrahira do Menteur véridique de Scribe; a Pobreza envergonhada que Mendes Leal adaptou da peça franceza Les pauvres de Paris; o Asmodeu, peça que obteve o prémio em concorrência com originais portuguezes, e que era adaptada por Cezar de Lacerda da obra franceza La part du diable, e algumas outras", *ibid.*, p.12.

dans le critère permettant, selon lui, de juger la réussite de ce type de travail: "Este trabalho bem feito vale quasi um original; mas é raro"⁸¹⁹.

L'imitation consacre, en somme, une situation de dépendance par rapport au système-source, représenté ici dans l'héritage culturel et théâtral français, tel qu'il a été conservé, puis réactivé et transformé dans la société portugaise du dernier quart du XIXe. Considéré comme approprié aux besoins d'une vie théâtrale dépourvue d'un répertoire national satisfaisant et se considérant elle-même comme déficitaire, le théâtre de Marivaux s'intègre aisément par la voie traductionnelle dans le genre du moment, celui de la comédie de moeurs ou réaliste. Le genre est importé par les compagnies européennes, et repris par les auteurs secondaires, qui alimentent les théâtres "com peças estrangeiras traduzidas e adaptadas à pressa"⁸²⁰, tandis que les épigones du théâtre de Garrett restent attachés aux formules dépassées du drame romantique, national et historique, déjà sans succès.

En tant que tendance largement tolérée, l'imitation représente dans ce cas un facteur d'innovation, qui se sert de la tradition afin de bénéficier d'une position primaire dans le système théâtral du moment.

Les modifications principales appliquées au texte-source coïncident avec la définition de l'adaptation citée plus haut. Elles concernent fondamentalement la matrice du texte, les aspects culturels et langagiers.

La pièce est divisée en 22 scènes, alors que *Le Legs* en comporte trois de plus⁸²¹. Ces scènes sont réunies en un seul acte: "ACTO UNICO", comme l'original. Marivaux omet l'indication du lieu de l'action, alors que l'adaptateur propose que l'action soit jouée dans un décor stéréotypé: "o teatro representa uma sala". Ceci renforce la référence au modèle de la comédie bourgeoise pour le public de réception, appartenant au milieu urbain du XIXe siècle. D'autre part, l'espace géographique englobant qui est, à l'origine, selon le texte de Marivaux, le suivant: "La scène est à

⁸¹⁹. Ibid., p.12.

⁸²⁰. cf. Luciana Stegagno Picchio, o.c., 1969, pp.276-277.

⁸²¹. cf. Marivaux, o.c., 1968, pp.252-298.

une maison de campagne de la Comtesse" devient: "a scena passa-se n'uma casa de campo, a uma legua de Lisboa, actualidade".

Étant donné ce rapprochement spatial et temporel, les didascalies indiquant les noms des personnages subissent une transformation cohérente, et tous les noms sont portugais:

texte-source:

LA COMTESSE.

LE MARQUIS.

HORTENSE.

LE CHEVALIER.

LISETTE, suivante de la Comtesse.

LÉPINE, valet de chambre du Marquis.

texte traduit:

MARQUEZ DE OLIVAL

JAYME D'ALMEIDA (parente da Condessa)

PROCOPIO (criado do Marquez)

AUGUSTA (parente do Marquez)

MARIA (criada da Condessa)

CONDESSA D'ALMEIDA

On constate que les critères ordonnant la liste des noms sont modifiés. L'adaptation sépare les personnages masculins et féminins, ceux-ci étant cités en deuxième position, alors que Marivaux énumère les personnages successivement, et dans un ordre décroissant, selon leur position sociale: La Comtesse, Le Marquis, Hortense, Le Chevalier, Lisette, Lépine. Les deux derniers sont accompagnés de la spécification de leur catégorie socioprofessionnelle: suivante, valet de chambre, qui sont uniformisées dans le texte-cible.

L'indication de la classe sociale ou du rang est l'objet d'un traitement spécifique, qui tend à simplifier l'univers social de référence. L'auteur portugais ne conserve que les catégories de marquis et de comtesse et ignore celle de chevalier. D'autre part, il donne aux personnages nobles des noms

courants extraits de l'histoire de l'aristocratie portugaise ancienne, et connotent ainsi leurs attitudes dans un univers chargé de stéréotypes et de clichés.

Hortense, nommée par un prénom comme les valets et dépourvue de titre dans la pièce-source, est également dénommée simplement Augusta. C'est elle qui est chargée par Jayme d'Almeida, le Chevalier, de prononcer les trois strophes finales de remerciement aux spectateurs que le texte portugais ajoute. Ces deux personnages emploient d'ailleurs le tutoiement, qui est en accord avec leur position inférieure dans l'espace social dominé par la Comtesse.

L'imitation modifie largement la matrice du texte dont l'ensemble des événements est condensé grâce à la suppression de tout passage des dialogues sans effet immédiat sur l'action, ce qui caractérise précisément la spécificité de la dramaturgie de Marivaux, construite sur les subtilités du langage et les déficiences de la communication verbale. Ainsi, l'intrigue amoureuse, conjuguée avec celle de l'argent, apparaît en termes simplifiés et réduit le conflit à sa structure élémentaire, ce qui permet d'identifier un modèle textuel dramatique proche de la comédie à la mode à l'époque, la comédie de mœurs à la façon de Scribe ou Labiche, tout en maintenant, en accord avec le cadre monarchique portugais dominant, une catégorie sociale de personnages que 1789 avait retirés de la scène à l'aide du mélodrame.

Cet exemple permet de confirmer l'importance du contexte de réception qui détermine aussi bien la sélection du texte que le choix d'un type précis de traduction. On retiendra, à ce sujet, le rôle de l'imitation comme procédé devant assurer la rapidité de la production textuelle et théâtrale, par l'application de techniques de manipulation d'un texte donné, facilitées par le passage d'une langue à une autre. Le système littéraire portugais conjugue, dans ce type de production textuelle, l'importation d'une tradition, avec la production d'un nouveau texte. On comprend ainsi que la naturalisation du cadre et des personnages soit indispensable à l'obtention d'un texte qui souhaite être lu et reçu comme un original par le destinataire, tout en restant lié à un modèle théâtral dont la valeur littéraire est déjà reconnue.

Plus récemment, Marivaux est redevenu un auteur central dans les répertoires de compagnies théâtrales influencées par la thématique de la relecture des classiques. Curieusement, on notera que les traductions récentes du *Legs* sont du type adéquat au niveau des grandes structures

du texte, probablement en raison de la position primaire occupée par cet auteur dans la littérature-source. Étant donné l'importance attribuée par l'époque contemporaine à une réflexion critique sur l'interprétation traditionnelle de la thématique marivaudienne dominante de l'argent en conflit avec le sentiment amoureux, et celle-ci étant constitutive de l'essentiel de l'intrigue de la comédie *Le Legs*, la pièce a été traduite à nouveau et à deux reprises au Portugal, en 1973, puis en 1987.

Elle l'est d'abord à Lisbonne, et est insérée dans un spectacle de la compagnie "Cornucópia" qui inclut également *L'Ile des esclaves*, afin de produire un ensemble unique de deux textes centrés, dans un travail critique sur le théâtre de Marivaux, autour de la thématique de la distinction et de l'opposition de classes au XVIII^e telle qu'elle est traitée dans chacun des textes. Dans un commentaire critique de ce spectacle, Manuel Gusmão évoque le choix initial de la mise en scène: "a chamada fidelidade aos textos"⁸²², c'est-à-dire leur utilisation littérale en tant qu'option méthodologique sur la façon de lire et de mettre en scène l'Histoire, qu'il compare à celle dont parle L. Miguel Cintra⁸²³, en tant que metteur en scène et traducteur du *Misanthrope*, et qui est ici acteur dans *Le Legs*. Nous rappelons que cette compagnie est en grande partie constituée de jeunes universitaires pour lesquels le texte occupe une position privilégiée dans le travail théâtral.

À Évora, la traduction faite par le CCE en 1987 est, elle aussi, complète et faite directement à partir du texte-source, en prose. Le titre diffère de celui de la traduction de la "Cornucópia", qui est *A Herança*, alors qu'ici, on a conservé la connotation datée et littéraire du vocable avec le choix de *O Legado*, qui produit un effet d'étrangeté dans la langue de réception. Le titre figure sur le haut de la première page et est suivi du nom de l'auteur, sans indication du traducteur, ni du type de traduction adopté. Les didascalies initiales sont traduites, sauf les prénoms Hortense, Lisette et Lépine, ce dernier étant totalement théâtral, alors que les deux premiers sont aussi employés en

⁸²². Manuel Gusmão, "Cornucópia: o prazer do teatro, o prazer da História", in *República*, 20 de Março de 1974. Voir aussi Urbano Tavares Rodrigues, "'A Ilha dos Escravos" e "A Herança" pelo Teatro da Cornucópia", in *O Século*, 3 de Março de 1974: "O texto foi integralmente respeitado, como, aliás, é declarado propósito da companhia".

⁸²³. Luís Miguel Cintra, "Aquilo a que nos opomos é ainda muito mais forte que nós", in *Cinéfilo*, n°6, 1973: "A repugnância pelos cortes do texto não é uma regra tão uritana como pode parecer. É verdade que eu não gosto de cortar os textos [...] porque me parece uma característica tão importante como as outras a sua extensão, e sobretudo a economia geral do texto".

portugais. Le nombre et l'ordre des scènes de cet acte unique est conservé ainsi que celui des répliques.

Le travail de traduction présente toutefois une particularité au niveau des formes pronominales qui servent à signifier le type de relations existant entre les personnages. Le texte-source emploie le pronom du vouvoiement d'une façon systématique, sauf pour le Marquis qui tutoie Lisette, après quelques répliques où il emploie d'abord "vous" (scène IV), tout comme il tutoie son valet Lépine. À la scène XXI, la Comtesse tutoie à son tour le valet après l'avoir vouvoyé, et fait l'inverse avec Lisette à la scène XXIII. La traduction adopte le même type de variations et conserve le vouvoiement entre les autres personnages, mais elle le fait à l'aide de la forme littéraire "vós" qui apparaît dans toutes les relations de couple. On rend ainsi au texte de réception un statut littéraire, grâce à l'emploi d'une forme grammaticale anachronique dans la culture portugaise contemporaine et maintient ainsi le ton de grande froideur et d'insensibilité employé par les personnages dans les échanges dialogués.

La dramaturgie ainsi l'exige, comme le confirment à la fois les tonalités en noir et blanc de l'affiche, du décor et des costumes, ainsi que les textes du programme du spectacle, qui soulignent le pessimisme de Marivaux devant ses contemporains: "Marivaux ergueu sempre ao longo da sua obra os marcos que regulam a vida afectiva e social dos seus contemporâneos: dinheiro e vaidade [...]. A intriga cede o lugar ao quadro, ou antes à imagem reflectida duma humanidade desprovida de qualquer perspectiva nova"⁸²⁴.

S'il y a donc une plus grande adéquation dans les traductions modernes de ce théâtre, ce qui les distingue des imitations précédentes qui n'en retenaient que l'intrigue, c'est en partie à l'aide de procédé qui contrarie les usages dominants jusque-là dans les traductions du CCE. L'hypothèse d'une évolution interne du répertoire traduit et de l'existence de changements dans les normes adoptées par les traducteurs est vérifiable également dans les deux autres textes traduits qui suivent *O Legado*, *Solness* d'Ibsen et *M. o Moderado* d'Adamov, qui constituent la saison de 1987-88, la

⁸²⁴. cf. Christine Zurbach, "Notas avulsas para uma leitura", in Centro Cultural de Évora, *O Legado* de Marivaux, Teatro 64, 6.2.87, pp.1-3.

dernière de la période que nous étudions ici et qui coïncide avec un changement de direction de l'entreprise à la suite du départ du fondateur du projet.

Une fois de plus, nous constatons que les principes traductionnels peuvent dépendre de facteurs de nature non-littéraires, ou du moins être liés à des questions n'engageant pas uniquement des aspects littéraires ou théâtraux de production d'un répertoire.

2.3.4. Corneille, *Horácio*: deux fragments en vers.

Après *Le Cid* et *Cinna* traduits à la fin du XVIIIe siècle au Portugal, le XIXe finissant a produit un exemple curieux de traduction de la tragédie classique de Corneille, *Horace*, retraduite par le CCE en 1985.

La traduction est très incomplète. Elle apparaît que sous la forme d'extraits d'une traduction inédite, publiée avec le texte français correspondant. Elle contient les scènes 1 de l'Acte I, avec Sabine et Julie, et 5 de l'Acte IV, entre Horace et Camille, avec Procule qui porte les trois épées des Curiaces.

Si le titre est traduit: *Horácio*, ainsi que le prénom de l'auteur qui devient "Pedro" Corneille, et si la pièce est définie sur le plan générique comme une "tragédia", le document n'indique pas le nom du traducteur. Datée de 1868, selon la page de titre, cette traduction a été imprimée à Lisbonne par "Imprensa Nacional"⁸²⁵.

Sans aucun élément permettant de définir avec certitude les raisons de cette sélection, on peut supposer que ce choix est délibéré. L'accent est mis sur des morceaux choisis ou des scènes canonisées en fonction de certaines caractéristiques: celles d'une scène d'exposition et, dans le deuxième extrait, celles d'une scène particulièrement problématique dans l'histoire de la réception de cette tragédie par les contemporains de Corneille, qui est le moment du meurtre de Camille et du crime d'Horace. Située à la fin de l'acte IV, à un moment où l'action laisse le spectateur en attente du

⁸²⁵ cf. *Horácio, tragédia de Pedro Corneille, extractos de uma tradução inédita com o texto*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1868, in catalogue de la Biblioteca Nacional de Lisboa, L.602 A

dénouement, la mort de Camille, prolonge et maintient l'intérêt du spectateur, comme le souhaitait Corneille⁸²⁶.

Il s'agirait donc de deux morceaux choisis éventuellement pour leur intérêt théorique quant à la technique de la dramaturgie classique. Cette hypothèse peut être renforcée par le choix de la forme versifiée dans la traduction, placée à côté du texte-source.

On sait que le théâtre classique français est par essence celui de l'alexandrin. Cependant, si le traducteur produit un texte employant un vers long et tendant vers la reproduction du rythme de l'alexandrin, les rimes sont remplacées par des assonances. L'effet produit par la répétition de sonorités vocaliques, qui favorisent une augmentation de la dimension pathétique du dialogue, est complété par le rôle que jouent la ponctuation exclamative et les coupes des phrases, correspondant à la longueur du vers.

Dans la mesure où la traduction du CCE suit également la norme de la versification, mais repose sur une interprétation dramaturgique où les aspects idéologiques de la problématique guerrière de la pièce sont privilégiés, au détriment du discours de la passion amoureuse, il a semblé utile de réserver une approche du texte joué par le CCE comme une variante de traductions, ce qui permettra également de comparer ces textes (voir 2.5.3.).

2.3.5. Shakespeare, *Medida por Medida* et le théâtre de Brecht.

Le théâtre de Shakespeare a été peu joué sur les scènes portugaises et les problèmes posés par sa traduction ont rebuté autant les traducteurs que les éditeurs. Probablement dans la mesure où il s'agit d'un auteur et d'une écriture qui semblent plus proches des préoccupations contemporaines des metteurs en scène que d'autres classiques, on commence à la trouver plus souvent dans les répertoires théâtraux portugais à partir des années 1960.

La spécificité de son théâtre demande que l'on examine d'abord quels en sont les aspects particuliers, historiques et poétiques. Cette description devra permettre également de trouver les points de référence communs ou divergents entre les littératures d'origine et de réception de cette oeuvre.

⁸²⁶. cf. Jacques Schérer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1977, p.206

Pour l'Angleterre élisabéthaine, Shakespeare invente un théâtre qui se présente comme une synthèse de la comédie artificielle de Lyly et de la comédie populaire de Peele et Greene, articulant un style précieux avec la langue du quotidien. Shakespeare refait le parcours de ses prédécesseurs⁸²⁷ qu'il prolonge, allant de l'art au naturel, tout comme Hamlet qui sélectionne dans le répertoire des acteurs invités à jouer à Elseneur, une pièce "écrite avec autant de simplicité que d'art"⁸²⁸.

Cette alliance est en accord avec le statut de la langue écrite et versifiée du théâtre élisabéthain, qui est manipulée oralement en combinaison avec toutes sortes de déformations, de pataquès ou de "malapropisms"⁸²⁹, et de jeux de langage où l'agilité et la multiplicité de l'invention dominant et où les figures de rhétorique abondent. C'est surtout la métaphore qui apparaît, en raison de sa fonction de moyen détourné de connaissance et de révélation de la vérité, duplicité propre de l'exercice malaisé de la vocation du poète dans le système social de son temps.

Mesure pour Mesure appartient à la période des années 1601 à 1605 et est considéré - selon la formule traditionnellement admise par la critique - comme l'une des comédies "sombres"⁸³⁰ écrites par Shakespeare après une phase de comédies de jeunesse, celles du plaisir et de l'illusion, et de comédies dites romanesques où domine le thème de l'amour contrarié et soumis à diverses épreuves.

Ici, le dramaturge concentre l'intrigue et approfondit l'analyse, faisant de l'action une quête du sens, à la ressemblance d'un texte comme *Hamlet*, qui en est proche dans le temps: "*Measure for Measure*, thus, with the other dark comedies, marks a profound stage in the development of Shakespeare's language. [...] there is argument, analysis, compression, a curious, or as Horatio might indicate, an over-curious searching [...] a questioning with a sterner use of words to explore the enigma"⁸³¹. L'usage nouveau des mots et des vers signalé ici, plus strictement au service d'une

⁸²⁷. cf. M.C. Bradbrook, "Artificial Comedy and popular Comedy: Shakespeare's Inheritance", in *The Growth and Structure of Elizabethan Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press, s/d., pp.61-76.

⁸²⁸. Cité in Jean-Jacques Mayoux, *Shakespeare*, Aubier, 1982, p.179.

⁸²⁹. Ibid., p.166.

⁸³⁰. cf. François Laroque, qui se réfère à ces pièces comme à "un nouveau genre que les critiques appellent tantôt "pièces à problèmes", tantôt "comédies sombres"", in *Shakespeare comme il vous plaira*, Gallimard, coll. Découverte, 1991, p.111.

⁸³¹. cf. B.Ifor Evans, *The Language of Shakespeare's Plays*, Bloomington, Indiana University Press, 1952, p.113.

intrigue "from which gracious similitudes and an easy flow of language are eliminated"⁸³², n'exclut pas - bien au contraire - le langage d'un type plus bas, lié à toute l'imagerie des références au sexe: "[...] now the references to sex are physical and harsh, almost as if they were a revenge on the earlier romanticism"⁸³³.

L'abandon de la rhétorique des comédies précédentes et de l'image plaisante et gratuite donne une valeur nouvelle aux images employées en fonction de leur utilité dans l'élaboration du sens, comme dans le cas de cette métaphore désignant le détenteur du pouvoir: "the ruler as one who mounts a horse, and can either check, or curb it severely, or give it free rein"⁸³⁴.

Les choix discursifs du dramaturge pour cette comédie sont donc bien définis et étroitement liés à une importance plus grande donnée à l'intrigue et à sa signification politique.

Ces années sont aussi une période de tensions dans la vie littéraire, avec la "Poet's War" déclenchée en 1598 à Cambridge par le conflit opposant Joseph Hall et John Marston à propos de la satire, et reprenant en fait la tradition des anciens débats académiques. La bataille sera transportée au théâtre, lorsque réapparaissent les théâtres privés de Londres et les compagnies de "Boy Players" en 1599, qui font concurrence dans leur style et leur répertoire aux théâtres des "Men's Companies". Au moment où *Mesure pour Mesure* est joué, en 1603, la guerre des théâtres ou "Poetomachia" est centrée sur le statut des poètes fournisseurs de pièces à ces troupes rivales de comédiens: "The War of the Theaters resolved itself into an attempt to define the Poet and to establish his superiority to his employers, the Players, whose economic control of the situation supplied them with the most effective form of retort"⁸³⁵. Vidée sur les planches à Cambridge avec la représentation d'une Satire Comique, *The Return from Parnassus*, où l'influence de Jonson est visible, la querelle verra à Londres le triomphe des "poétereaux": "The last word, and the popular verdict, was certainly with

⁸³². Ibid., p.108.

⁸³³. Ibid., p.114.

⁸³⁴. Ibid., p.111.

⁸³⁵. cf. M.C. Bradbrook, o.c., s/d., p.96.

the Players; yet what finally emerged was not a definition, but an example, of a Poet", celui de Ben Jonson⁸³⁶, qui avait tout de "la plume pédante" du réformateur⁸³⁷.

L'importance de l'oralité, si essentielle aux théâtres londoniens de plein air, et du langage gestuel continuera à dominer le théâtre de Shakespeare⁸³⁸ et de ses contemporains, soutenus par le vers blanc.

Les limites de cette recherche obligent à restreindre l'étude de la traduction et de la réception de Shakespeare au Portugal à celle d'un cas particulier, celui de la sélection de *Medida por Medida* au répertoire du CCE en 1977. Simultanément, il sera également question de la traduction de Shakespeare dans la deuxième moitié du XXe siècle, en liaison avec le théâtre portugais s'intéressant à Shakespeare à la même époque et avec les modèles qui existent derrière les stratégies traductives dans une situation historique donnée.

En effet, même une étude isolée de la traduction de *Measure for Measure* réalisée par le CCE comme une nouvelle version, reste représentative de traits que l'on trouve également dans d'autres traductions d'oeuvres du même auteur ou dans d'autres répertoires.

Les traductions de cette pièce antérieures à celle du CCE sont de deux types.

La première en date est littéraire et est prise en charge par un éditeur, Lello & Irmãos. Elle se situe dans la période des années 1950, dans un programme de publication de toute l'oeuvre de Shakespeare. En termes historiques, ce projet représente l'intention de publier au Portugal une première édition complète de l'oeuvre dramatique de Shakespeare, constituée à partir de traductions anciennes, pouvant remonter au début du siècle, revues et corrigées.

La seconde traduction est une pièce théâtrale nouvelle, qui se présente sous la forme d'une adaptation. C'est une commande faite à un dramaturge par la compagnie du "Teatro Moderno de Lisboa" en 1964, pour le 400e anniversaire de la naissance de Shakespeare. Elle est publiée ensuite

⁸³⁶. cf. M.C. Bradbrook, o.c., s/d., p.101.

⁸³⁷. cf. M.Th. Jones-Davies, *Victimes et rebelles. L'écrivain dans la société élisabéthaine*, Aubier Montaigne, 1980, p.85.

⁸³⁸. cf. Jean-Michel Déprats, "Le verbe, instrument du jeu shakespearien", in *Théâtre en Europe*, n°7, 1985, p.70.

avec des documents critiques, qui caractérisent la traduction citée auparavant comme "uma tradução ilegível e irrepresentável"⁸³⁹.

On remarquera la coexistence de deux modèles au niveau local, littéraire et théâtral, mais étant donné les principes qui orientent la majorité de la sélection du répertoire du CCE - et si l'on tient compte d'un métatexte inclus dans le programme qui cite une mise en scène française à la "Comédie de l'Est" en 1967 -, il faut envisager également une interférence avec un modèle importé. De plus, le même document d'accompagnement du spectacle contient un extrait de la préface par J.B.Fort du volume III de l'édition Garnier des *Oeuvres complètes* de Shakespeare.

Il semble donc probable que le texte joué en 1977 soit le résultat d'une convergence de plusieurs versions, dans laquelle on peut éventuellement inclure une édition en langue anglaise, non-localisée. On sait néanmoins que le principe de la traduction indirecte est accepté dans le contexte théâtral de l'époque et que la traduction française est un relais fréquent pour les littératures étrangères non-francophones.

Le texte de *Medida por Medida* de Shakespeare, dans la traduction du CCE, se présente sous la forme d'un document photocopié, dépourvu de page de titre, donc sans titre traduit, ni nom de l'auteur, ou du traducteur, ni liste des personnages. Il est également non-publié et réservé à l'usage des acteurs pour les répétitions. En raison du nombre élevé des personnages de la pièce, l'oeuvre est produite et jouée par le CCE, en collaboration avec le Teatro Animação de Setúbal, créé en 1976, dans le cadre de la décentralisation théâtrale.

La sélection du texte est éclairée en partie par les thèmes qui sont développés dans les métatextes du programme: le puritanisme et le théâtre, l'identité de tous devant les principes de la morale, l'hypocrisie de la loi et de l'ordre politique devant la justice humaine et la ruine de l'État représentée par le déguisement du Duc et son éloignement volontaire du trône, en somme, une réflexion plutôt pessimiste sur l'impossible conciliation du pouvoir et de la morale.

⁸³⁹ Il s'agit, respectivement, de *Medida por Medida*, tragicomédia em 5 actos, tradução de Henrique Braga, 1955, Porto, Lello e Irmão, n°36 et de *Dente por Dente*, tragicomédia em 2 partes livremente adaptada por Luís Francisco Rebello, Lisboa, Prelo, 1964, Repertório para um teatro actual, n°2.

La traduction qui se présente comme une "versão integral"⁸⁴⁰, donc complète, est cependant une variante et une adaptation. En d'autres termes, elle s'inscrit dans la série des versions de cette pièce déjà citée, mais en tant que type de texte, elle peut être considérée comme une nouvelle traduction et une nouvelle pièce. Elle divise le texte en tableaux et modifie l'ordre des actions dans plusieurs passages, en fonction de choix et d'une sélection dramaturgique centrés sur des aspects politiques et éthiques qui sont considérés comme étant particulièrement significatifs pour le destinataire de l'époque de création.

Une description plus détaillée du texte pourra permettre de reconnaître les options linguistiques et littéraires principales du traducteur, qui répondent également à des décisions de nature herméneutique.

Dans le cas du CCE, *Medida por Medida* est une pièce décisive pour la partie culturellement élevée du répertoire, inaugurée avec Brecht en 1975, qu'elle complète et prolonge selon une cohérence programmée.

Le niveau d'analyse qui peut être le plus utile pour une première description de la spécificité des choix traductionnels adoptés dans ce cas est celui des catégories macrotextuelles, notamment celles du mouvement général du texte et de l'ordre successif des actions dans l'intrigue.

Une comparaison avec l'original montre que la traduction est un nouveau texte, construit à l'aide de changements dans l'ordre des scènes ou de fragments de scènes. D'autre part, la désignation adoptée pour la division du texte est celle de "tableau" ou "quadro", ce qui renvoie à une esthétique qui a succédé à celle du théâtre classique et privilégie la composition visuelle du spectacle. Le principe qui fonde cette désignation de chaque partie composant le texte du CCE est justifié par l'importance attribuée à l'organisation narrative de la fable et à la succession autonome des actions; le tableau comparatif qui suit indique, en caractères gras, les modifications introduites dans l'ordre des scènes:

⁸⁴⁰. cf. Centro Cultural de Évora / Teatro Animação de Setúbal, *MEDIDA POR MEDIDA* de William Shakespeare (versão integral), Julho 1977.

Shakespeare

Acte I

sc.1 (palais du Duc)

sc.2 (une rue)

sc.3 (même lieu)

sc.4 (monastère)

sc.5 (couvent)

Acte II

sc.1 (salle chez Angelo)

sc.2 (autre salle)

sc.3 (prison; scène Duc - Juliette)

sc.4 (chez Angelo)

Acte III

sc.1 (prison)

sc.2 (devant la prison)

Acte IV

sc.1 (chez Mariana)

version CCE

Quadro 1 (palácio do Duque)

Quadro 2 (uma rua de Viena; regroupe **I.2 et I.3**)

Quadro 3 (cela de um monge)

Quadro 4 (pátio dum convento)

Quadro 5

Quadro 6 - (Isabel et Lúcio plaident pour Cláudio)

Quadro 7 (**1e partie de III.2 jusqu'à l'entrée de D.Serôdia**: Cotovelo arrêté et scène Duque-Lúcio, III,2 dans original)

Quadro 8 (sala em casa de Angelo; proposition à Isabel)

Quadro 9 (**II.3** - scène Duque-Julietta et **III.1**)
ENTRACTE (au milieu de l'entretien entre Cláudio et Isabel - p.45)

Quadro 10 (**fin de III.2, après entrée de D.Serôdia**)

Quadro 11 (jardim de uma quinta retirada; à tarde)

sc.2 (prison)	Quadro 12 (interior da prisão; correspond à IV.2 et IV.3; et à IV.5: lettres Duque-Frei Tomás)
sc.3 (prison)	
sc.4 (chez Angelo)	Quadro 13 (palácio)
sc.5 (hors de la ville)	Quadro 14 (portas da cidade; correspond à IV.6 et V.1))
sc.6 (rue)	
Acte V	
sc.1 (place aux portes de la ville)	

Les modifications de l'ordre des scènes ont des conséquences sur le développement de l'action et sur la signification qui lui est rattachée.

L'Acte I subit une condensation des scènes 2 et 3, réunies en un seul Tableau selon la norme de l'identité de lieu.

Dans l'Acte II, l'action de la scène 3 qui se passe en prison et permet au Duc vêtu en moine de parler au Prévôt et à Juliette, est retardée; au lieu de correspondre au Tableau 7, elle sera placée au début du Tableau 9 ainsi que toute l'action de la scène 1 de l'Acte III. Celle-ci se passe également en prison et est constituée d'entretiens successifs entre le Duc et Cláudio, entre ce dernier et sa soeur Isabel, puis entre le Duc et Isabel afin de préparer le plan qui démasquera Angelo.

L'Acte III qui n'a que deux scènes est également modifié: la scène III,1, comme on vient de le voir, commence par l'ajout de la scène II,3 et constitue avec celle-ci le Tableau 9 qui est interrompu à la fin de la scène entre Cláudio et Isabel pour l'entracte. La scène III,2 est divisée en deux parties dont l'une constitue le Tableau 7, ce qui correspond à une anticipation de l'arrestation de Pompeu qui a lieu dans cette scène et est suivie du dialogue entre le Duc vêtu en Moine et Lúcio, dans lequel Lúcio commet l'imprudence de calomnier le Duc. L'autre partie de la scène III,2 correspond au Tableau 10, avec l'arrestation de D.Serôdia et une scène entre le Duc et Escalus.

L'Acte IV est très condensé: les scènes 2 et 3 ainsi que la scène 5 forment le Tableau 12 et sont toutes situées à l'intérieur de la prison. La scène 4 correspond au Tableau 13, chez Angelo apprenant le retour du Duc, et la scène 6 complète, avec la scène unique de l'Acte V, le Tableau 14 qui se passe aux portes de la ville.

Une hypothèse d'explication des principes de cette adaptation se fonde sur une certaine conception de la comédie, en raison de l'impact du modèle du théâtre épique qui est évident dans la convention dramaturgique de la division en tableaux.

La comparaison avec la réécriture de la version de L.F.Rebello de *Dente por Dente* est révélatrice:

PRIMEIRA PARTE

1. APOSENTO NO PALÁCIO REAL
2. UMA RUA
3. CLAUSTRO DE UM MOSTEIRO
4. CLAUSTRO DE UM CONVENTO
5. APOSENTO NO PALÁCIO
6. RUA
7. APOSENTO NO PALÁCIO

SEGUNDA PARTE

1. PRISÃO
2. RUA
3. QUINTA DE SÃO LUCAS
4. PRISÃO
5. APOSENTO NO PALÁCIO
6. RUA
7. AS PORTAS DA CIDADE

On retrouve le même découpage du texte en tableaux, qui sont en nombre identique à ceux du texte étudié. Les tableaux 1 à 4 correspondent à l'Acte I de Shakespeare et aux 4 premiers tableaux de la version du CCE. L'Acte II est réduit aux 3 tableaux suivants; l'Acte III est reproduit par les tableaux 1 et 2 de la deuxième partie et l'Acte IV correspond aux tableaux 3 à 6; le dernier tableau remplace la scène unique de l'Acte V.

Au niveau microtextuels, les aspects les plus significatifs des options du traducteur se situent au niveau de la syntaxe et de la structure de la phrase. Shakespeare a composé *Measure for Measure* en mêlant le vers et la prose et le traducteur reconstitue une prosodie rythmée selon les catégories sociales des personnages, redonnant une dimension littéraire à l'énonciation des

personnages représentant le pouvoir, et privilégiant la dynamique de l'action dans la microstructure des mots et des phrases dans les scènes où apparaît l'autre monde, celui qui est représenté par Pompeu et Dona Serôdia.

Une dernière question se pose, concernant les modèles implicites dans les traductions portugaises récentes de Shakespeare qui constituent le contexte de réception de cette nouvelle version du CCE.

Les traductions portugaises déjà publiées à la fin des années 1970, sont de deux types. On trouve soit celles qui appartiennent au projet éditorial cité auparavant et visant l'édition littéraire de l'intégrale de Shakespeare, soit celles qui renvoient à une sélection réduite des pièces les plus représentatives ou les plus populaires pour un public diversifié de lecteurs et de spectateurs.

L'édition anglaise donnée en référence pour la version originale dans les traductions publiées, chose qui est en fait relativement rare, est normalement celle de Collins, qui est considérée par les traducteurs comme étant la plus fidèle à la célèbre "Cambridge Shakespeare"⁸⁴¹.

Comme nous l'avons signalé plus haut, l'entreprise de l'Editora Lello & Irmãos se propose de publier les "Obras de Shakespeare" dont chaque volume contient la liste numérotée.

Une édition régulière du théâtre de Shakespeare par l'Editorial Presença entre la fin des années 1960 et le début des années 1970, dans une collection intitulée "Clássicos", réunit une dizaine de titres dont la traduction est confiée à des traducteurs spécialisés.

L'éditeur Europa-América - un exemple rare sinon unique d'un éditeur de livre de poche au Portugal - donne en version bilingue, dans les années 1980, quatre pièces célèbres de Shakespeare: *Romeu e Julieta*, *Hamlet*, *Lear* et *Otelo*. Le même éditeur publie également deux pièces célèbres de Molière, *Escola de Mulheres* et *Dom João*, en 1974. On peut admettre que le type de lecteur privilégié de ces auteurs dans cette édition est un public étudiant ou amateur de théâtre. Ces traductions sont toutes accompagnées de préfaces ou de notes explicatives qui facilitent l'accès au texte.

⁸⁴¹. C'est du moins une indication fréquente dans les volumes de l'édition Lello & Irmãos, como dans le cas de la traduction de *Coriolano*, qui porte sur la couverture, en sous-titre: "Tragédia, traduzida directamente da edição inglesa de William Collins, a mais conforme com a célebre "Cambridge Shakespeare".

Quant à la représentation, le théâtre de Shakespeare, "sempre tão pouco representado em Portugal"⁸⁴², fait partie du répertoire de l'institution la plus prestigieuse du théâtre portugais, le Teatro Nacional D. Maria II, donné en concession à la "Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro", en 1941, 1945, 1961 et 1964, avec, dans l'ordre, *Sonho de uma Noite de Verão*, *Othello ou o Mouro de Veneza*, *Romeu e Julieta* et *Macbeth*. La traduction du premier texte, qui remplace celle de A.F. de Castilho datée de 1874, est assurée par T.Charles David Ley, professeur de l'Institut britannique à Lisbonne et João Gaspar Simões. Celui-ci manifestera plus tard, en 1964, des positions conservatrices, allant contre les voies du théâtre moderne qui privilégient la mise en scène, au détriment, à son avis, du texte⁸⁴³. Ce type de normes permet de supposer que les choix de cette traduction sont encore plus littéraires que théâtraux.

Un autre ensemble de textes est formé par les traductions de Shakespeare, souvent désignées par le terme adaptations, destinées à la scène, et qui sont liées à un groupe réduit d'auteurs-traducteurs et de metteurs en scène qui ont collaboré autour des années 1950-1960.

On trouve, entre autres, une traduction de *Macbeth* jouée en 1956, par António Pedro avec le Teatro Experimental do Porto, qui est publiée avec des notes de mise en scène et un métatexte dont le contenu est particulièrement significatif pour l'époque.

En effet, le document affirme en premier lieu la primauté de la scène comme fondement pour traduire Shakespeare, d'où la nécessité de cette nouvelle traduction, non-universitaire: "Traduzir para pôr em cena, isto é - procurar transcrever a exacta actuação do autor, que não escreveu para os compêndios, mas para as tábuas do palco"⁸⁴⁴. Les aspects dont le traducteur a le plus tenu compte sont, selon ses propres indications, la spécificité de la scène élisabéthaine qui l'a conduit à une "irremediável adaptação"⁸⁴⁵ et l'objectif fixé qui est celui de représenter les classiques

⁸⁴². cf. Vítor Pavão dos Santos, préface du catalogue de l'exposition consacrée à la Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro (1921-1974), éd. Museu Nacional do Teatro, s/d., p.6

⁸⁴³. cf. João Gaspar Simões, "Shakespeare e a linguagem dramática", in *Crítica VI. O teatro contemporâneo (1942-1982)*, Lisboa, IN/CM, 1985, pp.13-32

⁸⁴⁴. cf. António Pedro, in William Shakespeare, *Macbeth*, tradução e encenação de António Pedro, Repertório TEP, ed. Círculo de Cultura Teatral, Porto, 1956, p.9.

⁸⁴⁵. Ibid.

comme des auteurs vivants, sans passer par une reconstitution historique afin de montrer ce qui a vieilli en eux.

Pour le traducteur, le texte obtenu n'est ni une version libre, ni une adaptation. S'il a procédé à des coupures, celles-ci devaient précisément permettre de revenir à une plus grande unité de lieu, ce qui est à la fois une norme de la tradition classique, mais aussi un choix dérivé de contraintes techniques: "cortes fizeram-se [...] sempre ao serviço duma teatralidade actual"⁸⁴⁶. D'autre part, rien n'a été ajouté, ni modifié, qui "encaminhasse diferentemente a frase shakespeariana do sentido original"⁸⁴⁷. Le thème et le texte ont été conservés dans la traduction, "tão fielmente literal quanto o permitia destinar-se a ser representada em português".

Ce souci de produire un texte adapté au récepteur et acceptable dans la culture-cible montre la tension entre la proximité avec l'original, l'auteur appartenant au répertoire élevé et consacré, et la conscience des normes en usage, dans le contexte historique et idéologique de l'époque.

Le même metteur en scène s'associera avec un dramaturge en 1964 pour monter *Dente por Dente*, cité plus haut, qui est, selon la page de titre de la version publiée: "*Measure for Measure* de WILLIAM SHAKESPEARE, tragicomédia em 2 partes livremente adaptada por LUIZ FRANCISCO REBELLO". Dans le système littéraire portugais de cette période, cette version, qui est antérieure à celle du CCE, est représentative du type de production textuelle rattachée au théâtre d'opposition politique et idéologique des années 1960, en continuité avec l'exemple précédent.

La base d'importation dramaturgique de cette adaptation est brechtienne, non seulement par les procédés de modification du texte, mais aussi par l'imitation déclarée d'une composante essentielle de la pratique du dramaturge allemand envers les classiques. En effet, il est connu que Brecht avait répondu, en 1932, à une commande de la Volksbühne de Berlin et adapté *Mesure pour Mesure*. Le résultat qui n'a pu être joué à cette date, vu la situation politique, est la pièce *Die Salzsteuer*, qui sera remaniée plus tard et deviendra *Têtes rondes et têtes pointues*, dont la thématique est essentiellement économique et politique.

⁸⁴⁶. cf. *ibid.*, p.11

⁸⁴⁷. cf. *ibid.*, p.12

D'autre part, la réception du théâtre de Brecht au Portugal, par la traduction de son théâtre et de ses écrits théoriques, a favorisé l'innovation formelle des dramaturges à la recherche de solutions permettant à un théâtre politique portugais d'exister malgré la censure. L.F.Rebello évoque la formule de l'adaptation, qui est d'ailleurs à l'origine de la comédie de Shakespeare⁸⁴⁸, tout comme le faisaient Molière ou Brecht; "o exemplo dessa magnífica independência do criador [...] tocou-me, exactamente na medida em que me levou a interogar-me sobre os *motivos* de tal independência, sobre os *fundamentos* do direito de transformar em obra própria a obra alheia"⁸⁴⁹. Ce sont, souligne-t-il, les exigences pratiques actuelles et notamment le public récepteur qui demandent ce type de réécriture, aboutissant en général à des transformations génériques: Brecht a fait de *Coriolan* un drame épique et Buero Vallejo a transformé *Hamlet* en une tragédie existentielle.

Les modifications apportées au texte par Rebello sont décrites en termes explicites. Elles concernent la structure du texte qui passe de 5 actes à 2 parties, et de 17 tableaux à 14, avec une nouvelle mise en ordre de ceux-ci. Des scènes et des personnages "acessórios" sont supprimés et les noms des personnages "de mais difícil ou chocante pronúncia (o governador Escalus, o carrasco Abhorson)"⁸⁵⁰ sont modifiés: le premier est nommé Corvino et le second Carrasco, qui signifie "bourreau". Un ajout important, et lui aussi suggéré par la poétique dramatique de Brecht, "para quem a música deve "tomar posição acerca dos temas tratados em cena"⁸⁵¹, est l'augmentation du nombre des chansons intercalaires dans le texte, alors que l'original n'a qu'une ballade à la scène IV,1. Des vers déclamés par le personnage de Lúcio sont ajoutés à la fin, en guise de lecture interprétative de tendance moralisatrice:

LÚCIO[...] Se o mal em bem se disfarça,
justo é que o bem o imite

⁸⁴⁸. cf. L.F. Rebello, in o.c., 1964: "O seu argumento baseia-se numa novela italiana incluída na colectânea Hecatombithi, que Giraldo Cinthio, professor de filosofia em Ferrara, havia publicado em 1565" (p.8)

⁸⁴⁹. cf. *ibid.*, p.9

⁸⁵⁰. *Ibid.*, p.10.

⁸⁵¹. *Ibid.*

para melhor o vencer.
A comédia acaba em farsa,
mas esteve no limite
de em tragédia se volver.

Plus que le texte comme résultat, ce qui peut intéresser le chercheur dans ces adaptations, c'est la stratégie traductionnelle qui les soutient, puisqu'ils apparaissent comme une oeuvre programmatique produite par un certain groupe ou courant théâtral.

Le théâtre universitaire s'est intéressé à Shakespeare également. À Coimbra, siège académique des deux groupes les plus représentatifs de tentatives de rénovation théâtrale, on peut citer un montage par le "Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra - CITAC de *Macbeth - que se passa na tua cabeça?*, qui est un texte collectif et expérimental, d'où sa désignation générique de "função socio-teatral" et non pas de spectacle⁸⁵², marquée par les tendances contemporaines de contestation du théâtre conventionnel, passant par un démontage du texte.

Le groupe universitaire Teatro dos Estudantes Universitários de Coimbra - TEUC - choisit en 1971 *Hamlet* pour une formule de métathéâtre à partir de l'une des idées centrales de cette tragédie, selon le groupe: "O texto base funciona como uma proposta, entre outras, de guião. Dele o grupo retém a ideia que lhe parece dominante: a da necessidade de agir contra uma ordem injusta"⁸⁵³, ce qui accentue une lecture politique et actuelle du texte.

On peut encore ajouter à ces textes d'autres adaptations, comme celle de *O Amansar da Fera*, qui est produite en 1967, comme "adaptação teatral", par Luis Sttau Monteiro et publiée dans une collection de "Teatro de Bolso" de l'éditeur Ática, qui montrent que l'intérêt pour l'oeuvre de Shakespeare passe par des modèles théâtraux nouveaux, liés à une formule scénique identifiée avec

⁸⁵². cf. Carlos Porto, *Em busca do teatro perdido*, vol.I, Plátano, 1973, pp.269-277. La critique du spectacle "Macbeth - que se passa na tua cabeça?" du CITAC est publiée en 1970 par le *Diário de Lisboa*.

⁸⁵³. Cité in Carlos Porto, o.c., 1973, p.265.

les pratiques nouvelles d'actualisation ou d'adaptation des classiques et avec l'expérimentalisme à la mode.

2.3.6. Molière, *Jorge Dandin* et ses traductions portugaises.

L'étude de la traduction de *George Dandin* faite par le CCE en 1979 en tant que traduction nouvelle, selon la typologie définie au début, semble particulièrement justifiée ici en raison d'un fait historique.

Dans l'histoire de la réception du théâtre de Molière, c'est précisément cette pièce qui a inauguré l'importation scénique ou théâtrale du dramaturge français au Portugal.

Une traduction intitulée *O Marido confundido*, "comédia em 3 actos", en prose, a été jouée à Lisbonne en 1737, dans le cadre d'une polémique à propos de la supériorité du théâtre français sur la comédie baroque espagnole.

Il s'agit, en fait, d'une adaptation de *George Dandin*, qui naturalise le texte puisque l'action se passe à Porto et que son protagoniste est un "riche homme d'affaires flamand"⁸⁵⁴. La pièce avait été mise en scène pour un diplomate anglais, ministre auprès de la Cour, et l'auteur de la comédie est Alexandre de Gusmão⁸⁵⁵, secrétaire particulier de D. João V.

L'étude détaillée de António Coimbra Martins⁸⁵⁶ permet de connaître les principaux changements opérés par l'adaptation, qui présente le texte sans les intermèdes musicaux. De plus, les noms des personnages sont transformés selon le principe du maintien de leur connotation ou signification allusive qui, chez Molière, était un support dramaturgique important.

⁸⁵⁴. Voir in Luíz Francisco Rebello, "Présence du Théâtre français au Portugal (1700-1980)", *L'Enseignement et l'expansion de la Littérature française au Portugal*, Actes du Colloque, Paris, 21-23 novembre 1983, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1984, pp.163-173.

⁸⁵⁵. Alexandre de Gusmão, Coleção de vários escritos inéditos, políticos e literários (...) que dá à luz pública J. M. T. de C., Porto, Tipografia de Faria Guimarães, 1841. Sources: Coimbra Martins "A propósito de uma tradução de "George Dandin", atribuída a Alexandre de Gusmão", *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol.I, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1969, pp.216-235.

⁸⁵⁶. cf. note précédente: *ibid.*, pp.216-235.

On trouve ainsi⁸⁵⁷:

George Dandin	Buterbac, flamengo
Angélique	Angélica
M.de Sotenville	D.Alvar, Morgado de Bestiães
Mme de Sotenville	D.Pabuleia, esposa do Morgado de Bestiães
Clitandre	Leandro
Claudine, suivante	Pascoela, criada
Lubin, paysan, servant de George Dandin	Lambaz, galego, criado de Leandro
Colin, valet de George Dandin	Salcim, criado de Buterbac

Les noms des personnages ne sont pas tous portugais et le statut d'étrangers du commerçant et du paysan est significatif des préjugés de l'époque: un mari trompé ne peut-il être portugais ou bien s'agit-il seulement d'une position marginale d'un étranger ignorant les usages de son pays d'accueil...? Quant à Lubin, le nom galicien de Lambaz qui lui est attribué par l'adaptation renvoie à une caractéristique négative puisqu'il est synonyme de glouton. Est-ce un trait distinctif de tous les valets?

Des ajouts destinés à développer les passages dont l'effet comique est garanti apparaissent en grand nombre. L'adaptation amplifie, à l'aide de 13 répliques, à la scène 4 de l'Acte I, la leçon des Bestiães expliquant à Buterbac la différence entre l'usage de "Mercê" et "Senhoria". Une autre intervention de l'adaptateur, du même type, est introduite dans la même scène, à propos des titres que la famille Bestiães se vante de posséder. Mais ce serait plutôt l'époque de la publication du texte qui se manifeste peut-être ici, sous la forme d'une ironie de connotation libérale, selon l'opinion de Coimbra Martins⁸⁵⁸. Un dernier ajout est visible à la scène 8 de l'Acte III, où l'auteur multiplie le nombre des répliques de la suivante Pascoela dans le suicide simulé d'Angélica et renforce le

⁸⁵⁷. Ibid., pp.218-219.

⁸⁵⁸. Ibid., p.225.

caractère burlesque de la scène, ainsi que les préjugés xénophobes qui font de Buterbac un véritable "barbare", puisqu'il est à la fois étranger et cruel⁸⁵⁹.

Au niveau du langage, l'adaptation se présente aux yeux du critique comme un texte plus populaire et plus violent, donc plus ressemblant à une comédie portugaise exploitant les ressources d'un comique de farce, en contraste avec la finesse de la galanterie baroque représentée par Clitandre.

L'adaptation du XVIIIe constitue probablement un modèle connu du traducteur de la nouvelle version de *Jorge Dandino*, qui se présente comme une "comédia em 3 actos, tradução revista por Guedes de Oliveira"⁸⁶⁰, dont le texte est précédé d'une "advertência", qui présente une lecture interprétative et moralisatrice de l'intrigue, affirmant que: "ainda que apresentado cómicamente, o caso é dos mais tristes"⁸⁶¹. L'auteur donne également raison à la thèse de Rousseau contre la comédie, qui ne saurait être prise sérieusement comme un procédé capable de réformer les mœurs.

La page de titre se présente ainsi:

PERSONAGENS

Jorge Dandino, camponês rico, marido de Angélica

Angélica, mulher de Jorge Dandino e filha do senhor de Santoleima

O senhor de Santoleima, fidalgo rural, pai de Angélica

Madame de Santoleima

Clitandro, amante de Angélica

Claudina, criada de Angélica

Lubim, aldeão, criado de Clitandro

Colim, criado de Jorge Dandino

A scena passa-se diante da casa de Jorge Dandino, no campo.

⁸⁵⁹. Ibid., p.227.

⁸⁶⁰. Molière, *O Médico à Força. Jorge Dandino*, trad. revista por Guedes de Oliveira, Porto, Livraria Chardron de Léo & Irmão, 1926.

⁸⁶¹. Ibid., p.93.

En comparaison avec la première traduction, il apparaît ici, par le traitement donné aux didascalies et aux noms, que l'intention est bien de produire une traduction et non pas une adaptation. Le texte est complet et conserve l'ordre original des scènes. On peut supposer que la révision faite par Guedes de Oliveira a porté davantage sur les aspects linguistiques du texte, visant une modernisation du texte d'origine. Cette traduction a pu faire autorité si l'on en juge par la continuité de son réemploi dans deux nouvelles traductions qui l'ont suivie, l'une en 1964, et l'autre en 1979.

En effet, on retrouve d'abord cette version, partiellement, dans des éléments de la traduction qui a été jouée par le TEP en 1964.

Le document photocopie auquel nous avons eu accès commence par une page de titre, très complète, mais qui est aussi révélatrice des hésitations du traducteur, probablement confronté avec des textes préexistants.

On trouve, dans l'ordre, le titre suivi du nom de l'auteur, le genre, la référence au type de traduction et à son auteur, et finalement la liste des personnages.

Le titre *Jorge Dandin* ne traduit que le prénom du personnage central, alors que le texte lui-même emploiera systématiquement "Dandino" et traduit les autres noms également, comme la traduction de 1926. Par contre, la liste des personnages est en français et omet les didascalies qui définissent les relations entre les personnages ou leur fonction.

Le document porte, sur la page de titre, deux marques des limites de l'exercice du travail théâtral dans ce cas précis: le tampon de l'entreprise théâtrale responsable de la sélection du texte, "Círculo de Cultura Teatral" avec celui du Visa de la Censure par l'"Inspeção dos Espectáculos" et l'indication "ESPECTÁCULO PARA ADULTOS. MAIORES DE 17 ANOS". La dactylographie du texte change au long des pages, ce qui permet de penser qu'il ne s'agit pas d'un ensemble homogène et que la page initiale respecte des normes propres de l'institution chargée de réglementer l'activité théâtrale et la censure.

L'indication générique donne une orientation précise au lecteur. Il s'agit, pour ce traducteur, d'une "FARSA DE 3 ACTOS", ce qui modifie l'indication traditionnelle de "comédie" telle qu'elle est reprise depuis le texte-source par les traductions précédentes.

Il est certain que la farce est un genre dont le statut est traditionnellement une garantie de succès auprès du public, en particulier celui que vise une compagnie comme celle du TEP, proche des orientations d'un théâtre populaire depuis sa création.

Quant au type de traduction, on apprend qu'il s'agit d'une "VERSÃO DE RUI MANUEL POLONIO SAMPAIO", ce qui confirme que l'intention est de produire un texte nouveau et qui se distingue de l'original, le traducteur apparaissant clairement comme un auteur second. La modification de la didascalie générique trouve ici une justification, bien que le texte lui-même ne procède à aucune amplification des effets comiques des scènes où le ridicule des comportements est le plus chargé.

Des détails de la traduction comme par exemple la correction portant sur la traduction de "Prudoterie", d'abord devenu "Nícaria" comme dans le texte de 1926, puis remplacé par le nom français, signale la présence d'un texte antérieur, tout comme la conservation d'une syntaxe plutôt littéraire, malgré le remplacement opéré simultanément dans l'ensemble du lexique, modernisé et adapté au langage de la communication courante des années 1960. Par exemple, Dandin s'exclame:

trad. 1926: Que diacho virá aquele lapuz fazer a minha casa?

trad. TEP: Que diacho virá fazer aquele tipo a minha casa?

Le substantif "lapuz", proche de l'insulte, vient de l'adaptation du XVIIIe, alors que "tipo" est moderne et actuel, d'influence française. Par contre "diacho" est une interjection littéraire ou théâtrale, stéréotypée dans ce contexte.

Finalement, une comparaison de ce texte avec la traduction du CCE jouée en 1979 terminera ce parcours.

Bien que l'on puisse supposer que le metteur en scène/traducteur connaisse les traductions précédentes, *Jorge Dandin ou o Marido enganado* est traduit à partir du texte-source qui se trouve dans l'édition française des *Oeuvres complètes* publiée en livre de poche⁸⁶² en 19; l'introduction, la chronologie et les notices sont de Georges Mongrédien.

Le choix de cette édition indique que la traduction n'a pas été établie en fonction - ou à l'aide - d'un appareil critique et érudit très important, qui compléterait la lecture du texte en lui

⁸⁶². Molière, *Oeuvres complètes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, collection GF - Texte intégral.

reconnaissant le statut d'un objet littéraire, non seulement consacré, mais aussi daté. Le document photocopie, semblable à ceux du CCE que nous connaissons déjà, montre que le texte est traité comme un script pour un spectacle de théâtre, ce qui n'est pas sans conséquences pour l'importance attribuée aux présupposés linguistiques, culturels ou littéraires qui commandent à la fois la dramaturgie et la réception de ce type de textes.

L'étude d'un extrait correspondant à la scène 3 de l'Acte I, comparé avec la traduction du TEP, devra permettre d'identifier l'approche du traducteur au niveau de l'adaptation du texte à ce type d'objectifs.

traduction 1963:

"Então? O senhor Jorge Dandino já viu a maneira como a sua mulher o trata? Aí está o resultado de ter querido casar com uma fidalga. Fazem-lhe uma armação completa e o senhor nem se pode vingar, porque tem os braços amarrados pela fidalguia. A igualdade de condição deixa o marido, pelo menos, a faculdade de desafrontar a sua honra; se o senhor tivesse casado com uma camponesa, tinha agora liberdade de movimentos para fazer justiça. Com um marmeleiro. Mas quis provar a nobreza! Aborrecia-lhe ser dono em sua casa! [...]"

traduction CCE:

"Bem! Jorge Dandin. Vês como a tua mulher te trata? Aqui está o que é ter desejado casar com uma fidalga: Pregam-te rasteiras de todas as formas sem que te possas vingar e as nobrezas têm-te de mãos atadas. A igualdade de condição deixa pelo menos à honra do marido a possibilidade do ressentimento; e se fosse uma camponesa tinhas agora todas as portas abertas para fazeres justiça a ti próprio com umas boas cacetadas; mas quiseste provar o gosto da nobreza, estavas farto de ser dono em tua casa [...]"

Le texte du CCE emploie le pronom "tu" là où le texte précédent utilise la troisième personne du singulier dans l'adresse du personnage à lui-même. Le monologue est ainsi adapté aux formes courantes de communication familière, de même que le niveau de langue prend des connotations populaires par l'emploi d'expressions imagées construites à l'aide de vocables argotiques ou très familiers: "pregam-te rasteiras / cacetadas / estavas farto". On remarque aussi un

pluriel caricatural et péjoratif: "as nobrezas", qui remplace "fidalguia", terme neutre. La simplification des constructions de phrases est le résultat de suppressions d'éléments que le discours oral néglige comme, par exemple: "a maneira como", "o resultado de", etc. On note toutefois l'emploi d'un subjonctif, plus érudit, à la place d'une construction à l'indicatif: "sem que te possas vingar / o senhor não se pode vingar" ou bien encore, l'emploi de la forme grammaticalement proche de l'usage écrit: "para fazeres justiça [...]".

Il semble toutefois que la tendance dominante aille vers une approximation du texte à un niveau de langue orale peu élaboré, en contraste avec le texte précédent, plus traditionnel et littéraire, donc stéréotypé pour une réception actuelle, bien que désigné comme une farce.

Le texte produit par le CCE porte, d'autre part, des marques qui indiquent la formation cultivée du traducteur, comme l'emploi citationnel de la forme grammaticale "vós" pour les relations entre Dandin et les personnages nobles, accentuant ainsi le discours dramaturgique centré sur le conflit de classes au XVIIe.

Ces deux traits ne sont pas incompatibles dans les normes des traductions du CCE, dans la mesure où le caractère transgresseur d'un langage moins conventionnel que l'on retrouve fréquemment, est un élément déterminant de la stratégie communicative adoptée dès le début du projet artistique d'Évora. La composante linguistique de la traduction est aussi un facteur d'intervention socioculturelle par rapport au milieu récepteur immédiat et dans les implications qu'elle peut avoir au niveau des valeurs dominantes sur le plan des mentalités.

2.3.7. Kleist, *A Bilha quebrada*, comédie à l'allemande.

La traduction de la pièce de Heinrich von Kleist qui précède celle du CCE, est intitulée, comme cette dernière, *A Bilha quebrada*. Le texte traduit par Berta Silva (?) est inédit et n'existe que sous la forme d'un document dactylographié appartenant au répertoire du Teatro Experimental do Porto (TEP) qui l'a probablement commandé pour une mise en scène en 1958.

L'analyse de ce texte permet de repérer l'utilisation d'une traduction intermédiaire en langue française, comme semble l'indiquer par exemple, le malentendu sur le sens de l'expression "plaît-il", traduite par "agrada-lhe".

La critique de la version du TEP par Carlos Porto⁸⁶³ donne quelques informations pertinentes pour cette description.

Il convient de noter que le choix du texte est mis au premier plan, dans la mesure où il s'agit d'une "revelação" d'un auteur inconnu, donc nouveau, au Portugal, et également redécouvert par le théâtre allemand contemporain. Le critique ne voit dans la pièce qu'une farce, et un exercice sans grandes potentialités, proche de la "baixa comédia". Par contre, il souligne l'intérêt thématique de l'oeuvre et son actualité, puisqu'elle dénonce la corruption de la justice. L'appréciation globale du spectacle est négative, cependant; le critique apprécie peu la durée trop longue de la pièce, coupée par un entracte comme, d'ailleurs, dans la mise en scène de Goethe.

Cette caractéristique n'est pas un obstacle à la programmation du texte par le CCE en 1980. On notera, à nouveau, la convergence des choix, visible dans la sélection du même texte, et les affinités dont il a déjà été question entre les deux projets institutionnels, l'entreprise TEP dirigée par António Pedro et le CCE, fondés sur la même stratégie de répertoires et de publics.

Cependant, la traduction jouée à Évora n'a pas repris totalement la version précédente, et a opté pour une traduction indirecte à l'aide de l'édition bilingue Aubier de 1961. La raison principale est liée à l'importance attribuée aux effets comiques qui proviennent des nombreux quiproquos, malentendus et équivoques, dont Kleist s'est servi pour élaborer une dramaturgie construite sur la métaphore de la lumière qui doit être faite au tribunal sur l'obscur péché originel du juge Adam désirant la jeune Ève, fille de Marthe Rull, elle-même propriétaire de la cruche cassée.

Contrairement au texte de Berta Silva, ce texte-cible qui utilise le texte-source allemand à côté de la traduction française, traduit les noms des personnages, puisqu'ils sont chargés d'un sens second. Ainsi, Licht prend le nom de Luz, comme dans le texte français qui traduit le nom par Lumière, étant donné le rôle essentiel du greffier pour démasquer le juge coupable. L'intention de produire une traduction adéquate est visible dans la recherche d'une cohérence des jeux de mots avec l'ensemble du texte, comme par exemple dans l'allusion au pied bot, dont le traducteur retient sa caractéristique d'être le pied "gauche" ou "pé esquerdo" pour reconstruire la plaisanterie du juge Adam sur "Klumpfuss/Klumpen".

⁸⁶³. Carlos Porto, o.c., 1973, pp.36-39.

Dans cette traduction, le niveau interprétatif, donc de la dramaturgie, est situé fondamentalement au niveau du langage des personnages, de telle sorte que le texte du CCE apparaît comme une réécriture de la traduction du TEP, qui remplace les passages vieilliss ou incompréhensibles par une actualisation de la syntaxe et du lexique.

Comme dans le cas précédent de *Jorge Dandin*, la comparaison entre les textes reflète une plus grande proximité entre la langue des personnages et celle des récepteurs. D'autre part, malgré sa longueur, le texte reste dans les limites habituelles de durée des spectacles du CCE, sous l'effet d'une importante - et systématique - condensation des répliques, accompagnée d'une intensification du rythme du jeu théâtral. Bien qu'il s'agisse d'une norme théâtrale et non pas textuelle, ce dernier aspect détermine naturellement l'énonciation et exige de la traduction une plus grande attention à l'enchaînement et à l'efficacité scénique des dialogues.

La convergence entre norme textuelle et norme théâtrale est un élément constitutif de la pratique scénique qui soutient la production du CCE, et il y a tout lieu de croire qu'elle est conçue en vue d'une fonction précise qu'elle doit exercer dans la communication avec le récepteur, mais qui est déterminante tout au long du processus de sélection et de transmission des textes de ce répertoire.

2.3.8. Gogol, *O Inspector* et le constructivisme de Meyerhold.

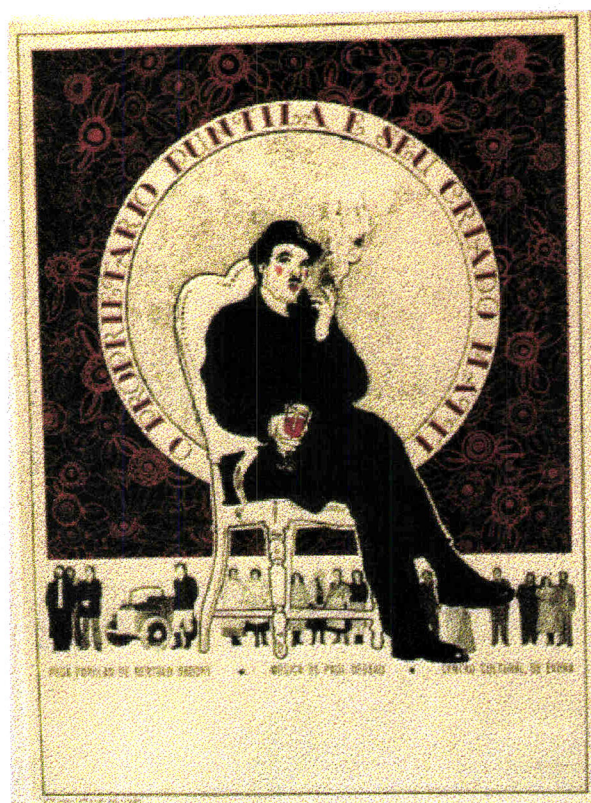
L'oeuvre en prose de Gogol n'est pas inconnue au Portugal et son théâtre a été édité dans un volume contenant trois pièces dont fait partie *O Inspector Geral*; le traducteur est Orlando Neves qui n'indique pas le texte-source, et qui signe également la note d'introduction concernant l'auteur et précédant les textes. L'éditeur, Livraria Civilização, annonce en page de couverture les titres déjà publiés à la date de ce volume, en 1968, dans la collection "Teatro", allant du théâtre d'Euripide à celui de Oscar Wilde.

Le théâtre de Gogol est présenté, par le traducteur dans la préface, comme la source du théâtre de Tchekhov, du travail de Stanislavski et de Meyerhold. La publication s'adresse donc à un public de spécialistes et signale en même temps le caractère universel de ce théâtre à la fois satirique et humain (citation p.10).

Largement conditionnée par les moyens de production de la compagnie, la traduction du CCE est composée de fragments de cette version, retravaillée à l'aide de traductions italienne et française et clairement orientée par des choix esthétiques empruntés à la mise en scène constructiviste de Meyerhold.

2.3.9. Brecht, *O Senhor Puntila e o seu criado Matti*.

La divulgation du théâtre de Brecht est un phénomène européen et même mondial dont la régularité a marqué la vie théâtrale et de nombreuses littératures à partir des années 1950. En raison des circonstances politiques qui ont déterminé le cadre de fonctionnement de la vie artistique et intellectuelle du pays jusqu'en 1974, la réception de cet auteur au Portugal se situe à deux niveaux: sa réception scénique en tant que répertoire traduit et représenté, - ce qui ne s'est produit qu'après l'abolition de la censure théâtrale en 1974 -, et sa réception culturelle⁸⁶⁴, qui représente d'abord une réaction des agents de la vie théâtrale contre la situation du théâtre portugais depuis l'après-guerre, exprimée au



moyen de l'importation d'un modèle et d'éléments théâtraux pour la dramaturgie portugaise, et ensuite, l'adoption de choix esthétiques pour un renouveau de la mise en scène théâtrale en général.

Ces deux aspects sont séparés pour des raisons méthodologiques, afin de permettre une analyse plus approfondie de la pertinence ou non de la distinction entre un texte théâtral traduit pour

⁸⁶⁴. On pourrait reprendre ici l'opposition entre une réception active et passive d'un auteur, telle qu'elle est utilisée à propos de Shakespeare in *European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic Age*, Dirk Delabastita and Lieven d'Hulst (eds), Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1993, p.237.

être lu et une traduction exclusivement destinée à faire partie du répertoire d'une compagnie, comme dans les deux cas qui seront analysés ici.

La traduction du théâtre de Brecht au Portugal est assurée, à partir des années 1960, par l'éditeur Portugália qui présente cet auteur, dans le premier volume⁸⁶⁵, comme "um dos maiores vultos literários deste século" et la publication pour le Portugal et le Brésil de cette oeuvre comme "um grande acontecimento cultural". D'autre part, ce travail est, selon le même texte de présentation, "de inteira fidelidade", et a été soumis à l'appréciation de l'éditeur allemand Suhrkamp en accord avec une exigence de la veuve Helena Weil (sic) [Weigel], "viúva do genial dramaturgo e uma das maiores atrizes do nosso tempo" qui est présentée, elle aussi, comme la fidèle interprète au Berliner Ensemble des principes esthétiques fixés par Brecht dans ses écrits sur le théâtre.

La traduction est confiée à une équipe de traducteurs dont l'un est écrivain et d'origine allemande: Ilse Losa (vol.I), et des germanistes et universitaires portugais, eux aussi écrivains comme Yvette Centeno (vol.III) et Fiana H.P.Brandão (vol.IV). La présentation du type de travail fourni par ces traducteurs est accompagnée d'une note de critique négative concernant les traductions françaises, les seules dont les lecteurs portugais pouvaient disposer jusqu'à cette date, et que l'on appelle "versões [...], nem sempre muito fiéis aos textos de origem"⁸⁶⁶. Ce type de commentaire a le double intérêt de situer la réception de Brecht au Portugal en définissant un élément de conflit entre traductions au nom de la *fidélité* à l'original, et aussi de révéler qu'une stratégie d'éditeur peut revendiquer le recours à la traduction directe, cautionnée par l'éditeur allemand, comme un signe de distinction parmi les éditions disponibles du théâtre brechtien, la traduction française étant nettement dévalorisée ici.

À propos de la traduction par Fiana Hasse Pais Brandão de la pièce *O senhor proprietário e o seu criado*, éditée dans le volume IV de cette série⁸⁶⁷, en 1966, on trouve cependant un

⁸⁶⁵. cf. Bertolt Brecht, *Teatro I*, 2^a ed., Lisboa, Portugália, s/d; les citations de ce paragraphe sont extraites d'une note publiée à l'intérieur de la couverture, sans auteur.

⁸⁶⁶. Ibid.

⁸⁶⁷. Le volume contient aussi *Tambores na Noite*, *Homem morto*, *Homem posto*. La pièce *O Senhor Proprietário e o seu criado* se trouve aux pages 207 à 332.

commentaire critique dans une étude consacrée à la réception de Brecht au Portugal, qui caractérise le type de traduction choisie en l'accusant d'être peu soucieuse de conserver les traits proprement brechtiens, et de transformer la pièce "numa comédia populista de intenção satírica"⁸⁶⁸. La stratégie adoptée serait donc celle de l'acceptabilité du texte dans le système de réception. On notera, en effet, que la transformation du titre opère, en retirant les deux noms des personnages principaux, une généralisation du contenu du texte et rend discutable l'intention annoncée auparavant, de rester proche des textes. La traductrice indique un texte-source qui est l'édition Suhrkamp et une première édition de la pièce en question en 1940. Elle ne précise pas, néanmoins, si c'est cette édition qui a été utilisée, bien qu'il s'agisse d'une "tradução directa".

Quant au genre, une présentation de la pièce, au dos de la couverture, explique au lecteur que ce texte "é uma parábola inspirada numa peça de tradição popular, de que Brecht se serve para recriar, paralelamente às suas concepções sobre a obra e arte teatral, as suas preocupações ideológicas".

L'une des marques d'un choix vers la naturalisation et l'acceptabilité de la traduction du texte consiste surtout dans l'adaptation des noms des personnages et des désignations des lieux à des désignations portugaises, à plus forte raison semble-t-il s'ils ont un sens spécifique, expriment un concept ou ont une valeur sémantique unique.

En l'absence d'une liste des personnages, on trouve, à la lecture et selon l'ordre d'entrée en scène⁸⁶⁹, les noms suivants, précédés ici de ceux du texte-source, placés entre [...]:

[Johannes Puntila] João PONTO de Lami

[Der Richter Fredrick] O Juiz Frederico

[Der Ober] O Chefe de mesa

[Matti] Antão MATEUS, motorista

[Eva Puntila] Eva PONTO, filha de Ponto

[Der Attaché Eino Silakka] Énio SILVEIRA, adido

⁸⁶⁸. cf. Maria Manuela Gouveia Delille (coord. e prefácio), o.c., 1991, p.243 et note 7, *ibid*.

⁸⁶⁹. Le choix est identique dans l'édition française de L'Arche en 1956, p.10.

[Die Schmuggleremma] Erna, a contrabandista
 [Der Viehdoktor] O Veterinário
 [Das Apothekerfräulein] A empregada da farmácia
 [Das Kuhmadchen] Lisa, a guardadora de vacas
 [Die Telefonistin] Sandra, a menina dos Telefones
 [Ein dicker Mann] Um Senhor gordo
 [Wailtarbeiter] Trabalhadores; [Der Rothaarige] o Ruivo; [Der Kümmerliche] o Miserável; [Der rote Surkkala] o Santos
 [Laina, die Kochin] Laura, a cozinheira
 [Fina, das Stubenmadchen] Fina, a criada de fora
 (Der Probst] O Pastor Zeca
 [Die Probstin] Ana, a mulher do Pastor
 [Der Advokat] O Advogado

Dans l'adaptation des noms au cadre culturel de réception, l'auteur se sert d'un matériau linguistique aux connotations nettement populaires, en ajoutant même des prénoms favorisant cette tendance par opposition à l'emploi de substantifs désignant des états ou des fonctions, et donne à Puntila un nom inusité, qui a une signification métaphorique: celui qui fait rire ou qui est comique. Elle oriente ainsi l'interprétation du texte tout en ajoutant une composante sémantique absente du patronyme original. L'accent est mis sur le caractère satirique et populaire au sens où le terme est employé dans la tradition portugaise de la revue, ce qui explique le besoin de naturaliser le texte-cible à l'aide de substitutions dans les noms des personnages ou de réalités culturelles divergentes entre les deux cultures. On peut citer l'exemple, déjà relevé dans l'étude critique citée auparavant, du "hareng" remplacé par "le café" pour les lendemains de boisson de Puntila, ou aussi le remplacement de la monnaie d'origine par l'argent portugais, ou finalement, le choix de la non-traduction de certaines références locales.

Dans le contexte particulier de la production de ce texte à Évora, historiquement bien plus favorable à l'expression du contenu idéologique et politique de l'oeuvre et géographiquement situé dans la région où était en retour un processus de Réforme Agraire, les choix du traducteur sont très

différents de ceux que nous venons de voir. Comme le montrent les textes du programme accompagnant le spectacle, la lutte des classes est un thème dominant de l'interprétation dramaturgique du texte. La production est également déterminée par une connaissance théorique, et d'application scénique, des concepts-clés et des notions principales du théâtre de Brecht. Ceci explique que la traduction cherche à être concise et tende à se rapprocher du rythme de la phrase du texte-source sur lequel repose - plus que dans les connotations populaires du lexique -, la spécificité de la langue épique brechtienne dans cette pièce. D'où la conservation également des noms des personnages tels qu'ils apparaissent dans le texte-source et de la macrostructure du texte.

Une comparaison du texte final de Matti, dans chaque traduction, permet de relever la distinction que l'on peut établir entre une traduction visant un jeu scénique déterminé, sans obstacles extérieurs à l'expression d'un contenu d'idées marxiste, et une version publiée dans une collection destinée à divulguer le théâtre de Brecht, dans un contexte sociopolitique défavorable, limitant largement la possibilité d'une option traductionnelle dans laquelle Surkkala le Rouge puisse ne pas être banalement O Santos, et où les caractéristiques populaires de l'écriture brechtienne puissent être véritablement celles de son théâtre épique⁸⁷⁰.

Traduction Portugália:

Chegou a hora, enfim, da despedida.

Adeus, ó senhor Ponto. Longa vida!

Concordo que não é dos que há piores

Quem, sempre, humano o álcool quase torna.

Amigos não podíamos ser os dois,

A embriaguez não dura e, depois,

É sempre igual a história, é quem mais pode.

Chorar porque ao azeite é vão o esforço

⁸⁷⁰. Les termes dans lesquels la critique de la traduction de l'édition Portugália est faite in Delille, 1986, pp.76-80, ne considèrent pas ces éléments contextuels qui ont une importance particulière dans la vie intellectuelle et culturelle des années antérieures à 1974.

De querer juntar vinagre, não merece.
É tempo que teus servos se despeçam.
Bom amo eles um dia enfim terão
Quando de si os amos próprios forem.

Tradução CCE:

E agora, fiquemos por aqui.
Senhor de Puntila, longa vida para ti!
Não és o pior que eu tenho conhecido;
pareces quase um homem depois de teres bebido.
O nosso pacto de amizade não pode pois continuar.
A bebedeira passa. E a vida real pergunta quem é que vai ganhar?
Sob pretexto de que o azeite não se pode misturar
com a água, de que nos serve lamentar?
Não ajuda nada, e é chorar sem vantagem.
É tempo que te volte as costas a tua criadagem.
Cada qual encontrará um bom patrão
apenas quando for o seu próprio patrão.

Dans les deux traductions, le texte est maintenu dans sa forme versifiée, avec un système d'assonances dans le second, ce qui correspond à l'original. Les vers correspondent davantage à des phrases du point de vue de la syntaxe dans la version CCE, ce qui les rapprochent de la langue courante et favorise l'usage d'un lexique simple et usuel, comparable à celui du texte-source. Par contre, la traduction publiée a des marques franchement littéraires, notamment dans l'emploi systématique de l'inversion ou d'un lexique "classique", avec l'opposition "servo/amo" qui est rendue par "criadagem/patrão" dans l'autre version, ce qui la rapproche du langage nouvellement introduit dans la société à l'époque de sa réception.

L'exemple de cette traduction nouvelle reflète, comme dans d'autres cas de ce répertoire, l'importance des conditions extérieures, non nécessairement littéraires, dans lesquelles le traducteur

produit un texte. Dans ce répertoire théâtral joué, la fonction que le texte doit exercer, par sa composante idéologique par exemple, est un élément qui apparaît dès la phase de sélection au long de la période concernée par cette étude, mais qui tend à se modifier en accord avec l'évolution générale de la société réceptrice. *Puntila* est clairement situé dans une période où la discours politique ou pamphlétaire est articulé naturellement avec un certain type de poétique. Le théâtre de Brecht a, pour cette raison, occupé une place prépondérante pendant la première année d'existence du CCE qui est aussi l'année de plus grande participation du spectateur à la nouvelle vie politique portugaise.

2.3.10. Luiz Valdez, *As duas caras do patrão*.

Le théâtre politique des années 1974 et 1975 au Portugal s'est développé à l'aide de textes ou de spectacles importés dont le "Teatro Campesino", diffusé probablement à partir des sources secondes en langue française, a fait partie.

Un extrait de l'un des *actos* joué à Évora en 1975, où il est traduit à partir de l'édition française (voir 2.2.), avait auparavant été inclus dans un spectacle créé à Lisbonne en août 1974: *Liberdade, Liberdade* de Luiz Francisco Rebello, Luís de Lima et Helder Costa, publié ensuite en 1974⁸⁷¹.

Joué dans le contexte révolutionnaire de l'année 1974, quatre mois après le changement de régime, le spectacle *Liberdade, Liberdade* est construit à l'aide d'une sélection de textes divers et reprend le schéma de construction de base de l'original brésilien, un montage théâtral très politisé, joué en 1965 au Teatro Opinião de Rio de Janeiro pour commémorer Tiradentes, "o Mártir da Independência"⁸⁷².

L'édition portugaise, qui est postérieure à la réalisation du spectacle, présente la pièce comme une adaptation de ce texte, autorisée par les auteurs brésiliens, et est composée comme un

⁸⁷¹. cf. Luiz Francisco Rebello, Luís de Lima e Helder Costa, *Liberdade, Liberdade*, Prelo, Repertório para um teatro actual, n°12, s/d., pp.36-45

⁸⁷². cf. *ibid.*, page non numérotée

arrangement de scènes ou d'épisodes à l'aide de nouveaux éléments, qui sont aussi bien des textes littéraires⁸⁷³ que des chansons, des phrases ou des extraits de discours cités, etc.

Seule l'adaptation portugaise inclut un "acto" du Teatro Campesino, présenté comme un "condensado do acto "As duas Caras do Patrão", montado pelo "Teatro Campesino" em 1965"⁸⁷⁴. Il s'agit donc d'une traduction partielle ou "condensée" du texte original.

Aucun nom de traducteur apparaît, malgré l'énumération des fragments de pièces citée ci-dessus.

Bien qu'étant identifié comme un extrait du Teatro Campesino, le passage traduit ne comporte aucune référence socioculturelle au milieu d'origine du texte, systématiquement remplacée par des éléments de la culture de réception.

On trouve, ainsi, l'emploi de deux diminutifs populaires portugais: "Manel", contraction de Manuel qui désigne le personnage de l'ouvrier agricole, puis "Toni", d'après António, qui apparaît après l'échange des rôles pour nommer le patron devenu ouvrier. De même, la monnaie est celle qui est en usage au Portugal: il s'agit de "contos" et les valeurs citées - prix de la voiture, de la villa avec piscine, des frais d'une maîtresse blonde en bikini, du salaire de l'ouvrier - sont celles qui correspondent aux prix courants de ces marchandises à l'époque au Portugal. La voiture de luxe est une "Jaguar", prototype très médiatisé du standing de richesse d'un propriétaire terrien à la mode, ce trait national étant renforcé par une allusion à un certain "Tenreiro", personnage de référence de la vie politique salazariste, de la même manière que le représentant hiérarchique du pouvoir dont il est question plus loin est le "Presidente da Câmara", le Maire.

Les didascalies indiquent des détails qui typifient les personnages dans le contexte portugais. L'ouvrier a un chapeau et une "enxada" pour travailler la terre et ce stéréotype est renforcé par l'image du patron fumeur de cigare, armé d'un fouet et vêtu d'un pardessus.

⁸⁷³. cf. Luiz Francisco Rebello, Luís de Lima et Helder Costa, o.c., s/d.: "Cenas teatrais extraídas e adaptadas de Shakespeare (Júlio Cesar), Teatro Campesino (As Duas Caras do Patrão), Beaumarchais (Bodas de Figaro), Teatro do Sol (1789), Büchner (A Morte de Danton), Brecht (O Denunciante)" (p.11)

⁸⁷⁴. *ibid.*, p.36, n.10

Finalement, sur le plan du lexique, une expression populaire désignant la prison: "no xelindró" renvoie clairement au monde urbain du spectateur de Lisbonne.

La citation explicite du travail dans les vignes est le seul élément que l'on a conservé du texte original. Il est rattaché à l'épisode véridique d'une grève des ouvriers agricoles dans le vignoble de Delano en Californie en septembre 1965 qui est d'ailleurs à l'origine de ce texte typique d'un théâtre d'intervention politique. Cependant, ce travail est insolite dans le texte d'arrivée, dans la mesure où celui-ci reprend le cadre agricole portugais classique ou stéréotypé de l'exploitation patronale située dans l'Alentejo, où dominant les latifundia et les cultures de céréales, comme le prouve l'introduction d'une strophe d'un poème "do folclore alentejano"⁸⁷⁵ qui précède ce passage de la pièce *Liberdade, Liberdade*.

En termes comparatifs et à l'aide de la description synthétique qui vient d'en être donnée, la traduction de cet *acto*, qui est antérieure à celle du CCE, se distingue de cette dernière surtout dans les choix concernant le traitement des aspects socioculturels particuliers que le texte-source engage. Leur naturalisation systématique est due à la fonction de cet *acto* dans la globalité de l'objet artistique qui l'incorpore.

En effet, le spectacle *Liberdade, Liberdade* est exemplaire du rôle idéologique et social attribué à l'art théâtral à un moment de renouveau des formes et des discours sur le monde réel et l'Histoire. La structure de la "revista" ou "revue" étant un véhicule traditionnel de la critique d'opinion et de la satire burlesque, elle peut intégrer un *sketch* politique et théâtral sur un thème d'actualité. La question agraire est présente dans la presse et sur la scène, et il s'agit tout d'abord de produire un discours et un texte acceptables pour le destinataire-second, dans son univers de réception.

Les différences entre le texte du CCE, traduit pour un spectacle de théâtre de tréteaux conventionnel, et le document pamphlétaire qui est le résultat de la version schématique et simplifiée de la revue jouée à Lisbonne, peuvent être analysées à la lumière des fonctions différentes assignées au même texte, mais aussi de la position dans l'institution théâtrale de chacun des agents qui l'ont importé dans le répertoire théâtral portugais des années 1974/75.

⁸⁷⁵. cf. *ibid.*, p.36

La compagnie du CCE introduit un texte nouveau dans un ensemble programmé de nouvelles relations entre production et réception théâtrales (voir Partie I), alors que la structure de Lisbonne est une institution traditionnelle, qui centre l'innovation sur des contenus dont le succès commercial est garanti. Les choix des deux traductions en sont le reflet.

2.4. *Amorosos* ou la traduction comme *adaptation*

L'étude du type de traduction qui est désigné explicitement dans ce répertoire par le terme *adaptation* est doublement intéressante, dans la mesure où elle correspond à une approche de reconstitution textuelle et scénique d'un genre théâtral du passé, et est aussi, grâce à l'utilisation de modèles dramatiques importés, une réflexion critique qui vise un renouveau des lectures conventionnelles de ce genre tel qu'il existe dans la tradition portugaise avec l'auteur Gil Vicente.

En effet, à la fois texte et prétexte, la traduction comme *adaptation* est étroitement liée ici à une catégorie de pièces qui représentent la tradition la plus ancienne de la dramaturgie portugaise, celle de la farce, et est fondée en particulier, comme on le verra, sur leur versification et leur image graphique.

L'histoire traditionnelle du théâtre occidental, construite sur le rôle dominant du texte dans la représentation, a établi grâce aux analystes classiques comme Boileau, en France, une hiérarchie des genres qui renvoie la farce au groupe des formes théâtrales situées à la fin du Moyen-âge et dont la dénomination même signale le statut secondaire.

En effet, la farce est d'abord intercalée dans les drames liturgiques, avant de devenir une pièce indépendante, à côté d'autres genres comiques profanes.

Malgré cette autonomie, elle sera jugée et classée négativement, en raison, d'une part, de la valorisation littéraire du théâtre à la Renaissance, et, d'autre part, de la perte progressive de son importance sociale ainsi que de sa valeur éthique. Ainsi, D'Aubignac décrit le public de la farce ou "méchantes bouffonneries" comme une "populace élevée dans la fange, et entretenue de sentiments et de discours déshonnêtes"⁸⁷⁶.

⁸⁷⁶. cf. D'Aubignac, *Pratique du Théâtre*, cité in Michel Corvin, *Lire la Comédie*, Dunod, 1994, p.22.

Ce sont des farces d'origine française qui ont été adaptées pour composer le spectacle *Amorosos*⁸⁷⁷.

Profondément marqués par la recherche des effets comiques produits par la combinaison du geste et du mot, ces textes mettent en valeur le jeu physique et comique de l'acteur, allié à une thématique qui montre l'homme aux prises avec les difficultés matérielles du quotidien.

Leur tissu textuel est composé de divers procédés langagiers de pure fantaisie verbale comme l'énumération ou la répétition, ou bien encore les allusions gaillardes aux fonctions naturelles, le recours à l'équivoque qui renvoie aux rapports sexuels, etc. Ce langage inclut également le jargon, le plus souvent constitué par du latin écorché ou macaronique "dont les seules sonorités rendaient plaisant l'emploi"⁸⁷⁸.

Sur le plan formel, ces farces sont des textes en vers qui emploient la rime ou l'assonance, comme un d'ornement musical, et qui reposent sur une prononciation populaire scandée par des octosyllabes dont le rythme et le débit du texte dit sont d'une grande liberté⁸⁷⁹.

Ce genre est pratiqué au Portugal au XVIe par Gil Vicente, poète et auteur dramatique au service de la Cour: "Gil Vicente fez toda a sua carreira como personagem oficial da corte, na roda imediata da rainha Dona Leonor, de D. Manuel I e de D. João III"⁸⁸⁰. La plupart de ses pièces sont donc des commandes, ce qui explique une certaine secondarisation de la composante écrite du texte, conçu pour la représentation et soumis aux exigences de la vie courtoise⁸⁸¹.

⁸⁷⁷. Il s'agit d'un spectacle constitué par l'adaptation portugaise de trois farces médiévales françaises: *Criado para alugar*; *Amorosos*, *Farsa muito divertida*; *Farsa dita do Barril*, dont les titres originaux sont, dans le même ordre: *Le Badin qui se loue*; *Un amoureux*; *Le Cuvier*. Les textes français de ces pièces se trouvent dans le 1er et le 2e volume de l'édition assurée par André Tissier, *La Farce en France de 1450 à 1550*, recueil de textes établis sur les originaux, présentés et annotés, Paris, CDU et SEDES, 1976.

⁸⁷⁸. cf. André Tissier, o.c., 1976, p.27.

⁸⁷⁹. cf. André Tissier, o.c., 1976, pp.36-37.

⁸⁸⁰. cf. Paul Teyssier, *Gil Vicente - o autor e a obra*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Biblioteca Breve, vol. 67, 1982, p.14.

⁸⁸¹. cf. Laurence Keates, *O Teatro de Gil Vicente na Corte*, Lisboa, Editorial Teorema, [1962], 1987.

Ce sont ces conditions de la production dramatique de Gil Vicente qui expliquent, comme l'affirme Paul Teyssier, le recours aux variations sur le même thème ou une moindre rigueur des choix formels, traduite notamment dans "uma atitude livre e desembaraçada relativamente às regras de versificação"⁸⁸². Ce commentaire critique est relativement courant

dans les études vicentines. Par exemple, Stephen Reckert cite "a abundância de versos de pé-quebrado que só estão aí para proporcionar as quatro ou cinco sílabas adicionais que de alguma maneira há que encontrar; ou os incontáveis rípios sem mais justificação do que as exigências da rima. E que dizer das rimas mesmas?"⁸⁸³. Cependant, la longueur des vers peut varier en raison des traits spécifiques du personnage, bien que les vers de sept syllabes ou "redondilha maior" dominant⁸⁸⁴. C'est le mètre poétique adopté par la majorité des poètes à partir de la seconde moitié du XVe, de plus largement employé dans la production populaire orale⁸⁸⁵.

Quant au texte original, une édition tardive des oeuvres complètes, la *Copilação*

[A FARSA DA ÍNDIA]

A Farsa seguinte chamam Auto da Índia. Foi fundado sobre que ũa mulher, estando já embarcado pera a Índia seu marido, lhe vieram dizer que estava desaviado e que já não ia; e ela, de pesar, está chorando e fala-lhe ũa sua criada. Foi feita em Almada, representada à muito católica Rainha Dona Lianor. Era de 1509 anos.

Entram nela estas figuras:
Ama, Moça, Castelhana, Lemos, Marido.

MOÇA Jesu! Jesu! que é ora isso?
É porque se parte a armada?
AMA Olhade a mal estreada!
Eu hei-de chorar por isso?
MOÇA Por minh' alma que cuidei
e que sempre imaginei,
que choráveis por noss' amo.
AMA Por qual demo ou por qual garmo,
ali, má hora, chorarei?

Como me leixa saudosa!
Toda eu fico amargurada!
MOÇA Pois por que estais anojada?
Dizei-mo, por vida vossa.
AMA Leixa-m', ora, eramá,
que dizem que não vai já.
MOÇA Quem diz esse desconcerto?
AMA Dixeram-mo por mui certo
que é certo que fica cá.

O Concelos me faz isto.
MOÇA S'eles já estão em Restelo,
como pode vir a pélo?
Melhor veja eu Jesu Cristo,
isso é quem porcos há menos.

345

⁸⁸². cf. Paul Teyssier, o.c., 1982, p.15.

⁸⁸³. cf. Stephen Reckert, *O Essencial sobre Gil Vicente*, Lisboa, IN-CM, Coleção Essencial, nº10, s/d, p.50.

⁸⁸⁴. Cette caractéristique est considérée par la critique comme un signe de la présence de formes médiévales, à côté de tentatives formelles dues aux influences modernes liées à la pénétration de la Renaissance littéraire au Portugal; cf. Maria J. Teles et al., *O Discurso Carnavalesco em Gil Vicente*, GEC publicações, 1984, p.106.

⁸⁸⁵. cf. Gil Vicente, *A Comédia de Rubena*, fixação do texto com tradução das falas em castelhano e introdução de Agostinho Domingues e Santiago Real Paña, Edição Câmara Municipal de Amares, 1988, pp.27-29.

de 1562, dont la préparation sera achevée par le fils du dramaturge, contient des aspects énigmatiques que les éditions modernes se sont efforcées de résoudre. Ainsi, l'actualisation du texte s'est faite au détriment de son image graphique, justifiée d'ailleurs en ces termes: "Não foi a versão gráfica de 1562 aquela, certamente, em que pensou o autor, envolvido na criação de um texto de certo modo independente de uma imagem gráfica"⁸⁸⁶.

Cette dimension du texte théâtral, en tant qu'image écrite, constitue bien au contraire, un aspect essentiel du travail de l'adaptateur, qu'il transpose dans le jeu et les choix scéniques de la mise en scène.

Le type de traduction adoptée par le metteur en scène, et auteur de la version portugaise, est présenté comme une *adaptation* radicale (sic): "As três farsas medievais francesas que hoje cinco actores irão representar fazem parte dum conjunto de textos cuja adaptação iniciamos há alguns anos. Adaptação radical, de resto: o texto original, depurado e reduzido ao mínimo, foi retrabalhado, reescrito quase integralmente, à procura de uma funcionalidade e um vigor renovados. Objectivo: reencontrar aquela liberdade e aquela fruição que terão sido próprias do teatro popular dos séculos XV e XVI"⁸⁸⁷.

À côté de la précision des choix textuels et pragmatiques qu'il énonce, cet extrait est intéressant en tant que discours implicite⁸⁸⁸ sur la traduction et sur les raisons qui justifient une *adaptation* des textes.

L'adaptateur se fonde sur une conception classique de la traduction, perçue comme la recherche d'une adéquation à l'original, grâce à une "fidélité" du traducteur au texte, qui procéderait à la reconstitution de celui-ci dans la littérature réceptrice. Ce type de travail traductionnel est considéré ici comme un obstacle posé à l'accès à l'authenticité de la totalité du

⁸⁸⁶. cf. *Copilação de todas as obras de Gil Vicente*, vol.I, Introdução e normalização do texto de Maria Leonor Carvalhão Buescu, Lisboa, IN-CM, 1983, p.X; l'auteur de ce commentaire renvoie aux travaux de Stephen Reckert, *Espírito e Letra de Gil Vicente*, Lisboa, IN-CM, 1983, col. Temas portuguesas.

⁸⁸⁷. cf. José Valentim Lemos, in Centro Cultural de Évora, *Amorosos*, Teatro 45, 8.3.84, p.1.

⁸⁸⁸. L'expression est retirée d'un article de José Lambert, "Le discours implicite sur la traduction dans l'*Encyclopédie*", in Michel Ballard et Lieven d'Hulst (eds), *La Traduction en France à l'âge classique*, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, pp.101-119.

genre original, dans la mesure où la dimension communicative essentielle de la farce se fonde moins sur le texte que sur la réalisation scénique et ses effets sur les destinataires.

Pour cette raison, ce cas d'*adaptation* apparaît plutôt comme un procédé devant permettre, en termes de réception, une conservation des textes-sources, à l'aide d'une réécriture et d'une manipulation basées sur des choix stratégiques d'acceptabilité du texte traduit, dans le contexte de sa réception théâtrale.

Cette application du concept d'*adaptation* mérite d'être confrontée avec son emploi conventionnel.

Dans une perspective normative basée sur la relation de "fidélité" au texte-source, il est certain que ce type de traitement textuel ne peut être considéré comme le produit d'un travail de traduction, et ceci au nom d'un idéal de la "vraie" traduction qui ne reconnaît que les textes restituant de façon scrupuleuse et littérale les originaux, - en admettant qu'une telle traduction existe. En général, l'*adaptation* recherche un autre type d'équivalence et procède selon des modifications du texte à différents niveaux. Anton Popovic la définit comme: "The translator's modifications of the text concerning the topic and its elements, heroes, cultural peculiarities"⁸⁸⁹, qui tiennent compte de la demande du contexte de réception ou de son canon littéraire.

Elle est donc liée à des besoins et à des normes de la culture d'arrivée dans laquelle on lui attribue une fonction déterminée. L'*adaptation*, non seulement confirme la diversité des façons de traduire, - et par conséquent les difficultés inhérentes à une définition unique de ce qu'est la traduction -, mais oblige également à considérer les liens entre cette multiplicité de phénomènes et leurs variations historiques ou culturelles.

Le cas de *Amorosos* présente un intérêt particulier pour une approche de la traduction énoncée comme *adaptation*, dans la mesure où celle-ci n'est intéressée que par une réécriture, dans une langue seconde, du texte-source en tant que matériau dramaturgique.

⁸⁸⁹. cf. Anton Popovic, *Dictionary for the analysis of literary translation*, publ. Department of Comparative Literature, University of Alberta, Edmonton, 1975-76.

Cette pratique seconde est accompagnée d'un appareil métatextuel relativement explicite et développé, contenu dans le programme du spectacle, qui traite de deux aspects en interaction: le texte et le spectacle final.

Les textes introducteurs de l'adaptateur, inclus dans le programme de 1984, puis insérés et augmentés dans une édition ultérieure assurée par le Teatro da Rainha qui rejoue la trilogie en 1989, contiennent de nombreuses informations, qui concernent le projet en tant qu'écriture textuelle, caractérisent ses sources et leur utilisation, et définissent ses objectifs scéniques et les moyens mis en oeuvre.

Il est clair qu'il ne s'agit pas ici d'une naturalisation ou d'une modernisation des pièces.

Les textes en version portugaise sont, donc, le résultat de la manipulation de textes originaux français qui sont extraits, selon le traducteur⁸⁹⁰, de "dois volumes do excelente trabalho de André Tissier". Les difficultés que ce dernier a pu rencontrer pour l'établissement du texte français de documents aussi anciens, remontant probablement à la fin du XVe siècle, souvent copiés et remaniés selon la langue du lieu des représentations, sont mises en évidence par une citation insérée dans la présentation des sources connues et utilisées par Tissier: "La publication d'un texte aussi mutilé que le *Cuvier*, écrivait Philipot⁸⁹¹, est une entreprise à faire frémir le philologue le plus résolu"⁸⁹².

Si l'on ajoute à cet état des textes dans les recueils anciens, une série d'*adaptations* et de traductions en français moderne, datées entre la fin du XIXe et le milieu du XXe, qui ont souvent mutilé les pièces pour des raisons de censure morale⁸⁹³, et finalement, le texte établi par A. Tissier, il semble clair que la fragilité et le caractère instable des documents obligent à mettre en question l'idée même d'un texte original.

⁸⁹⁰. cf. José Valentim Lemos, "A paixão dos modelos", in *Amorosos*, Cadernos da Rainha 2, 1989, p.7.

⁸⁹¹. Il s'agit de l'auteur d'une première édition critique de cette farce, établie sur le manuscrit le plus ancien, celui du British Museum, et publiée en 1931.

⁸⁹². cf. André Tissier, o.c., 1976, p.49.

⁸⁹³. cf. A. Tissier, o.c., 1976, p.50, à propos d'une expression utilisée dans la farce du *Cuvier* concernant les devoirs conjugaux de Jaquinot: "[...] l'abbé Klein ne garde *fourbir*: "faire l'amour", que pour imaginer un *fourbir la cuisine*, c'est-à-dire "la nettoyer"

C'est ainsi que le modèle sous-jacent à la réécriture ou à l'*adaptation* théâtrale est plutôt le résultat de la convergence d'un travail d'érudition critique appliquée aux textes français et au genre de la farce, avec une identification des procédés dramaturgiques et théâtraux qui leur sont associés. *Amorosos* s'inscrit dans une filiation de versions françaises du même texte et dans un modèle théâtral fondé sur un genre, non seulement commun dans la littérature européenne, mais surtout amplement représenté dans la tradition portugaise.

- 65 -

f° A r° p.1

Farce nouvelle très bonne et fort joyeuse
du C U V I E R
à troys personnages ; c'est assavoir :
JAQUINOT, sa FEMME et la MERE de sa femme.

p.2

JAQUINOT *commence.*

1

5

Le grant dyable me mena bien
Quant je me mis en mariage.
Ce n'est que tempeste et oraige ;
On n'a que soulcy et peine.
Tousjours ma femme se demaine
Comme ung saillant; et puis sa mère
Afferme tousjours la matière.
Je n'ay repos, heurt ne arrest;
Je suis peloté et tourmenté

10

15

De gros cailloux sur ma servelle.
L'une crye, l'autre grumelle ;
L'une maudit, l'autre tempeste.
Soit jour ouvrier ou jour de feste,
Je n'ay point d'autre passetemps.
Je suis au renc des mal contens,
Car de rien ne fais mon proffit.
Mais, par le sang que Dieu me fist,
Je seray maistre en ma maison.
Se m'y maitz !...

20

25

LA FEMME.
Dea, que de plaictz!
Taisez-vous ; si ferez que saige.
LA MERE.
Qu'i a-il ?
LA FEMME.
Quoy! et que say-je ?
Il y a tousjours à refaire ;
Et ne pense pas à l'affaire
De ce qu'il fault à la maison.

25

2

Les versions établies par Tissier sont utilisées d'une manière relativement libre, comme le souligne une affirmation de l'adaptateur qui s'explique sur sa pratique en ces termes: "não procurei nenhuma estrita fidelidade aos textos iniciais"⁸⁹⁴, ce qu'il justifie ensuite par la fonction attribuée à la source française, traduite ou adaptée dans une perspective scénique: "Todo o processo de reescrita foi desde o principio condicionado por uma determinada ideia de espectáculo"⁸⁹⁵.

Cette source n'a pas

⁸⁹⁴ . cf. José Valentim Lemos, o.c., 1989, p.7

⁸⁹⁵ . cf. José Valentim Lemos, o.c., 1989, p.7-8

été la seule à intervenir, puisque l'adaptateur réfère un autre modèle concurrentiel dans ses sources, équivalent en termes de genre, mais lié à la culture théâtrale orientale, celui des Kyôgen du théâtre japonais, sorte de farces insérées dans le spectacle traditionnel de Nô.

Simultanément modèle et support, le matériau textuel antérieur est ainsi à l'origine d'un nouveau texte, élaboré selon des procédés spécifiques de traduction qui visent un renouveau de la représentation actuelle de la farce.

Ceci peut être confirmé par une comparaison de l'un des textes de la trilogie, *A Farsa dita do Barril*, avec le texte-source et par la description des changements qui interviennent dans la production du texte portugais. Il conviendra de voir aussi quel a pu être le rôle joué par le modèle de la tradition portugaise du même genre.

La trilogie *Amorosos*⁸⁹⁶ (voir Tableau II) est composée de trois textes réunis sous ce titre et issus du répertoire des farces françaises médiévales.

Les titres des traductions ont la particularité d'inclure la désignation du genre auquel elles appartiennent et de les inclure ainsi dans un modèle textuel et théâtral dont la tradition est encore très active dans la culture de réception, aussi bien dans les expériences de renouveau de la lecture scénique de ce classique que dans son usage scolaire.

Ainsi, le titre *Le Cuvier*, adopté par Tissier, est modifié pour l'*adaptation* par un ajout: *Farsa dita do Barril*.

Ce choix réintroduit partiellement la désignation générique, habituellement en usage au Moyen-Âge où elle était parfois complétée par un qualificatif d'appréciation positive⁸⁹⁷. Plutôt qu'à une simple connotation littéraire, cette expansion du titre renvoie à un type de théâtre connu et, donc, identifiable par le récepteur.

⁸⁹⁶. cf. *Amorosos, três farsas medievais franceses*, de autores anónimos, versão original de José Valentim Lemos, Cadernos da Rainha, Edição do Teatro da Rainha, Caldas da Rainha, n°2, 1989.

⁸⁹⁷. On trouve in André Tissier, o.c., 1976, p.79, deux titres de cette farce: "Farce nouvelle tres bonne et fort Ioyeuse du Cuier a troys personnages. Cestassauoir. Iaquinot. Sa femme. Et la mere de sa femme. [vignette représentant une branche de raisins; puis, au-dessous:] Farce ioyeuse", in manuscrit du British Museum, 1545?; "Farce nouvelle et plaisante des femmes qui font obliger leurs maris a faire tout le mesnage de la maison. A trois personages. c'est a scauoir: Iaquinot. Samere. Sa femme", in Recueil de Copenhague, 1619.

La filiation qui est établie ainsi entre importation et tradition correspond à un contexte pour la production du texte de *Amorosos* que le texte introducteur déjà cité précise. Il situe, en effet, le spectacle dans le cadre plus vaste d'un projet individuel de rénovation des formes dans la dramaturgie et la mise en scène portugaises de textes anciens ou classiques: "O convívio da farsa francesa deu-me algumas das pistas que eu procurava para responder aos lugares comuns que habitualmente habitam as encenações do teatro vicentino". Il s'agit, à l'aide de modèles importés, d'innover en instaurant un nouveau traitement de la tradition nationale.

La citation mise en exergue pour la version éditée des textes, de 1989, et qui est extraite des écrits de Brecht, renforce cette position envers les modèles et l'importance qui leur est attribuée à ce moment: "... acima de tudo, no domínio da forma, temos necessidade de modelos"⁸⁹⁸. Les principes du théâtre brechtien sous-jacents à cette citation et qui s'appliquent à sa conception de l'usage de la tradition, sont présentés comme un modèle théorique innovateur de référence à cette réécriture.

Les autres changements fondamentaux appliqués au texte français, toujours dans l'exemple du *Cuvier*, sont une réduction du texte et une modification profonde de la versification.

Ces aspects s'expliquent par l'importance attribuée au projet scénique comme spectacle, que l'on peut considérer comme une norme également représentative du modèle théâtral de la farce vicentine. Conçue comme un "texte - pour la scène", celle-ci concentre l'action en général dans un nombre réduit de vers, afin de respecter la durée ou le temps réel de la représentation, le plus souvent défini par l'étiquette de la Cour.

Une comparaison avec le texte établi par A. Tissier rend compte de ces deux niveaux de l'*adaptation* et de leur interdépendance.

Signalons d'abord que, malgré sa longueur plus réduite, le texte d'arrivée ne modifie pas la structure de l'intrigue, qui est d'une extrême simplicité: un mari, dominé par sa femme et sa belle-mère, finit par inverser la situation, après avoir - presque - laissé sa femme se noyer dans

⁸⁹⁸. cf. José Valentim Lemos, "A paixão dos modelos", in *Amorosos*, Cadernos da Rainha 2, 1989, p.5.

le baquet à lessive, la liste de ses obligations ne comportant pas celle de la sauver dans une telle situation.

Les personnages sont également conservés. Il faut remarquer que, malgré le poids explicite de la référence à la farce selon le modèle portugais, le mari conserve, comme dans le texte-source, un nom qui le connote comme un type farcesque de la tradition française - Jaquinot, sorte de niais ou de personnage naïf. La norme suivie est celle de la non-naturalisation, sur le plan culturel, et d'une assimilation du modèle français.

JACQUINOT:
Jaquinot começa!
Raios, fui
bem levado.
Casamento não é mais
que tempestade
e trovoadas
preocupação e dor.
A minha mulher esperneia
como um cabrito
e mãe dela
encerra sempre a questão.
Não tenho repouso nem diversão
todo o tempo atormentado
seja dia de festa ou de trabalho.
Mas, por minha fé
serei dono e senhor
em minha casa:
e tal me proponho!

65

Le raccourcissement du texte procède d'un travail de réécriture qui n'est pas fondé sur une simple suppression de vers.

La longueur du texte est même apparemment plus étendue, si l'on considère que le texte français a 332 vers contre 337 dans l'*adaptation*. Par contre, la relation entre le nombre de répliques et le nombre des vers correspondants pour chaque personnage révèle des variations de leur rapport quantitatif, allant dans le sens d'une réduction pour Jaquinot qui passe de 66 à 54 répliques et de 163 vers à 155; d'une expansion pour sa femme, de 57 répliques à 47, mais de 57,5 vers à 120; quant à la mère,

son rôle est ramené de 29 à 23 répliques et de 111,5 à 62 vers; le total initial de 152 répliques devient 124 pour toute la pièce.

Les changements conservent l'équilibre initial entre le nombre et le temps de prise de parole des personnages, mais le nouvel agencement entre le nombre des répliques et le nombre des vers est le résultat des changements concernant la versification du texte.

Ainsi, la versification de l'original emploie l'octosyllabe. Ce vers n'a pas de césure fixe, et sa scansion très souple en a fait le vers par excellence du théâtre au Moyen Âge français. Après 1550, il sera réservé aux genres mineurs.

Il n'est pas repris dans l'*adaptation* qui choisit un vers irrégulier et très libre. La rime est également supprimée, alors que l'original utilise la rime plate.

L'intention déclarée de l'adaptateur est de mettre l'accent sur une métrique "signifiée" fondamentalement par l'image graphique du texte.

Le rôle attribué à la composante visuelle de l'écrit est celui d'induire à un rythme pour la représentation scénique, capable de restituer un trait générique de la farce: son caractère abrupt et élémentaire, reproduit dans l'exécution à la charge des acteurs, allié à la secondarisation de la composante littéraire du spectacle en contraste avec sa concrétisation visuelle. C'est le rythme de lecture imposé par la division du texte qui doit guider l'acteur dans son jeu: "Assim, a componente visual, plástica, na distribuição gráfica das falas, procura desde logo, ao induzir um ritmo de leitura determinado, introduzir linhas de orientação específicas no trabalho cénico"⁸⁹⁹.

L'extrait suivant permet de comparer les deux procédés de reconstitution de la prosodie dans l'écrit:

Texte établi par A. Tissier:

JAQUINOT *commence.*

Le grant dyable // me mena bien

Quant je me mis // en mariage.

Ce n'est que tempeste // et orage;

On n'a que soulcy // et peine.

5 Toujours ma femme // se demaine

⁸⁹⁹. cf. José Valentim Lemos, o.c., 1989, p.8.

Comme ung saillant; // et puis sa mère
Afferme tousjours // la matière.
Je n'ay repos, // heurt ne arrest;
Je suis peloté // et tourmenté
10 De gros cailloux // sur ma servelle.
L'une crye, // l'autre grumelle;
L'une maudit, // l'autre tempeste.
Soit jour ouvrier // ou jour de feste,
Je n'ay point d'aultre // pasetemps.
15 Je suis au renc // des mal contens,
Car de rien // ne fais mon proffit.
Mais, par le sang // que Dieu me fist,
Je seray maistre // en ma maison.
Se m'y maitz !"

Texte de l'adaptation:

JAQUINOT:
Jacquinot começa!
Raios, fui
bem levado.
Casamento não é mais
5 que tempestade
e trovoada
preocupação e dor.
A minha mulher esperneia
como um cabrito
10 a mãe dela
encerra sempre a questão.

Não tenho repouso nem diversão
 todo o tempo atormentado
 seja dia de festa ou de trabalho.

15 Mas, por minha fé
 serei dono e senhor
 em minha casa:
 a tal me proponho!

L'aspect graphique des deux textes révèle le type de rapport établi entre le nombre de vers et leur longueur. Un équilibre entre l'octosyllabe et la phrase grammaticale est rompu dans le texte de *l'adaptation*, qui utilise une scansion du vers fondée sur la brisure, tout en conservant une syntaxe de phrase qui s'oppose à la division des vers. L'effet produit est celui d'une étrangeté de l'énonciation, contrariant toute tentation de naturalisme.

La réplique a apparemment la même longueur: 18 vers et un vers incomplet chez Tissier, et 18 vers en portugais, dont le premier correspond à la didascalie qui est intégrée dans l'énoncé oralisé.

On remarque que sur le plan graphique, Tissier emploie la majuscule au début de chaque vers octosyllabique, lui donnant ainsi une autonomie rythmique par rapport à la syntaxe de la phrase, alors que *l'adaptation* maintient la structure d'un énoncé apparemment proche de la prose, la majuscule n'intervenant que pour le début d'une phrase. Il s'agit de conventions graphiques qui sont en conformité avec les usages dans chaque système culturel.

On constate ainsi aisément que la phrase grammaticale est fragmentée en plusieurs parties, distribuées graphiquement sur la page, selon un rythme visuel et sonore rigoureux.

Le texte-second est aussi le résultat de la suppression ou de la condensation de certains vers sur le plan de la métrique, selon le schéma suivant, qui montre la correspondance entre les vers:

<u>Tissier</u>	<u>Adaptation</u>	
vers 1	vers 2 et 3	6 syl.
vers 2	moitié du vers 4	3 syl.

vers 3	moitié du v. 4, 5 et 6	11 syl.
vers 4	vers 7	7 syl.
vers 5	vers 8	9 syl.
vers 6	vers 9 et 10	9 syl.
vers 7	vers 11	7 syl.
vers 8	vers 12	10 syl.
vers 9	vers 13	8 syl.
vers 10 à 12	suppression	
vers 13	vers 14	11 syl.
vers 14 à 16	suppression	
vers 17	vers 15	5 syl.
vers 18	vers 16 et 17	11 syl.
demi vers	vers 18	5 syl.

Les correspondances de vers à vers apparaissent à peine sept fois, et les coupures ou la condensation de vers prédominent. L'irrégularité dans la longueur des vers n'est pas laissée au hasard, car ce travail de reconversion est construit partiellement à partir de la métrique des octosyllabes de l'original, où la division syllabique du type 4 // 4, utilisée 14 fois sur les 18 vers, est mise à profit pour réutiliser, en l'accentuant, le langage et les éléments lexicaux qui composent, dans le texte-source, une thématique spécifique du "mal marié" - dont les motifs sont placés à la césure: "dyable, tempeste, soulcly, femme, saillant, (je n'ay) repos, peloté, crye, maudit, maistre", ou en fin de vers: "mariage, oraige, peine, mère, (ne) arrest, tourmenté, servelle, grumelle, tempeste, maison".

Ce sont ces mêmes motifs qui sont à la base des choix lexicaux du texte portugais (voir ci-dessus), correspondant à 19 substantifs pour 3 occurrences du verbe "ser" et 4 verbes seulement, renforcés par la place qui leur est attribuée en fonction du rythme, conjugué avec

l'organisation vocalique et consonantique du nouveau texte⁹⁰⁰. La thématique de certaines farces de Gil Vicente s'appuie aussi sur la tromperie de la femme et le triangle amoureux.

Dans la versification portugaise, le rythme est constitué par l'alternance de syllabes toniques - soulignées dans le texte - et atones. Dans une énonciation théâtrale, il faut ajouter à cette distribution syllabique, des accents d'insistance, affectifs ou intellectuels⁹⁰¹, soutenus par des assonances et des allitérations.

Celles-ci sont très nombreuses dans l'*adaptation* et constituent la charpente sonore du texte où dominant les consonnes [t] et [d], [p], [R], [K] et les voyelles [a] ou [e], renforçant le poids de certains mots.

Cette réécriture, décrite ici de façon synthétique, vise la production d'un sens fondé sur une sélection ou une concentration lexicale et sémantique, dont on privilégie la matière sonore, et sur un type de langage gestuel dont Brecht a souligné, dans ses travaux théoriques, l'efficacité scénique.

Le langage adopté pour l'*adaptation* reste, dans une large mesure, littéraire. Il emploie des procédés identiques à l'original en ayant recours à l'alternative avec "não..., nem..." et "seja... ou..." aux vers 12 et 14, qui favorisent une scansion binaire du vers, ou bien encore à l'énumération de quatre substantifs accouplés par paires avec "e": vers 5, 6 et 7, fonctionnant comme une accumulation. En supprimant l'article devant "casamento" au vers 4, l'*adaptation* augmente le caractère littéraire du texte, par l'emploi de la formule stéréotypée de la définition: "Casamento não é mais que...".

D'autre part, le langage familier apparaît tel qu'il est représenté en littérature. Le terme d'ouverture employé par Jaquinot pour signifier son indignation est "Raios". Ce substantif employé seul, est une forme peu usitée dans le langage courant, au contraire de "Raios o partam!" qui est une expression plus fréquente du langage familier⁹⁰². Le terme permet de

⁹⁰⁰. cf. Henri Meschonnic, *Pour la poétique I*, Gallimard, 1970, p.65.

⁹⁰¹. cf. Celso Cunha e Luís F. Lindley Cintra, *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, Lisboa, Edições João Sá da Costa, 1984, p.61.

⁹⁰². cf. António de Moraes Silva, *Novo Dicionário Compacto da Língua Portuguesa*, Ed. Confluência, Lda./Livros Horizonte, 1980.

traduire l'allusion au "grant dyable" (v.1) dont la signification en termes culturels ou religieux a perdu son importance.

L'interjection "por minha fé" (vers 15) introduit une connotation archaïsante; dans ce cas, "pela minha saúde" est une formule utilisée plus couramment pour confirmer une affirmation⁹⁰³. Son emploi atténue la référence divine et blasphématoire directe de l'original: "par le sang que Dieu me fist" (v.17).

On trouve finalement une autre dominante, celle de l'emploi d'un langage imagé. Le mariage est décrit comme "tempestade e trovoadas", l'association des deux termes étant renforcée par le jeu d'allitérations en [t] et [d] qui accompagnent la structure binaire du vers. Un autre exemple est celui des vers 8 et 9: "a minha mulher esperneia como um cabrito" qui traduit "ma femme se demaine comme un saillant". Ce substantif désigne un animal qui se dresse comme pour sauter⁹⁰⁴, - un bélier notamment -. L'intensité de l'image du mâle rattachée à celle de la femme de Jaquinot est largement atténuée par le choix de "cabrito", terme presque affectueux qui ne renvoie qu'à l'idée d'un jeune animal ou d'un être capricieux. Et si "se demaine", verbe dérivé d'un sens de mener qui signifie "conduire à son résultat en s'agitant"⁹⁰⁵, le terme portugais "esperneia" complète l'image concrète associée à un animal. La comparaison est plutôt un lieu commun, qui n'a pas la violence de l'expression du texte original.

Le travail de l'*adaptation* est marqué par une recherche formelle et langagière qui manifeste l'intention de produire un texte littéraire, apparenté à un genre théâtral consacré, mais centré sur une approche des procédés textuels qui caractérisent la relation actuelle entre le texte et la scène.

Il nous reste à analyser ce que l'*adaptation* et les changements introduits révèlent au sujet de la littérature théâtrale d'accueil et au rôle joué par les textes importés.

⁹⁰³. cf. Guilherme Augusto Simões, *Dicionário de expressões populares portuguesas*, Lisboa, Publ. Dom Quixote, 1993.

⁹⁰⁴. cf. *Dictionnaire historique de la Langue française*, Alain Rey (dir.), Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, vol.2.

⁹⁰⁵. cf. *ibid.*, id.

Le contexte de crise de la production littéraire et théâtrale des années 1970/80 crée une situation de dépendance qui est nettement favorable à l'importation de textes dans le polysystème portugais par la traduction.

Dans le cas de cette *adaptation* de textes théâtraux, qui est caractérisée par l'importance quantitative et qualitative des modifications qu'elle applique aux textes importés, c'est la conception même du rôle de l'importation de textes qui s'éclaire. En manipulant le texte original par le biais de la réécriture qui fait du texte d'arrivée un cas de "non-traduction", le traducteur est apparenté à un auteur produisant un texte nouveau, qu'il assume comme "un" original, selon le modèle générique, à la fois importé et local, de la farce.

La traduction, sous la forme de l'*adaptation*, est un facteur de renouvellement dans la littérature de la culture réceptrice, par une réappropriation d'une forme ancienne de la tradition théâtrale qu'elle réintroduit en la problématisant dans le canon littéraire et théâtral. C'est par la voie de l'érudition qu'une forme populaire théâtrale est replacée au centre de la vie théâtrale.

Ces textes portent aussi la marque d'une conception de la tradition telle qu'elle est aussi une pratique dans le théâtre.

Le traducteur/adaptateur est un metteur en scène qui revendique un exercice de son art sans contraintes par rapport au texte. À l'image des tendances dominantes dans le théâtre contemporain, le spectacle *Amorosos* part d'une conception du théâtre comme d'un art visuel. Le titre de la trilogie en est la preuve, en désignant le metteur en scène comme l'auteur du spectacle et non de l'*adaptation*: "três farsas [...] num espectáculo de José Valentim Lemos".

Le statut particulier du texte permet, d'autre part, une approche renouvelée de la tradition nationale et des formes anciennes de théâtralité, non plus fondées sur le texte, ni donc sur la lecture à tendance psychologique des personnages à laquelle le théâtre bourgeois hérité du XIXe a pu habituer le public. Par ce procédé, il est possible de mettre en question les processus d'appropriation idéologique dont un auteur consacré peut être l'objet, comme dans le montre l'histoire de la dramaturgie vicentine.

Le traitement des didascalies en est la preuve. En accord avec les originaux, selon une affirmation de J.V.Lemos, elles sont exclues du texte de l'*adaptation*: "à imagem do que

acontece nos textos originais, decidi prescindir quase integralmente de indicações cénicas"⁹⁰⁶. D'autre part, contrairement à l'édition française qui les ajoute et utilise, dans une transcription conventionnelle, le code graphique qui sépare les indications scéniques et les répliques du dialogue, elles sont ajoutées aux paroles du personnage et entrent dans la communication verbale oralisée, comme dans l'extrait analysé auparavant: "Jaquinot começa", qui fonctionne comme un élément épique, de mise à distance du personnage et de l'action, ainsi que comme une redondance volontaire de l'acte et de la parole, inspirée par les originaux.

En fait, dans le théâtre médiéval profane français des XVe et XVIe siècles - selon les textes contenus dans les principaux recueils connus -, les didascalies sont rares et "ne servent qu'à introduire parfois les personnages ou à souligner un geste facile à deviner, comme: "il la bat"⁹⁰⁷ ... Il en va de même pour l'édition portugaise de l'oeuvre de Gil Vicente et sa mise en scène actuelle, d'une extrême diversité formelle.

Le texte dialogué suggère, par sa dimension réduite, que le geste est le support essentiel du comique et que la pièce est écrite en fonction du jeu et de la pantomime des acteurs, d'où l'importance attribuée ici à la reformulation de la versification du texte dans l'*adaptation*, en raison de sa fonction ludique et critique.

Finalement, ce répertoire dénote une conception du rôle social et idéologique du théâtre, à l'aide d'une dramaturgie dont les choix interprétatifs rejoignent ceux de toute une partie de la vie théâtrale et culturelle de l'époque. Ses préoccupations fondamentales se rapportent aussi bien à la nature du fait théâtral - en tant que jeu, rythme et action scénique, impliquant une mise à distance critique de toute marque de psychologie des personnages-types -, qu'à sa fonction politique et sociale: "As farsas escolhidas retomam o velho "triângulo amoroso", mas dão-lhe uma leitura claramente social, ao acentuar a questão da autoridade em paralelo com a da distribuição de funções e obrigações no seio do agregado familiar e, mais largamente, no conjunto da sociedade". L'exemple le plus célèbre et qui a pu subir le plus

⁹⁰⁶. cf. José Valentim Lemos, o.c., 1989, p.9.

⁹⁰⁷. cf. A. Tissier, o.c., 1976, p.26.

grand nombre de lectures conservatrices en ce sens est le fameux *Auto da Índia* de Gil Vicente⁹⁰⁸.

Il ressort de cette orientation interprétative que c'est effectivement la culture de réception qui oriente aussi bien la sélection des traductions que les procédés ou les modèles utilisés pour leur acceptation dans la littérature. Dans la mesure où l'*adaptation* est ici également un travail d'expérimentation formelle, elle se présente elle-même comme un ensemble de normes visant un renouveau de la tradition et traduit le besoin ressenti par la culture de réception de redonner à un genre traditionnel un rôle dynamique dans la vie théâtrale.

Par la traduction en tant qu'importation de modèles nouveaux adaptés - et adaptant - une structure textuelle spécifique aux nouvelles exigences de la scène contemporaine, les lectures réductrices et conservatrices d'un genre consacré comme celui de la farce, notamment celle du théâtre de Gil Vicente, sont mises en question. Elles sont confrontées ici avec des interprétations permettant de retrouver les traits originaux de théâtralité consacrant la position centrale occupée par le genre comique dans la vie littéraire et théâtrale contemporaine.

2.5. Les variantes textuelles ou la traduction en construction

La multiplicité et la variété des phénomènes que l'on rattache actuellement au processus de la traduction ne cessent d'élargir le champ de la recherche des Études de Traduction.

C'est pourquoi il semble essentiel de compléter cette étude des aspects de la traduction théâtrale de considérer également le cas des variantes traductionnelles dans les textes de ce dossier. La pertinence de ce choix est d'autant plus évidente grâce aux travaux, déjà connus de chercheurs comme G.Toury⁹⁰⁹ et Lieven d'Hulst⁹¹⁰ sur la nature et l'importance de cet aspect caractéristique de la traduction en général.

⁹⁰⁸. Gil Vicente est, avec le poète Camões, un exemple aujourd'hui classique de l'appropriation idéologique d'une oeuvre; voir in Reckert, o.c., 1985, à propos de la farce *Auto da Índia*, qui "exemplifica a fatal dificuldade com que se tem defrontado desde sempre uma certa crítica patrioteira apostada em erigir o grande dramaturgo nacional em paladino do Império" (p.11).

⁹⁰⁹. cf. Gideon Toury, in Holmes et al., o.c., 1978, pp.83-100.

Ce sont ces travaux qui constituent le point de départ méthodologique de l'analyse qui suit.

Plutôt négligée jusqu'à présent ou même ignorée, probablement en raison d'une opinion établie qui considère la variante comme un phénomène textuel secondaire dans les études littéraires, on peut dire qu'il s'agit d'une question encore nouvelle pour la critique.

Cependant, dans les travaux sur la traduction, son étude représente une voie d'accès privilégiée pour décrire et expliquer les stratégies adoptées par les traducteurs, notamment dans les procédés sous-jacents à leur pratique, dont les textes publiés ou traduits sont les produits. Des recherches récentes, à propos des questions posées autour de la traduction de Shakespeare, le confirment: "[...] manuscript versions and successive editions allow the researcher to spot textual variants, which are often traces of the special concerns, hesitations and decisions of the translators during their work"⁹¹¹.

Bien qu'il ne s'agisse ici ni de manuscrits au sens strict, ni d'éditions successives de textes, nous pouvons considérer qu'il existe une situation analogue dans le cas du corpus traduit du CCE.

Ce répertoire présente un nombre élevé de textes dont la version écrite initiale est modifiée une ou plusieurs fois avant d'aboutir à la composante textuelle finale, comprise et fixée dans la représentation sous sa forme oralisée.

Presque tous les documents photocopiés, après avoir été distribués aux acteurs pour les répétitions, portent les marques de cette activité de sélection secondaire du processus de traduction, produisant des états successifs du texte traduit. Les modifications du texte sont matérialisées par des ratures manuscrites sur le script lui-même, introduisant des substitutions, des ajouts ou des suppressions, sans donner lieu nécessairement à une deuxième dactylographie du produit final.

⁹¹⁰. cf. Lieven d'Hulst, "Les variantes textuelles des traductions littéraires", in *Poetics Today*, vol.2:4 (1981), pp.133-141.

⁹¹¹. cf. Dirk Delabastita & Lieven d'Hulst, "Introduction", in *European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic Age*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1993, pp.9-24.

Bien que rejetée, la variante antérieure persiste en restant visible sous la nouvelle rédaction, et donne au texte l'apparence d'un palimpseste.

En tant que terme d'analyse littéraire, le concept de variante est utilisé ici pour désigner un élément que l'on différencie et "isole à l'intérieur du texte, comme une *unité sémiotique*"⁹¹².

Qu'on l'envisage comme une correction à partir de l'original ou qu'il s'agisse d'un changement plus profond opéré par le traducteur, qu'elle soit étudiée comme processus ou produit, la variante intéresse surtout le chercheur dans sa fonction textuelle, dans ses relations avec l'ensemble de son entourage co-textuel et dans ses liens avec d'autres phénomènes textuels, comme par exemple, l'existence de rapports entre les variantes d'une oeuvre isolée avec celles d'un groupe d'autres oeuvres, ce qui est d'ailleurs un aspect inhérent au corpus de type anthologique étudié ici.

En effet, dans le répertoire du CCE, qui se présente par son caractère programmatique comme une structure codifiée ou normative, propre d'une série ou d'une collection de textes, l'approche de la variante ne peut s'en tenir à l'oeuvre isolée ou à la norme qui aurait été adoptée par un seul traducteur, mais doit être mise en rapport avec la série des autres oeuvres du corpus.

C'est ce qui ressort de la démarche proposée par L. d'Hulst qui structure l'étude de la variante en distinguant deux groupes: d'une part, la variante au sens réduit, localisée au niveau de l'oeuvre elle-même, et d'autre part, la variante en tant qu'unité plus large, telle que l'insertion de l'oeuvre individuelle dans un ensemble, comme dans l'exemple du répertoire du CCE ou bien, les versions concurrentielles du même texte, par des traducteurs différents.

La première catégorie est extraite de l'oeuvre et correspond à des procédés représentatifs du dynamisme littéraire. Dans les exemples qui suivent, les variantes du texte traduit peuvent être - bien qu'elles le soient plus rarement - des corrections faites à l'aide de l'original, ou des modifications de la version antérieure au niveau grammatical ou de cohérence textuelle, etc.

⁹¹². cf. Lieven d'Hulst, art. cit., 1981, p.135.

La seconde catégorie peut correspondre, comme dans le cas de ce répertoire théâtral, à des changements textuels importants, puisque la version est insérée dans un nouvel ensemble textuel, cohérent et structuré en fonction de principes dramaturgiques ou théâtraux qui orientent les normes traductionnelles, comme nous le verrons dans les exemples choisis.

Il est vrai que c'est généralement le cas pour les *adaptations* à la scène des textes de théâtre, qui peuvent modifier les relations textuelles en fonction des effets visés.

Les liens qui existent entre les deux types de variantes, au sens large et au sens réduit, seront commentés dans chacune des traductions extraites du dossier pour cette partie de notre recherche.

Avant de passer à leur description, il convient de justifier le choix des trois exemples de variantes. Cette sélection pourrait éventuellement contribuer à une réflexion sur les critères pour établir une typologie des variantes à partir de ces échantillons.

On peut aisément constater, par un simple regard sur le texte en tant qu'image, que les variantes traductionnelles du répertoire du CCE ont une importance quantitative inégale et variable. Certaines traductions sont l'occasion d'un travail de transformation textuelle progressive qui est le signe d'un grand dynamisme de la traduction dans sa relation avec le texte de départ, tandis que d'autres révèlent, au contraire, une fixation presque définitive, dès le début des répétitions, de choix qui ne seront plus mis en question.

Les critères qui définissent ces comportements distincts ou opposés par rapport aux textes traduits se situent au niveau de la position dans le système littéraire des textes eux-mêmes, en tant qu'originaux ayant un statut plus ou moins reconnu comme modèles consacrés, et au niveau de la fonction qu'ils assurent en tant que traductions.

On verra que l'oeuvre du répertoire classique canonisé, comme la tragédie du XVIIe, tend, en traduction, vers une stabilité relativement plus grande que les formes plus expérimentales de l'écriture théâtrale contemporaine, qu'elles soient textuelles ou scéniques.

C'est ce que l'on pourra vérifier par une analyse plus détaillée du phénomène dans les trois cas sélectionnés.

Le premier d'entre eux, où les variantes sont très nombreuses, est représenté par la traduction de *Dissident, il va sans dire* du dramaturge français Michel Vinaver. Cette pièce fait partie du groupe des auteurs contemporains dont la sélection et l'inclusion dans le répertoire visent un renouvellement de la production du CCE à différents niveaux et exercent une fonction innovatrice. Cependant, on constate que le même traducteur modifie le texte de la traduction initiale, non pas tellement en référence à l'original, mais en réponse à la réception critique de la première version de la part des acteurs.

Ce processus augmente la complexité de l'analyse puisqu'il existe une multiplication du nombre des traducteurs, à l'intérieur d'une restructuration du texte final qui engage clairement des choix individuels déterminés par la représentation du texte, le jeu de l'acteur et sa propre sensibilité.

Si l'importance de la variante est en rapport avec le mode de production et de mise en scène adopté, reposant sur une plus grande responsabilité de l'acteur dans le spectacle, elle est étroitement liée également à la réception du spectacle par le destinataire. Celui-ci est plus directement impliqué dans la thématique du texte, comme le montrent les choix langagiers sélectionnés.

Cette étude sera suivie d'une description de la version portugaise d'une comédie classique, *La Paix* d'Aristophane, dont la variante finale est le résultat de l'introduction d'une traduction-relais en langue française, qui collabore à la modification du texte en langue portugaise utilisé au départ, ainsi que d'un grand nombre de suppressions effectuées sur ce texte.

Il existe donc deux versions du même texte, situées à des moments historiques et dans des contextes culturels différents, et une troisième qui se démarque nettement des deux autres, tout en puisant de nombreux éléments dans les choix traductionnels qu'elles représentent.

Un exemple du cas contraire, offrant un nombre réduit de variantes, est celui de la traduction versifiée de la tragédie *Horace* de Corneille où les modifications, qui sont essentiellement des suppressions de vers, sont quantitativement peu importantes, mais représentent des changements fondamentaux pour l'interprétation et la réception du texte.

2.5.1. M. Vinaver, *Dissident, il va sans dire.*

2.5.1.1. Sélection du texte et poétique du dramaturge Vinaver

Dissidente, só de Michel Vinaver est la sixième production de la saison 1982/1983 de la compagnie du CCE. Écrite en 1976 et créée deux ans après au Petit TEP à Paris, cette pièce à deux personnages, une mère et son fils de dix-sept ans, appartient à la dramaturgie française de la fin des années 1970, qui correspond d'une part, à un expérimentalisme des formes textuelles et, d'autre part, à un renouveau des formes de production, elles-mêmes déterminées par les conditions socio-économiques de la vie théâtrale, et à des financements plus réduits.

Dans cette dramaturgie, c'est le texte oralisé qui est essentiel, puisque ce sont les mots, "l'indifférencié du langage" ou de la parole qui constituent le moteur de l'action dramatique. À l'aide de deux à trois personnages seulement et avec très peu de moyens matériels ou techniques, le "théâtre de chambre" de Vinaver semble être la réponse idéale aux besoins de la pratique théâtrale du CCE de cette période.

Tels ont été les motifs principaux qui ont déterminé la sélection de ce texte pour le répertoire. Ils sont également liés à un travail spécifique de formation à l'École de Formation Théâtrale du CCE, qui a permis à un jeune élève-comédien de tenir le rôle du deuxième personnage de la pièce au concours de sortie de 1983 et d'expérimenter des formes nouvelles de travail.

Désignée par J.-P. Sarrazac comme un "théâtre minimal"⁹¹³, cette dramaturgie propose une conception actuelle d'un théâtre réaliste qui échappe au théâtre épique tout autant qu'à l'ancien théâtre dramatique et naturaliste. Calqué sur le quotidien, ce réalisme constitue en valeur essentielle "l'ordinaire", afin de rendre compte du présent et de l'existence quotidienne par des thèmes qui, comme dans *Dissident*, représentent la complexité des relations intersubjectives et du cadre social contemporain.

Par le biais de procédés de composition divers comme la déponctuation, la suspension de l'énoncé, son retardement ou le discontinu, appliqués à la matière brute qu'est la parole

⁹¹³. cf. Jean-Pierre Sarrazac, in Vinaver, o.c., p.69.

quotidienne dialoguée dans son apparente banalité, les répliques de ce type de pièces matérialisent les difficultés de la communication et mettent en question la possibilité même du dialogue.

Une particularité de la production théâtrale de Vinaver est l'importance et l'abondance des textes de réflexion ou de critique théâtrales qui accompagnent ses écrits fictionnels.

L'orientation réflexive et théorique qui en découle a été prise en compte dans le montage de la pièce *Dissidente* à Évora, si l'on en juge par le choix qui a été fait, parmi les écrits de Vinaver, de deux textes destinés à définir sa dramaturgie, pour le programme⁹¹⁴ du spectacle.

Le premier est une communication de l'auteur datée de 1980⁹¹⁵ et intitulée "Une écriture du quotidien". Elle est construite sur une "liste des mots qui poussent dans le champ du sujet [proposé]", mis dans l'ordre alphabétique. Un second texte lui fait suite: "Le théâtre et le quotidien"⁹¹⁶.

La sélection de ces deux textes est essentiellement destinée à divulguer le projet dramaturgique de Vinaver par ses écrits, en assumant une identité entre celui-ci et la mise en scène de la compagnie d'Évora. La dimension didactique ou informative de ce programme se distingue de la ligne suivie jusque-là, plus orientée par des aspects contextuels ou critiques concernant le contenu de la pièce choisie.

La recherche d'une adéquation à un type d'écriture textuelle innovateur est ainsi mise en évidence. Elle rend d'autant plus remarquable le travail second manifesté par les variantes de la traduction qui ne se situent que sur le plan des répliques, au niveau du langage des personnages.

⁹¹⁴. Centro Cultural de Évora, *Dissidente*, só de Michel Vinaver, Teatro 42, 1983.

⁹¹⁵. cf. Michel Vinaver, "Une écriture du quotidien", in *Écrits sur le théâtre*, réunis et présentés par Michelle Henry, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1982, pp.126-134.

⁹¹⁶. cf. Michel Vinaver, o.c., 1982, pp.123-126.

Anne Ubersfeld décrit le théâtre de Vinaver comme un "théâtre fondé sur la parole"⁹¹⁷, donc sur l'oralité. Présentée sous la forme d'un texte, cette langue orale subit une matérialisation dans un écrit, qui doit lui-même être la source d'une énonciation orale scénique. Celle-ci est cependant une forme particulière de réalisation de la langue en tant que parole, dans la mesure où le texte théâtral appartient au littéraire et est nécessairement le résultat d'un travail de transformation artistique du matériau linguistique dont il se sert, quel qu'il soit.

S'il est permis de parler de naturel ici, c'est en fait selon une conception de l'imitation de l'oral qui est toujours liée à la langue écrite, ce modèle restant un facteur de restriction à la parole "ordinaire". En termes de normes linguistiques, on sait que la langue que l'on dit "parlée" n'est qu'un compromis variable entre la langue vraiment parlée et la langue écrite "oralisée"⁹¹⁸.

Les différences que l'on peut vérifier aisément, par une observation empirique, entre écrit et oral se situent à tous les niveaux: phonologique, grammatical, lexical. La distinction entre les énoncés quotidiens et littéraires suppose toutefois l'établissement d'une norme. Celle-ci correspondra nécessairement à la description d'un moment donné de l'Histoire de la langue pour un groupe social donné.

Ainsi, une traduction cohérente avec le projet d'innovation dramaturgique que révèle la sélection des textes choisis pour le programme, susceptible de retrouver le langage quotidien du théâtre de Vinaver, - ou langue écrite de la communication verbale courante -, devra chercher un répertoire équivalent dans l'usage d'un portugais dit courant.

Une telle délimitation normative implique l'identification d'un modèle langagier, qui peut être celui d'un niveau seuil⁹¹⁹, ou d'une langue utilisée pour la communication orale. Elle oblige cependant à choisir entre l'adoption ou le refus de certaines particularités de l'usage oral de la langue portugaise, qui sont, par exemple, au niveau de la grammaire verbale, l'usage

⁹¹⁷. cf. Anne Ubersfeld, *Vinaver dramaturge*, Paris, Librairie Théâtrale, 1989, p.148.

⁹¹⁸. cf. Aurélien Sauvageot, *Analyse du français parlé*, Hachette, 1972, p.11.

⁹¹⁹. cf. João Malaca Casteleiro, Américo Meira, José Pascoal, *Nível limiar*, Strasbourg: Conseil de l'Europe, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1988.

systematique du présent pour le futur ou de l'indicatif pour l'impératif, l'irrégularité de l'application des règles des accords et de la concordance, ou encore, l'emploi fréquent de la ponctuation orale avec des expressions comme "quer dizer", l'abondance des occurrences de phrases interrompues ou coupées, etc.

La langue portugaise a une particularité qui se reflète au niveau de la distinction entre communication écrite ou orale. Il s'agit du système des formes de "tratamento" ou des formes utilisées par un interlocuteur pour s'adresser à un autre⁹²⁰ qui ont été étudiées par Lindley Cintra. Ses travaux se limitent à "linguagem das camadas cultas (ou semicultas) das grandes cidades de Portugal"⁹²¹, donc, au portugais courant dans le système actuel.

La possibilité de se servir soit du pronom, en l'occurrence "tu, você, vocês, V.Ex^a, VV.Exas", soit du nom, comme "o senhor, o senhor Doutor, o pai, o António, o patrão" ou encore du simple emploi de la désinence du verbe comme référence à l'interlocuteur, est la caractéristique dominante de ce système structuré sur trois plans, et qui est lié à une société traditionnellement très hiérarchisée.

Ainsi, l'emploi du pronom "tu" est réservé à l'intimité, de "você" aux relations d'égal à égal ou de supérieur à un inférieur et les formes "V. Ex^a, o senhor, a Maria" etc, aux marques de courtoisie, selon les distances qui existent entre les interlocuteurs.

Il est vrai que des modifications ont eu lieu "em ligação com as transformações que se têm estado a dar na sociedade portuguesa a partir do 25 de Abril de 1974 (grande alargamento do campo de emprego de "tu" e de "você", recuo ainda mais acentuado do tratamento por V.Ex^a, etc)"⁹²². La situation actuelle révèle l'abandon de l'emploi de "V. Ex^a" dans la langue parlée, l'expansion de l'emploi de tu et de la 2e personne du singulier pour la forme verbale, l'augmentation de "você" et une extrême variété des formes nominales, avec l'élimination progressive des expressions qui reposent sur des différences de niveau social.

⁹²⁰. cf. Luís F. Lindley Cintra, *Sobre "Formas de tratamento" na Língua portuguesa*, Livros Horizonte, [1972], 1986.

⁹²¹. cf. *ibid.*, p. 11.

⁹²². cf. Luís F. Lindley Cintra, 1986, o.c., p.7, in note à la réédition, sans modifications, de ce texte d'une conférence de 1965/66, publiée d'abord en 1967, puis 1972.

Dans la traduction de *Dissident*, les personnages se tutoient, comme c'est l'usage en français dans une relation entre parents et enfants. Au Portugal, cette formalisation est récente et est reconnue comme un phénomène "importé" remplaçant l'emploi traditionnel du vouvoiement ou de la forme nominale avec un substantif pour ce type de relation.

Il est certain que les éléments prosodiques mis au service de la communication dans le message oral auront un rôle plus important dans la mise en scène d'un texte théâtral fondé sur l'exercice de représentation de la parole. Le texte français implique des intonations, des pauses, un rythme de l'élocution et des accents d'intensité proches d'un certain naturalisme du jeu de l'acteur, qui sont aussi marqués dans l'écrit. Ainsi, les particularités diverses de la composante expressive dans l'interprétation du texte énoncé par les acteurs auront un rôle plus important dans ce type de dramaturgie, particulièrement imprégnée par l'univers socioculturel de production et de réception du texte.

Du fait de la suppression de la ponctuation ou de la rareté des didascalies ainsi que de l'ordre particulier des mots qui sont les manifestations matérielles principales de ce projet dramaturgique, le texte de *Dissident, il va sans dire* pose des problèmes spécifiques de traduction qui justifient en partie la production des variantes.

2.5.1.2. Comparaison des versions successives de *Dissidente, só*.

La page de titre indique le nom de l'auteur: "de Michel Vinaver", mais laisse la traduction dans l'anonymat. Cependant, l'indication figurant en haut de la page à gauche, tamponnée sur plusieurs pages du texte, du nom de l'institution "Centro Cultural de Évora / Teatro Garcia de Resende / 7000 Évora" représente l'auteur second du texte-spectacle décrit dans la Partie I de cette étude.

La stratégie globale est celle d'une traduction complète, de la totalité du texte avec ses deux personnages, dont les prénoms sont naturalisés et figurent entre le titre et la scène UN:

Personnages:	Personagens:
Hélène	Helena
Philippe, son fils	Filipe (filho)

Le lien entre les personnages est spécifié, comme dans l'original. Cet indice permet d'anticiper un cadre pour l'action et de s'attendre à un texte qui se situera dans un domaine social et affectif de communication connoté par les relations dans le cadre de l'institution familiale. Il mène aussi à s'interroger sur le type de traitement qui sera adopté pour les aspects culturels liés à une structure aussi fortement représentative d'une société donnée.

Le texte français utilisé pour la traduction est celui de l'édition de 1978, déjà cité. Il est important de rappeler qu'il s'agit d'une pièce contemporaine et d'un auteur également intéressé par les aspects théoriques de l'écriture théâtrale. En effet, l'original contient une définition générique du texte: "Pièce en douze morceaux", qui n'est pas reprise dans le script de la traduction. Le caractère innovateur de la sélection, qui passe par cette désignation non conventionnelle, n'est pas considéré pour l'établissement de la traduction textuelle, ce qui laisse prévoir une éventuelle hésitation quant à la forme adoptée pour son traitement scénique.

Le nom du genre situe le texte entre la musique et le théâtre. Anne Ubersfeld y voit une "formule voisine du théâtre-sonate"⁹²³ en accord avec un changement de technique de l'auteur⁹²⁴ dans la construction de la fable. Après des textes qui lui ont permis d'expérimenter la fragmentation et la non linéarité, celle-ci est une succession de séquences courtes séparées par un noir, que l'on retrouve dans la traduction et dans la mise en scène.

Le titre est traduit, en deux étapes, et peut être considéré comme exemplaire quant au travail d'élaboration de la variante finale.

Le caractère polysémique du titre original, et qui lui confère son ambiguïté, repose sur une expression idiomatique qui signifie la dissidence comme une évidence et, également, par le sens propre des verbes "aller" et "dire" qui conjuguent le silence accompagnant une rupture, un départ. Le titre est composé d'un adjectif qualifiant une attitude de séparation, apposé à une phrase qui renforce, par le syntagme verbal utilisé, ce caractère négatif et de désaccord,

⁹²³. cf. A. Ubersfeld, o.c., 1989, p.51.

⁹²⁴. cf. Michel Vinaver, "Auto-interrogatoire", in o.c., 1982, p.315: "Je travaille la parole comme un peintre le trait et la couleur, comme un musicien le son".

exprimé par le refus de la parole ou d'une explication. À cette ambiguïté sémantique, s'ajoute un aspect phonique qui la renforce par le jeu qu'il introduit entre les termes.

Le traitement de la traduction du titre offre un premier exemple des processus qui ont conduit à l'élaboration de la version portugaise de la pièce.

L'hésitation repose sur l'expression tropique "il va sans dire" - ou "cela va sans dire" - qui, en raison de la substitution de "cela" par le pronom "il", peut être prise au sens propre et au sens figuré: "aller ou s'en aller" / "sans dire ou sans paroles, sans explications", etc.

On trouve deux variantes du titre, représentées successivement par le titre *Dissidente, como é evidente*, ensuite par *Dissidente, só*.

La première approche du titre privilégie la matière sonore et cherche à reproduire le jeu phonique qui s'établit dans l'original entre /i/, /an/, /s/, /d/ - ou bien: /di/, /dan/, /si/, /san/. Ce choix sélectionne un seul sens qu'elle isole: le sens courant de l'expression "cela va sans dire", c'est-à-dire "la chose est évidente, inutile d'en parler"⁹²⁵. D'autre part, en portugais, le nouvel énoncé, d'une longueur presque équivalente, est divisé en deux groupes syllabiques dont la dernière syllabe est identique. Cette sorte de rime intérieure représente un choix langagier et stylistique construit sur le jeu du paragramme original.

Dans la seconde traduction, le titre dénote une option qui place au premier plan les implications sémantiques. L'expression "il va sans dire" est prise au sens premier et met au second plan le sens figuré, qui avait permis l'introduction du jeu phonique entre "dissidente" et "evidente". Elle ne signifie plus que le silence et la non-communication ou l'isolement délibéré. L'adjectif "só", qui traduit ce choix interprétatif, et qualifie doublement le personnage, est susceptible d'être lu également comme un adverbe de restriction, signifiant "seulement" ou "uniquement" et qui restitue ainsi le sens figuré de l'expression "il va sans dire".

La variante du titre semble caractériser, malgré la non-traduction de l'indication générique, une traduction qui tend vers l'établissement d'une équivalence textuelle du type adéquat et qui doit constituer un facteur d'innovation aussi bien textuelle que théâtrale pour le

⁹²⁵. cf. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la Langue française*, LE ROBERT, éd. corrigée 1981, article "DIRE", p.234.

répertoire du CCE. Une comparaison des titres a déjà permis de constater que celui-ci est un exemple unique dans la série par son ambiguïté sémantique délibérée.

Le maintien de la division du texte en 12 parties, reprise dans la traduction avec le même type de procédé typographique constitué par un chiffre en toutes lettres, placé au-dessus de la suite des répliques et au milieu de la page, restitue la nouveauté visuelle du texte ou de son image.

Numéroté de "UM" à "DOZE", chaque fragment se termine sur la didascalie "*Noir*" ou "*Escuro*", qui établit un lien avec le système des codes de la représentation, dans laquelle elle indique une coupure ou une interruption entre, simultanément, les étapes de la progression temporelle de l'intrigue et le déroulement du spectacle.

La structure en dialogue et la succession des répliques très courtes sont identiques et l'on retrouve l'absence des marques de la ponctuation dont dépend l'énonciation orale du texte.

Les effets de rupture ou de suspension du discours sont systématiques, ce qui rend d'autant plus remarquable la coordination ou l'enchaînement dans une réplique plus longue, constituée par une succession de phrases indépendantes autonomes, et qui contrarie ce principe. L'exemple est dans la scène UN:

HÉLÈNE. [...] "Il suffit d'une fois Philippe et ça peut être la bonne ton père a répondu à une annonce et dix-huit ans après il y est encore il y a fait son chemin"; ou bien, en début de réplique dans cette suite:

HÉLÈNE. Je t'avais mis le réveil pour huit heures

PHILIPPE. Et tu m'avais préparé le café.

La structure de l'intrigue, proche d'un fait divers par son contenu, est identique dans la traduction, sans modifications dans l'ordre temporel établi par l'original entre les actions et les scènes.

Il en va de même pour les didascalies qui n'existent dans le texte français qu'aux parties UN et DOUZE. Une comparaison entre les deux textes montre néanmoins une marque symptomatique de la traduction que l'on peut rapprocher de la non-traduction du nom

générique référée plus haut. Ainsi, la didascalie dans UN, se présente entre parenthèses et en italiques et est ponctuée de façon traditionnelle:

(Philippe sort; Hélène prépare une soupe en sachet; Philippe entre)

La traduction utilise les parenthèses et souligne le texte, à la place des italiques, pour des raisons techniques. Elle met ainsi en valeur cette composante du texte:

(Filipe sai - Helena prepara uma sopa de pacote - Filipe volta)

Cependant, la suppression du parallélisme entre "sort" et "entre", en raison de la traduction par "volta", qui signifie "revient" et qui fonctionne ici comme un verbe permettant l'enchaînement et la continuité logique d'un mouvement en termes naturalistes, indique une moindre importance attribuée au jeu entre l'intrigue comme fiction, d'une part, et la représentation comme une série d'actions objectives et isolables, d'autre part: on "entre" en scène, alors que l'on "volta/revient" après être sorti d'un lieu.

Par contre, les didascalies de la scène DOUZE sont modifiées dans le sens d'une plus grande distance entre la réalité représentée et celle de la scène. On trouve, pour: "*Sonnerie de la porte*", d'abord: (tocam à porta), puis campainha da porta), qui met en évidence l'accessoire ou l'objet matériel de la réalisation scénique.

Cependant, l'ensemble de la stratégie décrite jusqu'ici, pour laquelle la restitution des caractéristiques de l'original est une dominante, demande à être confrontée avec le niveau suivant de l'analyse, dans la mesure où les variantes sont effectivement très nombreuses entre le premier texte traduit ou V1 et la variante V2 des répliques elles-mêmes et sont révélatrices d'un choix de traduction souvent différent de celui qui vient d'être énoncé.

2.5.1.3. Étude comparative des variantes d'un extrait de *Dissidente, só*

L'exemple choisi pour la description des variantes textuelles dans *Dissidente, só* est celui de la scène QUATRE dans V2, qui se présente comme une variante de la traduction V1 en raison des corrections qui sont ajoutées sur le même script.

PHILIPPE. La dernière fois qu'il m'a emmené au cinéma c'était un film sur le Chili il veut à tout prix me convertir à ses idées progressistes moi j'ai rien à en foutre du Chili demain j'entre à l'essai en équipe de nuit j'ai trouvé du travail
Noir.

QUATRE

HÉLÈNE. Je revis maintenant je peux te le dire c'est vrai je me faisais du mauvais sang ce n'est pas tellement l'argent mais l'oisiveté c'est terrible pour un jeune et de te voir qui t'inquiétais

PHILIPPE. Tu trouvais que je m'inquiétais pas assez faut savoir qu'est-ce que tu veux de moi ?

HÉLÈNE. Mais rien

PHILIPPE. Dis pas n'importe quoi

HÉLÈNE. Pourquoi me crier dessus ? Tout va si bien je suis si heureuse

PHILIPPE. Tu vois que le bon côté des choses autant dire que tu vois rien du tout

HÉLÈNE. J'essaie tu sais que la R 4 est irréparable ou plutôt il y en a pour quatre mille francs et le garagiste m'a dit qu'elle n'en vaut pas autant il m'en a offert deux cent cinquante je les ai pris et pour commencer à dépenser cette fortune j'ai acheté un gros saucisson

PHILIPPE. Ça va nous durer des siècles

HÉLÈNE. Une rosette de Lyon

PHILIPPE. Et si je m'en vais ?

HÉLÈNE. Quand ?

12

PHILIPPE. L'année prochaine

HÉLÈNE. Où ?

PHILIPPE. On est en décembre

HÉLÈNE. Tu viens de trouver du travail

PHILIPPE. Je voudrais trouver une vallée

HÉLÈNE. Une vallée ?

PHILIPPE. Fermée des deux bouts

HÉLÈNE. Moi qui n'ai jamais eu un accident d'ailleurs je ne crois pas aux accidents et puis tu vois je suis saine et sauve le médecin dit que personne n'est à l'abri d'un étourdissement j'ai acheté aussi une bouteille de vin le flac était tout étommé parfois je me demande où tu vas tirer tes idées au lieu de t'intéresser

PHILIPPE. A quoi ?

HÉLÈNE. Mais à mille choses à tout ce qui t'entoure mais j'ai décidé de ne pas la remplacer non on ne trouve pas à garer et le métro finalement c'est aussi rapide et puis

PHILIPPE. Tu aimes tant conduire

HÉLÈNE. Avec ton argent quand on aura économisé et économisé à l'hôpital le médecin n'en revenait pas même pas une côte brisée pas une dent cassée alors que le choc mais pas un souvenir non plus je ne saurai jamais ce qui m'est arrivé

PHILIPPE. Avec mon argent

HÉLÈNE. Tu nous en rachèteras une

PHILIPPE. Silencieuse

Noir.

13

Ces transformations ont été introduites au cours des répétitions. Elles sont manuscrites et, dans deux cas, montrent qu'elles se situent à deux moments différents de réécriture du texte.

La présentation du relevé des variantes suit l'ordre des répliques et signale les substitutions en soulignant les choix de V1 qui sont supprimés et remplacés par ceux de V2, placés entre crochets. Certaines coupures ne sont pas remplacées. Les commentaires suivent également l'ordre de leur occurrence dans la réplique.

FILIPPE - Amanhã à noite? Não estou livre

HELENA - Ah ouve-la

FILIPPE - Cala-te e olha

HELENA - Mas

FILIPPE - É uma surpresa então abre

HELENA - Bommas mas estás doido?

FILIPPE - ~~Eu não estou doido~~ Não é a vida de que és mesmo gostas?

HELENA - Sim

FILIPPE - Da última vez que ele me levou ao cinema era um filme sobre o Chile ele quer a ^{viva} todo o custo converter-me às suas ideias progressistas eu estou-me nas tintas para o Chile amanhã começo a experiência do turno da noite arranjei ~~emprego~~ trabalho

(escuro)

QUATRO

HELENA - ^{outra} Sinto-me ~~reservar~~ agora posso dizer-te a verdade andava ~~preocupada~~ não é tanto por ~~falta de~~ dinheiro mas a coincidência é terrível para um jovem e ~~ver-te a ti~~ preocupado

FILIPPE - Tua dizias que eu não me preocupava o suficiente não percebo o que é que tu me queres de mim?

HELENA - ~~Nada~~ nada

FILIPPE - Não digas disparates

HELENA - Porque é que ~~te preocupas~~ comigo? Tudo está a correr tão bem sou tão feliz

FILIPPE - Só vê o lado bom das coisas é o mesmo que não ver nada

HELENA - ^{ou} Tento/sabes que a ~~M4~~ não tem concerto ou antes ~~isto~~ custar quatro mil francos e o mecânico disse-me que não vale isso ofereceu-me duzentos e cinquenta aced^{entes} tel e para começar a gastar esta fortuna comprei um grande salpicão

FILIPPE - Isto vai dar para uma eternidade

HELENA - Um salpicão de Lyon

FILIPPE - E se eu me for embora?

HELENA - Quando?

FILIPPE - Para o ano

HELENA - E Para onde?

FILIPPE - Estamos em Dezembro

HELENA - ~~Asbestos de trabalho~~

FILIPPE - Queria encontrar um vale

HELENA - Um vale?

FILIPPE - Fechado dos dois lados

HELENA - ~~Eu que nunca tive desastre nenhuma aliás não acredito nos desastres e depois~~
vês estou sã e salva o médico diz que ninguém está livre dum desmaio ~~compra~~
uma garrafa de vinho ~~também o~~ ficou espantado às vezes pergunto ~~me~~ a mim
mesma onde ~~que~~ vais buscar as tuas ideias em vez de te interessar!

FILIPPE - Em quê?

HELENA - ~~Em mil coisas em tudo o que existe~~ mas decidi não substituí-
las não já não há lugares para estacionar e o metro ao fim e ao cabo também é
rápido e depois

FILIPPE - Tu gostas tanto de guiar

HELENA - Com o teu dinheiro depois de ~~estacionar~~ no hospital o médico ~~me~~
acreditará na minha costela ~~partida~~ nem um dente partido apesar do choque mas
também nem me lembro de nada nunca ~~figura~~ a saber o que ~~se~~ aconteceu

FILIPPE - Com o meu dinheiro

HELENA - ~~Eu~~ compra uma para nós

FILIPPE - Silencioso

(seco)

CINCO

FILIPPE - Era o Simão?

HELENA - Os teus amigos ~~estão~~ ~~como~~ ~~é~~ ~~que~~ ~~na~~ ~~ruína~~ entram e saem também não me
cumprimentam

FILIPPE - Quem era então?

HELENA - ~~Abre a porta eles não me vêem~~

FILIPPE - Não és exactamente ~~uma~~ ~~mulher~~ acolhedora com eles

HELENA - Já te disse o que penso dos modos deles também existo

FILIPPE - Ele disse que eu podia passar em casa do Simão e mais nada?

HELENA - Não percebo o que ~~te~~ te pode interessar nesses rapazes

FILIPPE - Já chega

1. HELENA - Sinto-me renascer [outra] agora posso dizer-te a [é] verdade andava preocupada [aflita] não é tanto por causa [o] dinheiro mas a ociosidade é terrível para um jovem e também ver-te a ti preocupado

L'option pour une formule adjectivale, au lieu d'un verbe qui renvoie d'ailleurs à une expression stéréotypée, introduit une plus grande subjectivité de la part du personnage, d'autant plus que l'on trouve ensuite un autre adjectif, "aflita", qui peut être placé sur le même plan. Ils sont tous deux caractéristiques du langage de la petite bourgeoisie de l'époque qui est celui de la mère, composé d'expressions stéréotypées, comme on peut le voir dans le reste de la réplique: "l'oisiveté c'est terrible pour un jeune", que l'on imagine dans un certain type de médias, par exemple. On remarquera que le langage imagé, qui connote le langage du français moyen, comme dans "je me faisais du mauvais sang", est simplifié par l'expression de son interprétation: "preocupada/aflita".

Une hésitation entre deux lectures du début de la réplique, due au caractère peu conventionnel de ce type d'organisation de l'écrit sans ponctuation, qui permet de rattacher "maintenant" à "je revis" ou à "je peux te le dire", a conduit à une organisation syntaxique de la traduction de V1 incorrecte, d'où la valeur de correction de V2 ici: "agora posso dizer-te é verdade".

La seconde traduction de "ce n'est pas tellement l'argent" opte pour le même type d'éllision de l'expression de la cause et la même sobriété que l'on trouve dans la langue orale.

L'introduction de "também" est retirée dans V2. Si elle est redondante avec la conjonction "et", elle est aussi un ajout interprétatif qui indique la recherche d'une identité de pensée entre la mère et son fils, alors qu'il n'existe qu'une énumération de motifs négatifs de sa part.

2. HELENA - Mas nada

Le théâtre de Vinaver présente fréquemment des énoncés qui, étant privés de ponctuation, permettent la reconstitution de présupposés ou d'implicites qui multiplient les hypothèses de signification.

Ainsi, la non-traduction de "mais" dans la version jouée correspond à une simplification du discours, qui entraîne une univocité du sens: l'expression d'une surprise, la formulation d'une réponse en forme de justification ou tout autre contenu rattachable à "mais rien", sont remplacés par une formule de soumission ou de renoncement de la mère. La traduction se charge de la lecture interprétative qu'elle oriente à partir d'un comportement supposé passif d'Hélène.

3. HELENA - Porque é que te zangas [ralhas] comigo? Tudo está [está tudo] a correr tão bem sou tão feliz

Du point de vue lexical, "ralhar" est connoté avec un langage familier et sans dramatisme, alors que "zangar", plus normatif, a aussi des implications relationnelles plus profondes. La version V2 cherche une adéquation à l'original français "crier dessus" extraite du langage familier.

L'inversion de "está/tudo" obtenue dans V2 est liée à une formule plus adéquate à un début de réplique simulant le langage naturel et évite un hiatus.

4. FILIPE - Só vês o lado bom das coisas é o mesmo que não ver [veres] nada

Une plus grande correction grammaticale ainsi qu'une adresse plus directe à Hélène, qui est une accusation aussi, expliquent le choix de l'ajout de la terminaison de la 2ème personne du verbe. L'original emploie "tu" pour les deux verbes.

5. HELENA - [Eu] tento saber [sabes] que a R4 [4L] não tem conserto ou antes iria custar [é coisa para] quatro mil francos e o mecânico disse-me que [ela] não vale isso ofereceu-me duzentos e cinquenta [francos por ela] aceitei (...)

La langue portugaise évite d'exprimer le pronom personnel sujet lorsque la terminaison verbale indique sans ambiguïté la personne⁹²⁶. La version V2 ajoute ici "eu" qui prend ainsi une

⁹²⁶. cf. Maria Helena Araújo Carreira et Maryvonne Boudoy, *Pratique du portugais de A à Z*, Paris, Hatier, 1993, p.249.

valeur dramaturgique importante, et constitue également un appui sonore pour le démarrage de la réplique.

Le passage de "tento saber" à "tento // sabes que" est un exemple rare d'hésitation causée par l'absence de ponctuation, qui est une marque d'innovation du texte. Elle est corrigée en fonction d'une sélection qui est de l'ordre d'un raisonnement logique plus élémentaire. En effet, on peut lire:

"J'essaie tu sais que la R4 est irréparable (...), soit en suspendant une sorte de justification annoncée par "tu sais que", soit en faisant de ce groupe verbal le début d'une phrase subordonnée. C'est cette dernière variante, plus conforme à une syntaxe courante de la phrase portugaise, qui est conservée.

Le contexte culturel d'origine du texte transparaît dans la version V1, à propos de la traduction de la marque de la voiture. La norme adoptée correspond à un processus ambigu de naturalisation afin que l'objet désigné conserve un lien avec son référent. En effet, c'est l'usage courant qui a décidé que la "R4" soit nommée en portugais une "4L". Il ne s'agit donc pas d'une correspondance par équivalence culturelle, mais de la restitution d'une norme culturelle. On trouve plus loin une référence renforcée à la désignation du nom de la monnaie française, qui signale clairement l'univers culturel de l'intrigue comme un univers français.

Une expression aussi idiomatique que "il y en a pour", qui exprime la mesure ou la quantité, a d'abord été traduite à l'aide de la tournure classique "aller" et l'infinitif, qui introduit la composante temporelle du futur dans sa formulation orale la plus courante et rend avec le second verbe l'élément sémantique "coûter". Le second choix inverse cette perspective, à l'aide de "para" suivi d'un indicateur numérique et construit avec la périphrase du langage familier "é coisa", où le présent grammatical remplace le futur. Le niveau de langue est maintenu et l'expression a une connotation, dans les deux cas, de stéréotypes du langage commercial.

La même intention de mise en évidence du sujet du verbe analysée auparavant - "eu tento" - explique l'introduction du pronom "ela", dans la mesure où il y a un changement de sujet dans la deuxième partie de la phrase, d'où une certaine ambiguïté dans une construction

qui n'exprimerait le sujet que par la terminaison verbale, alors qu'en français la distinction est claire: "le garagiste/elle" et: "o mecânico disse-me que não vale isso".

6. HELENA - Acabaste de arranjar trabalho [Agora que arranjaste trabalho]

Deux aspects doivent être considérés dans cette modification. La périphrase verbale "venir de" situe l'action à un stade d'accomplissement et trouve un équivalent dans "acabar de" avec l'infinitif, comme le propose V1. À cette objectivité de la formule temporelle, la version V2 ajoute l'expression d'une émotion à l'aide de "Agora que" qui démontre un étonnement ou une incompréhension devant une incohérence de la logique attendue. Un emploi signifie la stabilité et Philippe vient de suggérer l'éventualité de son départ prochain. La traduction collabore d'une façon explicite à la construction du sens, plus ambigu dans l'original qui ne permet pas de décider d'un seul sens de la réplique.

7. FILIPE - Queria encontrar um vale [Gostava de descobrir um vale]

Le conditionnel du verbe "je voudrais", servant à exprimer un souhait, est remplacé par l'imparfait de l'indicatif, ce qui est un usage fréquent dans un registre courant. L'atténuation introduite par le conditionnel est affaiblie dans ce cas, mais l'emploi de "gostar/aimer" au lieu de "querer/vouloir" compense cette modification. Le langage de Philippe perd ainsi une connotation agressive que la version V1 laissait transparaître.

8. HELENA - Eu que nunca tive [nenhum] desastre nenhum aliás não acredito nos [em] desastres e depois vês estou sã e salva (...) comprei [também compre] uma garrafa de vinho também o chui [pólicia] ficou espantado às vezes pergunto me a mim mesma onde é que tu vais buscar as tuas ideias em vez de te interessar[es]

La correction introduite par le changement de place de "nenhum" par rapport au substantif, placé dans V2 après le nom, sert à renforcer la négation. Il est normalement placé avant celui-ci. L'effort de la traduction est centré sur une intensification de l'expression, qui est en fait le signe d'un écart grammatical en français, employée par l'original: "moi qui n'ai jamais

eu un accident", qui est interprété comme "un seul accident", dans une intention d'adéquation au texte.

Le verbe "acreditar/croire" se construit avec la préposition "em". Dans V1, l'article contracté "nos - em os" correspond grammaticalement au français "aux" de: "je ne crois pas aux accidents", et est une marque de gallicisme. L'usage courant en portugais exprime l'indétermination contenue dans cette construction par l'absence de tout article.

La place de "também" dans V2 est un appui de début de réplique important pour la diction, mais ce choix marque un enchaînement des idées plus explicite que dans l'original.

La substitution de "o chui" par "o polícia", donc d'un vocabulaire argotique par une expression courante, est fondée sur une question de sociologie linguistique. Si l'original utilise "le flic", le terme correspondant en portugais est inacceptable dans le registre global du personnage d'Hélène. La banalisation de formes très familières ou argotiques, qui leur a permis d'entrer dans le vocabulaire de la communication orale courante, par exemple pour ce cas particulier, est liée à un contexte du texte-source, qui a assimilé une déférence moins marquée envers l'autorité ou la hiérarchie sociale que celui de la culture et de la société réceptrices.

La suppression du pronom réfléchi "me" dans "pergunto-me" permet une mise en évidence de la forme pronominale réfléchie "a mim mesma" qui subsiste. Cette simplification de la forme adoptée d'abord dans V1 renforce l'expression de la subjectivité de la part du locuteur.

9. HELENA - Mas [Ora] em mil [e uma] coisas em tudo o que existe à tua volta [te rodeia] mas decidi não substituí-la [comprar outro] não já não há lugares para estacionar e o metro ao fim e ao cabo também é rápido e depois [além disso]

Comparons la suite "mas/ora" pour traduire la conjonction de restriction "mais" employée par Hélène devant l'assertion précédente du fils, qui fonctionne comme une négation implicite à la demande mêlée de censure de la mère affirmant: "(...) au lieu de t'intéresser - PHILIPPE. À quoi?". La conjonction "mas" est une transposition qui ne rend pas compte de la valeur sémantique de certitude contenue ici dans "mais", alors que "ora" permet en portugais de renforcer ce qui est considéré comme une évidence.

L'expression "à tout ce qui t'entoure" apparaît comme un cliché assez vague, devant désigner une réalité immédiate, donc méritant l'intérêt d'un être socialement intégré. La version V2 est calquée grammaticalement sur l'original, à l'aide d'une expression courte composée d'un pronom complément suivi du verbe - "t'entoure/te rodeia" -, alors que la version V1 propose une traduction plus longue et plus complexe au niveau de l'énonciation, et d'autre part, le verbe choisi par V2 provient d'un lexique moyennement cultivé.

Le remplacement de la suite sonore de "substituí-la" par "comprar outro" est un exemple de ce qui distingue la langue orale, qui tend vers la simplification, de la langue écrite. Dans ce cas, celle-ci obligerait à respecter une transformation morphologique du verbe et du pronom enclitique, qui est de moins en moins usitée.

La dernière phrase de la réplique est terminée par une interruption ou une suspension de la parole. Cette ambiguïté polysémique est caractéristique des difficultés de la poétique de Vinaver: il est difficile de décider si Hélène s'interrompt elle-même ou si son fils lui coupe la parole. Le choix de V1, qui risque d'être vu comme un gallicisme, est fréquent à l'oral pour une interruption volontaire, alors que "além disso" introduit un complément attendu de l'argumentation. Par ce choix, la variante donne à Philippe l'initiative d'une prise de parole, rarement observable dans la pièce, et relance une dynamique positive dans la communication, qui sera immédiatement traduite dans l'idée du rachat d'une voiture.

10. HELENA - Com o teu dinheiro depois de economizar e economizar [economizarmos muito] no hospital o médico não acreditava [nem queria acreditar] nem uma costela partida [fracturada] nem um dente partido apesar do choque mas também nem me lembro de nada nunca ficarei [chegarei] a saber o que foi que [me] aconteceu

La version V2 supprime la répétition du verbe, calquée sur l'original dans V1: "quand on aura économisé et économisé", et tend ainsi à condenser le texte, en remplaçant un élément particulier de la langue gestuelle propre de l'oral par un adverbe de quantité. D'autre part, la traduction du pronom "on", qui appartient en français à la langue parlée et à la conversation où il vaut pour "nous", par le verbe à la première personne du pluriel sans le sujet "nós", souligne

et rend explicite l'importance accordée par la mère à un partage solidaire de la situation évoquée, alors que V1 s'en tenait à une non-traduction du sujet du verbe, qui reste à l'infinitif.

Le choix de V2 est plus en accord avec l'usage de l'oral portugais⁹²⁷, mais produit une extériorisation évidente de la composante affective de la communication.

L'expression "n'en revenait pas" peut être, en français, considérée comme familière. Le sens du verbe portugais employé dans V1, "acreditar", plus courant et moins marqué, est l'objet d'une modification dans sa combinaison avec la négation. L'introduction de "nem", dans le sens de "même pas" ou "d'ailleurs", souligne l'étonnement que la simple négation par "não", trop neutre, ne pouvait exprimer.

Quant à la substitution de "partida" par "fracturada", elle représente un ajustement du lexique au niveau de langue de la mère tel qu'il se présente dans l'original: "une côte brisée", le premier choix correspondant au registre d'une langue plus pauvre et de locuteurs moins cultivés.

L'opposition entre "ficar a saber" et "chegar a saber" est importante. Dans le premier cas, l'événement est le résultat d'un changement aux effets durables, alors que le second, employé négativement, exclut la possibilité même de réalisation de l'événement. Une dramatisation est évidente de la part de la mère évoquant l'accident. C'est pourquoi l'introduction du pronom personnel de la 1^{ère} personne dans "o que [me] aconteceu", comme dans l'original, renvoie davantage à l'expression d'une expérience personnelle vécue avec intensité.

11. HELENA - Vais comprar [Compras] uma [um novo] para nós

La variante porte sur la forme verbale. L'original emploie la construction "tu nous en rachèteras une" dans laquelle, à l'oral et à la deuxième personne, le futur exprime une suggestion proche d'un souhait. La variante de V1, construite sur "aller" et l'infinitif, est le futur le plus courant de la langue orale, mais il peut aussi exprimer une action que l'on prévoit

⁹²⁷. cf. Maria Helena Araújo Carreira & Maryvonne Boudoy, *Pratique du Portugais de A à Z*, Hatier, 1993, pp.196-197.

avec certitude. La variante V2 propose, donc, le présent qui remplace souvent le futur à l'oral et, par la deuxième personne, restitue la valeur d'une demande, dénotant une marque d'intimité⁹²⁸ qui est plus cohérente dans le contexte de la relation entre la mère et le fils.

Quant au passage de "uma" à "um novo", le masculin sous-entend le substantif "carro" et l'adjectif substantivé, qui est un ajout correspond à une explicitation du thème, qui modifie les limites de l'échange communicatif entre les personnages. Au lieu de nommer l'objet concret, la mère s'en tenait à une référence implicite.

12. FILIPE - Silenciosa [Silencioso]

Les deux versions s'opposent par le changement du genre de l'adjectif. Il est obligatoire en fonction des règles de l'accord grammatical avec le substantif sous-entendu auquel il se réfère.

Une première constatation peut être faite quant au nombre des changements introduits dans la première version traduite.

Sur un total de 26 répliques, 12 répliques sont l'objet de modifications, mais 3 seulement appartiennent au personnage du fils. Ce déséquilibre s'explique essentiellement par la brièveté de ses interventions, réduites le plus souvent de trois à cinq mots. Par contre, la volubilité de la mère traduit un besoin de communiquer verbalement qui crée un effet de désordre dans la suite des thèmes abordés, abandonnés ou suspendus, puis repris: le nouvel emploi de Philippe, l'accident de voiture.

Cet enchevêtrement est un procédé systématique utilisé dans la dramaturgie de Vinaver pour rendre compte des difficultés de la communication intersubjective et entre les générations, et des ambiguïtés fondamentales et involontaires dans tout échange verbal.

Une deuxième remarque quant aux variantes concernera les choix lexicaux opérés par le groupe des traducteurs.

Ils sont surtout constitués par un processus de sélection corrective, visant parfois la substitution de gallicismes ou de tournures calquées sur la langue de l'original, mais renvoyant

⁹²⁸. cf. Celso Cunha e Lindley Cintra, o.c., 1984, p.449

le plus souvent le texte à un univers linguistique caractéristique de l'oralité courante dans le système linguistique de réception. Le système de normes dominant est donc celui de la langue et de la culture de réception.

On constate que le texte de Vinaver mêle les niveaux de langue, en opposant le langage de la mère, conventionnel et même désuet - elle emploie, entre autres, le substantif "chandail" - , à celui du fils, bien qu'en introduisant aussi des éléments communs aux deux personnages. Cette marque n'a cependant pas été maintenue et la traduction V2 a supprimé, par exemple, un choix initial de traduction pour le terme "flic", plus acceptable pour la mère en français que son équivalent portugais nettement argotique.

Ce principe semble dominer la généralité des formulations verbales choisies. Le type de discours adopté vise la reproduction du discours direct, mais s'écarte peu, et tend plutôt à conserver la forme littéraire du dialogue théâtral, tout en intégrant dans un processus de tissage complexe les procédés de l'énonciation orale, avec les interruptions ou les phrases incomplètes ou superposées qui le caractérisent.

Il ressort de cette approche, donnée à titre d'exemple avec la scène 4, que le caractère innovateur de la formulation théâtrale, donc littéraire, du langage des personnages du théâtre du quotidien de Michel Vinaver, a nécessairement été mesuré en fonction de l'univers socioculturel de réception, de ses normes langagières et comportementales, et aussi des modèles littéraires théâtraux existants.

2.5.1.4. Le théâtre de Vinaver et la rénovation du répertoire du CCE

Bien que la sélection et les métatextes du programme révèlent l'importance attribuée à une traduction adéquate, dans la mesure où l'objectif est d'innover et de modifier les normes du système-cible, l'opposition entre le niveau macrotextuel et microtextuel montre une hésitation entre une traduction proche de l'original et une traduction acceptable. Le texte-source, dont la traduction est néanmoins simultanément accompagnée d'un exposé détaillé des normes qui caractérisent cette nouvelle dramaturgie, poserait donc des problèmes de réception pour un certain type de public, situés au niveau du traitement du langage. L'original traite en termes

littéraires, ou écrits, un matériau linguistique dont il entend conserver les ambiguïtés et les difficultés communicationnelles. L'analyse révèle que la traduction tend vers un texte plus explicatif ou même interprétatif du sens, fondé sur l'usage courant de la langue d'arrivée dans lequel les aspérités du texte sont résolues par la norme linguistique utilisée. La recherche de l'efficacité de la communication est une priorité dont les variantes témoignent.

Les autres textes traduits et joués dans le répertoire de la même saison sont *Mademoiselle Julie* de Strindberg par l'École de Formation Théâtrale et *Le Ciel et l'Enfer* de Mérimée. Ces pièces ont des traits communs avec Vinaver qui sont la modernité du langage théâtral - "après les classiques" -, et la pauvreté des moyens nécessaires à leur mise en scène. Elles ont, en général, de deux à trois personnages et un décor élémentaire. La production de la saison antérieure comprenait également des auteurs modernes comme Horváth, Tankred Dorst avec un monologue pour une actrice ou Karl Valentin et ses sketches de café-concert pour deux personnages et un musicien⁹²⁹.

Cette similitude entre les deux saisons manifeste une orientation partiellement nouvelle de la sélection, également dépendante du cadre économique plus contraignant de l'époque et plus enracinée dans le travail des acteurs qui constituent le groupe permanent du CCE.

On note aussi une innovation dans la sélection des auteurs portugais représentés par deux classiques, Gil Vicente et Sá de Miranda. Ils sont traités selon une interprétation dramaturgique les replaçant dans l'histoire théâtrale portugaise, et opposant la tradition médiévale et nationale de l'*auto* pour le premier, à l'importation italienne des règles classiques de la comédie pour le second. Ce dernier est librement adapté pour la scène actuelle, dans un montage qui inclut des extraits filmés de pièces de Gil Vicente, apparaissant en contrepoint dramaturgique et critique quant aux innovations étrangères.

La sélection du CCE révèle une certaine convergence avec la production théâtrale portugaise du début des années 1980. Qu'il s'agisse des textes d'auteurs portugais ou étrangers,

⁹²⁹. Le critique Carlos Porto considère que la forme de spectacle de "café-teatro", qui existait depuis quelques années en Espagne et en France, commence à se développer au Portugal à cette période et que l'une des raisons de son succès auprès des compagnies est d'ordre économique; cf. Carlos Porto, o.c., 1985, p.88.

elle est orientée, d'une part, vers une dramaturgie plus intimiste, mais également plus sombre et, d'autre part, vers des spectacles proposant une relecture de la tradition et une approche critique des valeurs conservatrices qui leur sont rattachées.

Les auteurs nationaux les plus en vogue sont les classiques comme Chiado, Camões, Gil Vicente ou F. Mendes Pinto qui sont les supports de spectacles de collage et de montage de textes dont la dimension critique est aussi importante que le retour au spectacle comique qui est, en fait, une reproduction caricaturale de la crise de valeurs de cette période de régression politique.

L'introduction du théâtre de Vinaver est due également à l'intérêt de ce dramaturge pour le réel, la complexité des relations entre les êtres et entre l'individu et l'Histoire. À un moment où les conditions d'existence de l'activité théâtrale deviennent problématiques, cette dramaturgie est aussi un moyen pour une approche renouvelée d'un objectif fondateur du projet du CCE, celui d'être en prise sur la réalité sociale et politique de ses destinataires.

Ceci est clairement apparent dans les variantes, en tant que sélection seconde de choix dramaturgiques, tendant vers une plus grande efficacité discursive d'une version tournée vers le récepteur et inscrite dans son quotidien culturel et social.

2.5.2. Aristophane, *La Paix*⁹³⁰.

2.5.2.1. Sélection et poétique du théâtre d'Aristophane.

La comédie *La Paix* d'Aristophane, présentée aux Grandes Dionysies en 421 av. J.- C., est la seule pièce appartenant au répertoire du théâtre antique qui ait été sélectionnée par le répertoire du CCE.

Dans la mesure où le théâtre de l'Antiquité est resté une source inépuisable de thèmes liés aux grandes questions de l'humanité, souvent repris au long de l'histoire du théâtre

⁹³⁰. Il s'agit de trois textes: Aristófanes, *A Paz*, tradução e notas de Agostinho da Silva com uma notícia sobre a comédia grega por Lobo Vilela, Lisboa, Editorial "Inquérito" 1939; Aristófanes, *A Paz*, par le Centro Cultural de Évora, non-publiée, jouée en 1980, et élaborée à l'aide d'une version intermédiaire: Aristophane, *La Paix*, in *Théâtre complet 1*, traduction, introduction, notice et notes par Marc-Jean Alfonsi, Paris, Garnier-Flammarion, 1966

européen ou à l'époque contemporaine sous la forme de réécriture ou d'adaptation⁹³¹, ce fait peut surprendre.

En fait, c'est la représentation de ces textes anciens qui constitue l'obstacle⁹³² majeur à leur inscription au répertoire d'une compagnie comme celle du CCE. En tant que texte, la comédie classique est un modèle théâtral complexe dont la mise en scène oblige à prendre en considération et à résoudre un nombre important d'aspects liés au genre lui-même en tant que forme historique, notamment la présence essentielle du chœur ou le langage rythmé en vers, son accompagnement musical, etc.

Il faut ajouter à ces difficultés une caractéristique vitale pour la comédie d'Aristophane qui est son ancrage profond dans la vie sociale et politique de l'époque. Ainsi, seule une reconstitution historique et érudite qui, par conséquent, réserverait ces classiques à une scène noble, par exemple celle du théâtre universitaire fondée sur une tradition livresque, serait capable de préserver l'authenticité et l'intégrité de ces chefs d'oeuvre.

Il est clair que dans le cadre des options théâtrales du CCE, qui font du texte un élément dont la fonction est plutôt celle d'un support narratif qui est destiné à être intégré dans un objet théâtral conçu en fonction d'un certain type de discours pour un destinataire donné, - ce qui peut conduire le traducteur à opter pour une adaptation du texte-source -, ces questions formelles ont une autre pertinence.

La Paix, choisie et traduite pour être jouée, trouve une place logique dans le répertoire du CCE et dans la culture-cible telle qu'elle se présente au moment de sa sélection.

En fait, ce choix est doublement cohérent.

En premier lieu, on sait que les pièces d'Aristophane représentent un théâtre militant ou à thèse, et que ce sont des oeuvres de combat. Le réalisme de son langage et le caractère

⁹³¹. Le personnage d'Antigone ou de Prométhée sont des exemples connus de cette longévité.

⁹³². cf. Roland Barthes, "Comment représenter l'antique", in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, pp.71-79; dans ce texte, l'auteur évoque le dilemme dans lequel se trouve notre époque moderne devant la représentation du théâtre antique: "Faut-il jouer le théâtre antique comme de son temps ou comme du nôtre? faut-il reconstituer ou transposer? faire ressentir des ressemblances ou des différences?" (p.71)

universel de certains de ses thèmes en ont fait un "classique populaire", qui correspond sans difficultés à l'orientation dramaturgique et à la politique socioculturelle du CCE.

En second lieu, la sélection de la pièce représente aussi un choix circonstanciel qui s'inscrit dans l'insertion sociale de l'institution elle-même et dans ses engagements civiques. Elle répond à une motivation précise: celle de la participation de la compagnie du CCE à la Fête de la Paix à Lagos, ville du Sud du pays où a eu lieu la première du spectacle, comme l'indique le rapport d'activités du 2e semestre 1980.

On retrouve une expression de cette double motivation dans les textes ou les documents qui accompagnent chacune des deux situations de réception du spectacle.

Le programme élaboré par le CCE est conforme au modèle, à la configuration plutôt didactique, qui est utilisé pour la majorité des auteurs joués. Dans l'ordre, il contient un aperçu sur le contexte historique de l'écriture de la pièce et sur la position d'Aristophane devant les conflits politiques et militaires d'Athènes à son époque⁹³³. Vient ensuite un tableau chronologique encadré par les dates de la biographie de l'auteur et complété par des références aux événements historiques et culturels de cette période. Il précède un "extracto de um trabalho de Raphael Dreyfus"⁹³⁴, - sans autre indication bibliographique -, sur l'organisation matérielle du théâtre grec, avec un plan du théâtre d'Épidaure.

Ces textes complètent le travail de contextualisation de la pièce et exposent simultanément une interprétation de l'espace de représentation dans l'Antiquité grecque qui justifie le type de scénographie et de décor adoptés pour le spectacle par le peintre et décorateur portugais João Vieira. Celui-ci reprend la formule des périactes et d'une machinerie de scène pour l'accès au domaine des Dieux, sous la forme d'une reconstitution historique et d'une citation du genre théâtral correspondant.

Sur un autre plan, une biographie d'Aristophane, sans indication des sources utilisées, sert à introduire le projet dramaturgique sous-jacent à cette sélection. Il permet de caractériser

⁹³³. Cet aperçu est composé d'extraits de Victor-Henry Debidour, *Aristophane*, Seuil, Écrivains de toujours, 1962, pp.42 à 47

⁹³⁴. cf. Centro Cultural de Évora, *A Paz - Aristófanés*, s/d

l'opposition entre la pensée politique conservatrice du poète et la justesse de ses critiques contre la décadence de la démocratie à Athènes. L'anonymat des sources renforce une identité d'opinion entre le CCE, auteur du programme, et le portrait d'Aristophane qu'il a sélectionné.

De plus, le texte décrit le genre pratiqué par Aristophane en des termes qui le rapprochent du présent par l'accentuation de sa modernité: "o carácter democrático da comédia antiga correspondia a uma realidade social precisa e traduzia-se numa dramaturgia de traços épicos", ce qui signifie ici qu'il s'agit d'une dramaturgie semblable à un théâtre d'intervention moderne, qui reposait sur l'adresse directe au public ainsi que sur l'exposition du point de vue critique du poète sur des questions polémiques de l'actualité.

La direction de lecture est rendue explicite par cet ensemble de textes d'accompagnement informatif et, aussi, par deux groupes de citations à la fin du programme.

L'une est d'Aristophane lui-même, sur la double fonction de son théâtre: celle de faire à la fois penser et rire: "que os sensatos votem em mim, lembrados de tudo o que eu digo de sensato; e que os que gostam de rir, votem em mim, porque comigo há muita matéria de riso".

Les deux autres sont des réflexions de deux metteurs en scène contemporains, Jean Vilar et Hubert Gignoux, auteurs de mises en scène de *La Paix* en langue française, en 1961⁹³⁵.

Le texte de Vilar, cité sans référence bibliographique, est situé dans son contexte circonstanciel, c'est-à-dire "(quando apresentou "A PAZ" em plena guerra da Argélia)": "É próprio das obras de arte que fazem a história do teatro coincidirem, por vezes (por momentos), com os acontecimentos do dia, com as últimas notícias"⁹³⁶.

L'autre texte, placé au même endroit et également dépourvu de référence bibliographique, est celui du metteur en scène et acteur, directeur du Théâtre National de Strasbourg entre 1957 et 1971⁹³⁷, Hubert Gignoux, qui caractérise la comédie d'Aristophane,

⁹³⁵. cf. Victor-Henry Debidour, o.c., 1962: "La Paix adapt. et régie de J.Vilar, Paris T.N.P.; La Paix adapt. très libre et mise en scène de H.Gignoux, Strasbourg, Comédie de l'Est" (p.185)

⁹³⁶. cf. Centro Cultural de Évora, programme de A Paz, Aristófanés, p.12

⁹³⁷. cf. Hubert Gignoux, *Histoire d'une famille théâtrale*, Lausanne, Éditions de L'Aire, 1984, pp.336 et 349; voir dans I, la partie concernant la formation des agents responsables de la sélection du répertoire du CCE à l'École du TNS à la fin de cette période.

dont il a fait lui-même une adaptation très libre, comme "um teatro que divirta e acuse ao mesmo tempo e do qual justamente Aristófanes dá o modelo".

Ce sont ces citations qui synthétisent le lien entre *A Paz* et le reste du projet dramaturgique du CCE.

En tant que discours programmatique, elles mettent en évidence l'importance d'une compréhension historique des phénomènes de production et de réception culturelles à deux niveaux: celui de l'histoire en tant que passé révolu et celui de l'actualité qui puise dans ce passé des références pour la compréhension du présent.

Pour la "Festa da Paz e da Cultura" à Lagos, organisée par le Conseil Portugais pour la Paix et la Coopération, la première de *A Paz* a eu lieu le 1er août, avec un programme de salle limité à la liste des personnages et des interprètes, et à la citation du poème "Glória" de Jorge de Sena. Ici, l'appareil paratextuel est réduit à sa dimension fonctionnelle, tandis que par l'insertion du poème, c'est la pièce à thèse qui est mise au premier plan, plus que la dimension littéraire et théâtrale de la relecture d'un classique.

Le texte du poète Jorge de Sena, de treize vers, exprime par un jeu poétique la relation entre la violence d'un passé belliciste et l'espoir de la paix: "todo este sangue expressamente coalhado / à face íntegra da terra, / tudo isto é o reverso glorioso do findar dos erros. / Um dia nos libertaremos da morte sem deixar de morrer"⁹³⁸.

Les circonstances et le contexte particuliers de cette production resteront liés à un élément symbolique qui accompagnera la carrière institutionnelle de la pièce. C'est le symbole imprimé sur le programme de la Fête qui représente une colombe blanche stylisée sur fond bleu, qui servira pour l'affiche du spectacle.

Les réactions de la critique révèlent une convergence de leurs opinions sur la cohérence de l'insertion de *A Paz* au répertoire du CCE et proposent également une interprétation critique des choix pouvant préexister à sa mise en scène.

Ainsi, F. Midões souligne la modernité du texte et l'adéquation de sa représentation aux circonstances, et il ajoute: "Às causas gerais enunciadas junta-se aspecto específico: o da

⁹³⁸. Centro Cultural de Évora, *A Paz* - Aristófanes, verso de la couverture

consabida propensão de Aristófanes para a defesa das gentes do campo"⁹³⁹ qu'il renvoie à un aspect particulier de la vie politique portugaise du moment. Si pour F. Midões, Aristophane apparaît ici comme le défenseur des intérêts des paysans, ceci implique une interprétation - non explicite, mais dérivée - de la sélection de la pièce en raison, d'une part, de l'insertion géographique du CCE dans une région essentiellement agricole et, d'autre part, des luttes politiques locales de cette époque à propos de la législation agraire.

Pour le critique Tito Lívio, l'actualité du thème de la comédie est également évident: "A adaptação feita pelo Centro Cultural de Évora tentou frisar a actualidade deste tema"⁹⁴⁰, mais sans succès, à son avis. Le critique attribue cet échec à l'utilisation de procédés du théâtre épique, comme les changements à vue: "não nos parece ser aqui justa e correcta a utilização de efeitos de distanciação"⁹⁴¹, qui éliminent la possibilité de faire appel au merveilleux, ce que seule une machinerie théâtrale complexe pourrait offrir.

Un spécialiste de l'histoire du théâtre, et critique également, publie dans une revue universitaire un commentaire concernant la sélection du texte par le CCE, qui déplace la problématique vers un aspect plus théâtral. José O. Barata préfère souligner l'intérêt, non seulement de la pertinence du thème, mais aussi de la justesse d'un retour aux classiques en raison de leur valeur universelle, pour parler de la paix "dentro dos quadros da polis, apontando, hoje, em mais lato horizonte contemporâneo para problemas do cidadão do mundo (kosmopolites)"⁹⁴².

La thématique pacifiste du début des années 1980, liée au désarmement et à la dénucléarisation, se réfère, en effet, non à l'espace local et restreint, mais à la situation mondiale.

⁹³⁹. cf. Fernando Midões, "A Paz" de Aristófanes em Évora", in *Diário Popular*, 24.10.80

⁹⁴⁰. cf. Tito Lívio, "Tentativa frustrada de actualização de um clássico: "A Paz" de Aristófanes pelo Centro Cultural de Évora", in *A Capital*, 24.10.1980

⁹⁴¹. *ibid.*

⁹⁴². cf. José Oliveira Barata, "A Paz" de Aristófanes pelo Centro Cultural de Évora", in *Humanitas*, Coimbra, 1979-1980, pp.278-279

Malgré une opinion unanime sur la reconnaissance de la pertinence du thème, c'est autour des questions soulevées à propos des choix formels de traitement théâtral du texte que le discours de la critique diverge, ce qui n'est pas surprenant vu l'absence de tradition dans ce domaine.

Dans le système littéraire et théâtral portugais, le théâtre d'Aristophane semble avoir été un modèle très secondaire. La Renaissance a surtout révélé Térence et la comédie nouvelle dans sa version latine. Sa divulgation s'est faite sous la forme d'un théâtre scolaire obligatoire à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle dans les universités jusqu'au XVIII^e. Lues et récitées en latin, avant d'être traduites et adaptées pour un public de Cour, ces oeuvres favorisent l'introduction classique de la distinction des genres, entre comédie et tragédie, et s'opposent à la tradition portugaise et populaire de l'"auto" et de l'"entremès".

En fait, la connaissance des auteurs tragiques grecs ne provient d'abord que de la lecture de leurs traductions en latin, par la voie d'un aristotélisme latinisé. Le XVIII^e semble revenir à Aristophane, comme dans le cas de Manuel de Figueiredo⁹⁴³, dont la doctrine et la production théâtrale soulignent l'importance de la finalité morale du théâtre et d'une critique de moeurs opposant les préjugés aristocratiques aux vertus bourgeoises.

Dans l'histoire du spectacle au Portugal, la comédie A Paz d'Aristophane ne fait son entrée qu'avec son inclusion au répertoire du CCE, par l'intermédiaire du modèle de répertoire théâtral français sous-jacent à la politique globale de sélection des traductions.

En tant qu'objet littéraire, la position de l'oeuvre d'Aristophane dans le polysystème d'origine de la version intermédiaire varie selon le type de traduction et de diffusion du texte traduit. On trouve soit celle, datée de 1924, que publie l'éditeur Budé dans la collection Belles-Lettres destinée aux universitaires dans une présentation bilingue, soit celle du Théâtre Complet en deux volumes de Garnier-Flammarion qui est une édition de poche de 1966. Les

⁹⁴³ cf. A.J.Saraiva & Oscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto Editora, 17a edição, corrigida e actualizada, 1996; selon ces auteurs, pour Manuel de Figueiredo et les autres membres de l'Arcadie, "o teatro constitui uma necessidade imperiosa, por ser uma espécie de púlpito eficaz donde prega o Filósofo. Mas cada nação precisaria de um estilo especial de comédia", ce qui réduit l'importance de l'imitation de modèles anciens ou contemporains; ses modèles se trouvent cependant parmi eux: "Admira profundamente Aristófaes, Goldoni, sobretudo Molière [...]" (p.617)

caractéristiques opposées des deux types d'édition et leur décalage dans le temps semblent correspondre à deux types de rapports entre le texte et la scène.

Ainsi, Aristophane est un modèle classique, ou un auteur canonisé situé par la tradition au centre du système littéraire, d'abord réservé aux travaux universitaires, et dont la diffusion s'est élargie ensuite à un public de lecteurs moins spécialisés, en raison de l'intérêt qu'il représente pour et/ou par la scène moderne.

Il est permis de croire que la redécouverte, par le théâtre, de cet auteur ancien correspond à un processus de "seconde" canonisation littéraire, dans lequel le travail d'adaptation et de traduction a joué un rôle prépondérant, de manière à résoudre les problèmes posés par sa poétique.

En effet, en tant que représentant de la comédie attique ancienne, Aristophane se trouve chronologiquement aux sources du comique populaire de la tradition occidentale. Si l'on a tout perdu du comique matériel de ce théâtre, ou de son mouvement verbal, sorte de "déchaînement brut - calculé cependant - du don d'accumulation verbale, favorisé par la langue grecque"⁹⁴⁴, il reste toutefois les procédés comiques textuels ou langagiers qui ont été conservés par la tradition littéraire, comme la parodie, les jeux de mots ou les calembours, entre autres, et qui sont autant de moyens formels réemployés par les traducteurs dans la production moderne de ces pièces, plus acceptables que les allusions sexuelles directes et obscènes qui sont souvent censurées.

Quant à son contenu idéologique et critique, assumé en grande partie dans l'original par la parabase, sa fonction n'est pleinement accomplie que dans la relation théâtrale - impliquant la présence physique du spectateur et sa complicité -, et, par conséquent, il est en général l'objet ou l'occasion d'une adaptation ou d'une réécriture qui l'actualisent.

Les exemples théâtraux français qui sont sous-jacents, comme on peut le déduire par les textes du programme, à la version portugaise en sont un exemple.

⁹⁴⁴. cf. Victor-Henry Debidour, *Aristophane*, Seuil, 1962, p.78

En tant que texte théâtral, *La Paix* est considérée comme une comédie politique⁹⁴⁵, faisant appel à la conscience civique du spectateur devant la question du bellicisme, non seulement comme une thématique universelle, mais surtout en référence à une situation précise du moment historique concerné. Toujours dans le contexte français de référence pour la sélection de ce répertoire, les deux cas de mise en scène, qui ont déjà été signalés - l'une de Vilar au T.N.P., l'autre de Gignoux la même année -, peuvent être considérés comme des modèles dans cette direction. C'est bien en raison de l'actualité immédiate de la problématique soulevée par la pièce que celle-ci a été mise en jeu en 1961 en France.

Le texte joué par Gignoux est désigné comme une "adaptation très libre" et la version du texte établie pour le T.N.P. par Jean Vilar, est décrite par son auteur comme une "adaptation d'après Aristophane"⁹⁴⁶, allant jusqu'aux limites du genre de l'opérette ou des chansonniers.

Ce type de traduction est doublement justifié par Vilar. Il est essentiel d'actualiser un répertoire aussi distant du présent des spectateurs, surtout si on se propose de le réactiver comme un texte pamphlétaire, par le biais de l'allusion politique de circonstance et par l'insertion caricaturale et comique de formules célèbres de personnages politiques de l'époque. Dans le contexte politique de la France de 1961, il n'est pas surprenant que, étant "politique, l'entreprise fut jugée et exécutée politiquement"⁹⁴⁷. Jean Vilar répondra en établissant un parallèle entre le projet d'Aristophane qui était d'"obtenir une réunion des efforts pour que la Cité fasse la paix"⁹⁴⁸ et le sien, qui est celui de participer par le théâtre à la vie publique. Présentée à Chaillot en décembre 1961 dans le contexte de la guerre d'Algérie, cette version, augmentée de références critiques au régime gaulliste et réclamant "le retour de la paix et le

⁹⁴⁵. cf. Albin Lesky, *História da Literatura grega*, trad. de Manuel Losa, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1995; l'auteur intitule ainsi le chapitre consacré au théâtre d'Aristophane pour les raisons suivantes: "com esta designação, aludimos ao entrelaçamento íntimo entre estas peças com a vida da pólis no seu todo, entrelaçamento tão estreito como não se encontra noutras esferas da produção literária dos Gregos" (p.449)

⁹⁴⁶. Le texte a été publié dans la collection "T.N.P." en 1961

⁹⁴⁷. cf. Guy Leclerc, *Le T.N.P. de Jean Vilar*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1971, p.198

⁹⁴⁸. cf. *ibid.*, p.199

retour de la justice, [...] était un bon exemple de pièce s'adressant à un public de citoyens"⁹⁴⁹, dans une tentative de lui faire prendre conscience par le théâtre.

La traduction portugaise disponible, qui a été sélectionnée, puis retravaillée comme nous le verrons, apparaît également dans un contexte significatif.

Elle est faite en 1939 par un philosophe et écrivain d'opposition⁹⁵⁰, lié aux courants de pensée que la montée vers la seconde guerre mondiale inquiétait. La préface du traducteur, placée avant le texte, souligne l'actualité du thème et le caractère symbolique de la comédie: "não é só a guerra entre Atenas e Esparta, é a guerra de todos os homens contra todos os homens"⁹⁵¹. La date de publication doit également être associée à la divulgation du texte, qui est liée à l'éditeur et à son insertion sociale, auprès d'un large public de lecteurs moyennement cultivés.

Les normes préliminaires concernant la sélection du texte par le CCE permettent de prévoir des choix traductionnels pour cette pièce qui privilégient son contenu thématique et idéologique, exprimé sous une forme militante et engagée, ce qui implique également des choix quant à la traduction des aspects historiques et culturels qui constituent son univers référentiel.

Quant aux aspects littéraires et langagiers, on sait que la comédie antique à la façon d'Aristophane faisait un usage de moyens comiques que la tradition occidentale a difficilement tolérés par la suite, donnant lieu à des traductions édulcorées, avec une transcription en latin pour les obscénités, encore au XIXe par exemple. André Lefevere souligne, dans son approche comparative de traductions anglaises de *Lysistrata*, le poids de l'idéologie et de la poétique pour chaque culture dans la stratégie adoptée par le traducteur⁹⁵².

⁹⁴⁹. cf. Philippa Wehle, *Le Théâtre populaire selon Jean Vilar*, traduit de l'américain par Denis Gontard, Éditions Alain Barthelemy, Avignon et Actes Sud, 1981, p.184

⁹⁵⁰. cf. Aristófanés, *A Paz*, tradução e notas por Agostinho da Silva, com uma notícia sobre a comédia grega por Lobo Vilela, Lisboa, Editorial Inquérito, 1939, Cadernos Inquérito, Série H - "Literatura Clássica I"

⁹⁵¹. cf. *ibid.*, p.22

⁹⁵². cf. André Lefevere, "Translation: the categories", in *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, London & New-York, Routledge, 1992, pp.41-58

Le travail de production de la variante est, comme on le verra, un point de départ efficace pour une réflexion et une interprétation des orientations suivies par les traducteurs successivement sur ces points.

2.5.2.2. Sur la traduction - directe, indirecte.

Les textes du CCE qui accompagnent le spectacle ne donnent aucune information sur le type de traduction adopté.

L'hypothèse qui est à considérer devant un texte théâtral dont l'original est écrit dans une langue morte et provient d'un corpus restreint à des travaux de nature érudite ou philologique, est celle de l'adoption d'une traduction existant déjà, ce qui renvoie en premier lieu aux versions universitaires de ce texte, en traduction directe. L'accès à ces textes dépend de leur diffusion ou de leur commercialisation hors de l'institution, ce qui est une pratique encore peu courante au moment de la sélection du texte pour le répertoire. Par contre, il est fréquent de trouver des traductions de tragédies grecques dans les répertoires de groupe de théâtre d'amateurs étudiants, commandées à des spécialistes des départements universitaires d'études classiques⁹⁵³.

Ainsi, et bien qu'il n'existe aucune indication formelle dans ce sens, la confrontation de la version jouée avec les traductions disponibles en 1980 indique que le script de base pour le spectacle est le texte de la traduction faite par le philosophe Agostinho da Silva, déjà citée. Ce traducteur possédait une formation d'helléniste, ce qui permet de supposer qu'il s'agit d'une traduction directe. Cependant, l'édition de 1939 ne contient aucune information à ce sujet et n'indique aucune source bibliographique. On ignore, par conséquent, à partir de quelle édition elle a été



⁹⁵³. cf. A.J. Soares, *Subsídios para a História do Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (1938-1961)*, Coimbra, 1961; les textes sélectionnés - *Médée* d'Euripide, en 1954, et *Antigone* de Sophocle, en 1959 -, sont traduits par le professeur de Coimbra Maria Helena Rocha Pereira.

élaborée et si le texte portugais est complet, bien qu'il soit présenté sous la désignation de "tradução", terme utilisé habituellement en contraste avec "adaptação" pour les cas où le texte est modifié.

Cette traduction a été soumise à des remaniements par le CCE, dont le document photocopié porte les marques, et qui obligent à distinguer deux états du texte. Ils seront désignés selon leur succession chronologique par V1 pour le texte établi à partir de celui de A. da Silva et V2 pour la version jouée qui correspond à une variante du premier.

Avant de procéder à une description des choix opérés par la traduction finale, il est intéressant d'observer les commentaires de la critique théâtrale et universitaire qui ont été produits à l'occasion des représentations du spectacle du CCE⁹⁵⁴, à propos du type de contraintes qui ont pu conditionner le travail du traducteur à plusieurs niveaux.

Cette analyse permet d'avancer dans la reconstruction des normes mises en pratique dans le processus de traduction, et ont l'avantage de reformuler en termes plus ou moins explicites le concept de traduction qui est rattaché à ce type de textes, sur le plan idéologique et littéraire.

Ainsi, Fernando Midões remarque que, à propos de "a versão de "A Paz" agora apresentada em Évora [...] (nada nos diz, sobre a mesma, o programa, nem sobre a tradução)"⁹⁵⁵. Dans le métalangage employé, la distinction entre "version" et "traduction" correspond à deux statuts du texte, le premier terme renvoyant à la mise en scène et le second au texte seulement. Le commentaire montre qu'il existe une attente informative, probablement liée à la pratique de la critique théâtrale et à ses catégories d'analyse, concernant la conception de la traduction qui a été adoptée, dans laquelle l'importance du rapport au texte d'origine est exprimée en fonction de son rôle dans l'utilisation des procédés d'adaptation à la scène. L'intérêt du critique est donc réduit à la compréhension de la lecture scénique proposée.

⁹⁵⁴. cf. ci-dessus à propos de la sélection de la pièce.

⁹⁵⁵. cf. art. cité

Pour le second texte du corpus de critiques, la question centrale est celle du traitement du comique dans cette mise en scène. Pour Tito Lívio⁹⁵⁶, celle-ci échoue en raison du manque de: "uma alegria mais irreverente ausente quase sempre no palco", et d'une fantaisie dans la réalisation scénique que l'auteur oppose à l'utilisation d'effets de distanciation. C'est en ce sens que le texte traduit est désigné, non comme une traduction, mais comme une "adaptação feita pelo Centro Cultural de Évora"⁹⁵⁷. L'application du modèle du théâtre épique, qui est, pour ce critique, incompatible avec le comique d'Aristophane, serait ainsi à l'origine d'un nouveau texte, réservé à un usage théâtral.

José Oliveira Barata⁹⁵⁸, de formation universitaire s'intéresse, comme on l'a vu, à la problématique de la mise en scène de textes anciens. Il estime que: "Nada foi "mal-actualizado" ao nível da linguagem", et s'il y a eu modernisation, elle serait donc plus visible au niveau de la structure profonde de l'oeuvre. Mais, lorsque le critique présente, comme un aspect déterminant pour la réalisation du spectacle, "o problema da escolha de uma versão que respeitasse a fidelidade ao texto original", il passe à une critique de la traduction "tão divulgada, quão anti-literária e anti-teatral" de l'édition Inquérito, en constatant que: "optou-se por uma tradução que, sem ser sobre o original, segue a tradução incluída na edição Belles-Lettres".

Indépendamment du jugement porté sur la qualité littéraire et théâtrale de la traduction V1, dont on verra qu'elle finit par être très peu apparente dans la variante V2, il est intéressant de remarquer que c'est à l'édition universitaire française de Budé que l'on renvoie une caractéristique de la traduction jouée, qui est celle de son éventuelle fidélité à l'original. En termes de valeur, la tradition française de la traduction érudite est considérée, dans le système littéraire portugais, comme une référence positive, par opposition au texte disponible en langue portugaise.

⁹⁵⁶. cf. art. cité

⁹⁵⁷. cf. *ibid.*

⁹⁵⁸. cf. art. cité

La remarque critique a une autre utilité. Elle confirme le recours à la traduction indirecte, à partir d'une traduction en langue française. En effet, le texte photocopié du CCE porte les traces de corrections et de changements qui laissent supposer l'intervention d'un autre texte dans l'établissement du texte à jouer. Il s'agira néanmoins de vérifier quel est ce texte intermédiaire, s'il y a eu recours au texte français de l'édition des Belles Lettres, 1923-1930, dans la collection Guillaume Budé - texte établi par V.Coulon et traduit par H.van Daele⁹⁵⁹ - ou à la traduction par M.J. Alfonsi de l'édition Garnier-Flammarion de 1966, disponible à la bibliothèque du CCE.

<p>303</p> <p style="text-align: right;">LA PAIX</p> <p style="text-align: center;">TRYGÉN</p> <p>Elle y est allée jadis une fois par haine de l'aigle, pour se venger d'elle en faisant dégringoler ses œufs.</p> <p style="text-align: center;">LA PETITE FILLE</p> <p>« Il eût fallu brider Pégase dont les ailes Te présentaient aux dieux d'un air bien plus tragique. »</p> <p style="text-align: center;">TRYGÉN</p> <p>Mais, ma chérie, il m'eût fallu le double de vivres; cette monture je la nourrirai avec la nourriture que j'aurai digérée.</p> <p style="text-align: center;">LA PETITE FILLE</p> <p>« Et s'il tombait au fond de l'humide séjour », comment s'en sortirait-il avec ses ailes ?</p> <p style="text-align: center;">TRYGÉN</p> <p>J'ai à ma disposition cette barre pour gouverner, le cas échéant. Mon bateau, ce sera un cacar-boat⁹⁵⁹ des chantiers navals de Naxos.</p> <p style="text-align: center;">LA PETITE FILLE</p> <p>« Dans quel port sur ta nef ins-tu débarquer ? »</p> <p style="text-align: center;">TRYGÉN</p> <p>Il y a, si je ne me trompe, au Pirée un port qui s'appelle le Port de l'Escarbot⁹⁵⁹.</p> <p style="text-align: center;">LA PETITE FILLE</p> <p>Prends garde de ne pas glisser et tomber de là-haut; tu risques d'en rester estropié, de fournir un sujet à Euripide et de te transformer en titre de tragédie.</p> <p style="text-align: center;">TRYGÉN</p> <p>J'y veillerai. Allons, au revoir. <i>(Aux spectateurs.)</i> Vous pour qui je me donne tout ce mal, retenez-vous de péter et de faire caca d'ici trois jours. Car si cet animal renifait vos déjections dans l'atmosphère, il me jetterait par-dessus bord pour aller y trouver sa pâture.</p> <p>Allons, hue, Pégase; en avant gaiement; secoue joyeusement les oreilles, et fais bringuebaler avec un cliquetis les gourmottes de tes freins dorés. Que fais-tu, que fais-tu donc ? Qu'as-tu à incliner les naseaux du côté des latrines ? Quitte la terre dans un essor sudacieux, déploie ton aile rapide, et dirige-toi tout droit vers le palais de</p>	<p style="text-align: right;">LA PAIX</p> <p>303</p> <p>Zeus en détournant le nez des étrons et de toutes nourritures terrestres. Hé, l'homme, que fais-tu donc ? Oui, toi qui es en train de chier contre le mur du bordel ? Tu veux ma mort, tu veux donc ma mort ? Veux-tu bien l'enfourer, ton ordure, et la recouvrir d'un gros tas de terre, et semer dessus du serpolet, et l'arroser de parfums ? Si je me casse la figure en tombant d'ici, les citoyens de Chios devront pour ma mort payer une indemnité d'au moins cinq talents, et cela sera la faute de ton derrière.</p> <p>Ah! comme j'ai peur ! Et ce n'est plus une plaisanterie. Doucement, monsieur le machiniste. Je sens maintenant une espèce de vent qui me tourne autour du nombril et, si tu n'y prends garde, je vais fournir à manger à l'escarbot. Mais je ne dois plus être bien loin des dieux. Voilà que j'aperçois la maison de Zeus. Où est le concierge ? Voulez-vous ouvrir la porte ?</p> <p style="text-align: center;">HERMÈS</p> <p>Qu'est-ce que c'est que cette odeur de mortel ? Seigneur Héraclès, qu'est-ce que ce monstre ?</p> <p style="text-align: center;">TRYGÉN</p> <p>Un Hippocanthare⁹⁵⁹.</p> <p style="text-align: center;">HERMÈS</p> <p>Ah! la canaille, l'impudent, le coquin ! Canaille, pure canaille, canaille de canaille, comment es-tu monté jusqu'ici, canaille de canaille de canaille ? Comment t'appelles-tu donc ? Or ça, réponds.</p> <p style="text-align: center;">TRYGÉN</p> <p>Triple canaille.</p> <p style="text-align: center;">HERMÈS</p> <p>Quel est ton lieu de naissance, dis-moi ?</p> <p style="text-align: center;">TRYGÉN</p> <p>Triple canaille.</p> <p style="text-align: center;">HERMÈS</p> <p>Et le nom de ton père ?</p> <p style="text-align: center;">TRYGÉN</p> <p>Mon père ? Triple canaille.</p> <p style="text-align: center;">HERMÈS</p> <p>Nom de la Terre, tu mourras sans rémission, si tu ne me declares le nom que tu portes.</p>
--	---

⁹⁵⁹ cf. José Oliveira Barata, art. cité, 1980

La comparaison des textes et l'établissement du texte final tendent à démontrer que c'est du second que l'on a tenu compte.

Les exemples suivants, de variantes par substitution et par ajout, viennent le prouver. Ils se trouvent dès le début du texte.

Deux esclaves font des boulettes d'excréments pour alimenter un escarbot qui devra conduire le vigneron Trygée jusqu'à l'Olympe:

Exemple 1:

(V1) 1° ESCRAVO - Venha outra, mas de burro.

(V2) 1° ESCRAVO - Venha outra, mas de cagadela de burro.

(éd. Garnier) PREMIER SERVITEUR - Une autre, faite avec du crottin d'âne.

(éd. Budé) PREMIER SERVITEUR - Donne-lui en une autre, faite de crottin d'âne.

La comparaison du début de la réplique, entre V2 et Budé, montre que l'on a choisi une expression brève, du type de "une autre", qui évite la répétition pléonastique du verbe et du geste, et qui est usuelle dans le langage courant - "Venha outra" au lieu de "Que venha outra" - , plutôt que la construction complète du verbe avec ses divers compléments.

D'autre part, l'ajout de l'expression soulignée introduit le substantif qui apparaît dans les deux versions françaises, mais avec une modification du niveau de langue. Le terme "crottin" existe dans le langage courant, alors que "cagadela" est construit à partir d'un verbe argotique, bien que le suffixe atténue cette connotation. On trouve un autre exemple à ce sujet, un peu plus loin. Le terme "coisa", dans V1, qui est un euphémisme, de même que "les matières" employé par Budé, est remplacé par "caca" dans V2 et par "caca" dans la traduction Garnier.

Exemple 2:

(V1) 2° ESCRAVO - Ó carreiros de estrume, ajudai-me, senão morro para aqui asfixiado.

(V2) 2° ESCRAVO - Ó senhores varredores do lixo, venham ajudar-me, senão morro aqui asfixiado.

La substitution de l'expression soulignée correspond à un réemploi de la traduction française de Garnier:

SECOND SERVITEUR - Messieurs les balayeurs d'immondices, aidez-moi, [...]

alors que l'édition Budé propose:

SECOND SERVITEUR (se détournant avec dégoût) - Ramasseurs de gadoue, aidez-moi, [...].

Exemple 3:

Prenons un dernier exemple, dans le même passage:

(V1) 1° ESCRAVO - Outra, outra, de mocinho fácil [...]

(V2) 1° ESCRAVO - Outra, outra, de rapazinho invertido [...]

(éd. Garnier) PREMIER SERVITEUR - Une autre, une autre, avec les matières d'un jeune inverti [...]

(éd. Budé) PREMIER SERVITEUR - Une autre, une autre encore, d'un jeune prostitué [...]

Cet exemple confirme l'usage de l'édition Garnier pour la version V2 et indique les choix adoptés sur le plan lexical et du niveau de langue. La désignation "inverti" est une expression acceptée par le Larousse en 1907, du vocabulaire technique de la psychologie, admise dans le langage actuel concernant les moeurs. La traduction tend vers une modernisation, dans V2, et annule l'expression d'une censure morale contenue dans "mocinho fácil" ou d'une classification péjorative comme "prostitué".

La description des différents types de normes, concernant les niveaux de langue et les choix lexicaux, à partir de ces exemples, permet à présent que l'on précise quel est le nombre de textes qui sont engagés dans l'élaboration du texte joué.

Le texte V2 utilise deux traductions, l'une portugaise et l'autre française dont le rôle est intermédiaire. La place de l'original en langue grecque dans l'analyse des versions successives, qui pourrait être un élément de comparaison sur le plan philologique ou structurel, est une question qui n'a ici aucune pertinence, en l'absence d'une confrontation avec le texte-source que seule l'édition Budé ou une traduction directe pourrait permettre.

Finalement, il existe un texte plus complexe, qui est la série de variantes de V1 dont le statut et la fonction correspondent à une révision de ce premier texte, indépendamment de la traduction-relais, mais en liaison étroite avec la dramaturgie du texte et la langue en usage au moment de la réception.

Ces comparaisons obligent à considérer plusieurs images et différents types de réception du texte d'Aristophane, pour ceux qui n'ont pas accès au texte original. Elles dépendent du moment historique et du cadre des mentalités de chaque société, qui représentent un certain nombre de contraintes pour les traducteurs, notamment idéologiques et littéraires. Le modèle portugais pour une traduction publiée en 1939, diffère de celui de 1984, mais il en va de même pour les éditions françaises.

On ajoutera à ces données celle qui a le plus de poids dans la version du CCE: la situation de communication dans laquelle se produisent la transmission et la réception théâtrale de ce texte et dont les variantes portent la marque.

<p>TRUCU</p> <p>O pior, minha cara amiga, é que para isso tinha de arranjar rapões a dobejar. Ao passo que assim, seja o que for que eu manduque, com a mesma paparoca — nem mais nem menos — encho a pança aqui no fulano.</p> <p>CRANÇA</p> <p>140 Bom ... e se ele cai nas profundezas marinhas? Alado como é, terá que vai conseguir escapar-se de lá?</p> <p>TRUCU</p> <p>lá por causa disso, tenho aqui um leme a que deitar mão.²⁵ O meu barco vai ser um escaravelho daquelas que se fazem em Naxos.²⁴</p> <p>CRANÇA</p> <p>E que porto te irá acolher nessa viagem?</p> <p>TRUCU</p> <p>145 Então no Pireu não há o porto do Escaravelho? Acho que sim!²⁷</p> <p>CRANÇA</p> <p>Tem mas é cautela, não vá escorregares e malhares daí abaixo. Depois de coxo, vais dar assunto a Escríptides e viras trágédis.²⁸</p> <p>TRUCU</p> <p>150 Deixa isso por minha conta. Bem, adeusinho! (Aos espectadores) E vós aí, por quem eu peno todas estas penas, nada de traques nem cagades por estes três dias mais próximos!</p> <p>38</p>	<p>Porque, se de lá das alturas este tipo fareja qualquer coisa, ferra comigo de cabeça por aí abaixo e vai-se repastar à vontade</p> <p>Anda, Pégaso, faz, faccero, o teu caminho, ao som silanteante dos freios de ouro, orelhas prazenteiras. Mas que sem a ser 155</p> <p>isso? Que estás a fazer? Para onde queres enfiar o focinho, para os esgotos? Larga da terra, coragem! Toca a abrir asas asus velozes e — aia! — a direito para as mansões de Zeus. 160</p> <p>Arreda-me o nariz da traampa e de tudo que seja comida de mortais. Ei, tiozinhu! ... O que estás a fazer, tu, aí, no cagote, em pleno 165</p> <p>Pireu, à porta dos bordéis? Vais dar cabo de mim! Ah isso vais! Ora fazes favor de enterrar essa porcaria!!! Chapa-lhe com um bom pedaço de terra, planta-lhe serpão em cima e bor- 170</p> <p>rifa-a com perfume. Porque se eu caio daqui abaixo e me acontece alguma, pela minha morte fica-me a dever a cidade dos ...</p> <p>Quitias cinco talentos.²⁹ E o teu rubo é que tem a culpa! Ai! Ai! Estou transido de susto. Palavra, fora de brinca- 175</p> <p>deiras.³⁰ Ó maquinista, cuidado, há!, que já sinto um ventinho às voltas na barriga. Se não te pões a pau, quem vai servir de almoco ao escaravelho sou eu. (O escaravelho aterrado)</p> <p>Ora se me não engano, cá estou eu perto dos deuses. Aqui tenho na minha frente a morada de Zeus. (Desmonta e bate à porta) Quem é o porteiro cá na casa de Zeus? Vocês abrem ou não abrem?</p> <p>HÉRACLES</p> <p>Cheira-me a mortal! Ó Hércules,³¹ meu senhor, que monstro vem a ser este? 180</p> <p>TRUCU</p> <p>Um hiposcaravelho.³²</p> <p>HÉRACLES</p> <p>Ah patife, atrevido, desavergonhado! Patife?! Mais que patife, patifório!³³ Como subsiste até aqui, rei dos patifes? Como te chamas? Não queres dizer? 185</p> <p>39</p>
--	--

2.5.2.3. Le document traduit et les métatextes.

Le texte polycopié que l'on étudie ici se présente comme les autres scripts du corpus. Il n'a pas de page de titre et ne contient que les indications placées habituellement sur la première page.

On trouve, au haut de la page et au milieu, le titre traduit et suivi du nom de l'auteur également naturalisé. Un élément complémentaire apparaît en haut à gauche: "CENTRO CULTURAL DE ÉVORA / Teatro Garcia de Resende". La traduction est anonyme, mais cette dernière indication, qui nomme et désigne un collectif responsable du répertoire et auteur du spectacle, englobe la production de la version linguistique et scénique portugaise du texte.

Le texte linguistique n'est que la partie écrite de la totalité du texte comme spectacle et, d'autre part, il ne représente qu'un stade de la production dramatique. Le paratexte qui se rapporte au texte joué, est produit séparément. Il s'agit du programme, composé et édité par le CCE.

La description faite plus haut permet de constater que l'ensemble des notes et notices qui complètent les deux autres traductions publiées, celle de A. da Silva et celle d'Alfonsi, sont traitées dans le programme, qui est un témoignage de la spécificité de l'organisation de la relation entre la production et la réception des spectacles de théâtre du CCE.

Les textes de ce programme définissent les composantes de la théâtralité du texte dont on a tenu compte pour la dramaturgie et la mise en scène, mais ne comportent aucune référence à la traduction ou au traducteur.

Le document présente une particularité, propre des programmes de spectacles théâtraux du CCE. Il contient la liste des personnages, qui ne figure pas sur le texte photocopie de la traduction elle-même, suivie des noms des acteurs. Une norme traductionnelle apparaît ici, avec la naturalisation des noms grecs, sauf celui de Hiérocles, qui est celui d'un devin de l'Eubée. On trouve un ajout ou un nom supplémentaire sur cette liste, celui d'Aristophane qui apparaît comme personnage:

Trigeu / Hermes / Guerra (traduction de Pemos/ Tumulto / Corifeu / Abundância (traduction de Opora) / Alegria (traduction de Theoria) / Aristófanes.

La version publiée par Inquérito, base de V1, est un livre, facile à manier et bon marché, ce qui est en accord avec le type de diffusion populaire qui est prévue. Il contient dans une page intérieure le titre de l'oeuvre, le nom de l'auteur et celui du traducteur, et annonce un métatexte complémentaire sur le genre de l'oeuvre. La page de titre donne une indication

concernant l'éditeur et la collection dans laquelle le texte est inséré: il s'agit de la série "H - LITERATURA CLÁSSICA", volume I. Cette référence signale une insertion du texte dans un ensemble, à l'aide d'un classement historique et littéraire connoté en termes scolaires avec la partie canonisée des oeuvres littéraires. Elle permet de présupposer un type de commercialisation et de public éventuellement restreint.

Cependant, les textes complémentaires assurent une fonction pédagogique très évidente: la même page signale que le texte traduit est précédé d'une notice sur la comédie grecque⁹⁶⁰. Celle-ci indique de façon indirecte le genre du texte, expose ses origines, sa forme et son fonctionnement à Athènes, son évolution en trois phases et ses liens avec le cadre politique. Le volume contient également une note sur l'auteur, qui n'est pas annoncée au préalable⁹⁶¹ et peut être considérée comme une note du paratexte dont le traducteur s'est chargé. Le lecteur visé n'est donc pas nécessairement un spécialiste de ce type de littérature.

On remarque, d'autre part, que la traduction utilise un grand nombre de notes de bas de page, concernant des éléments textuels qui renvoient à des connaissances historiques et culturelles de l'Antiquité grecque que le lecteur est censé méconnaître. Le volume est dépourvu de toute référence permettant d'identifier le type de traduction adopté, ou le texte original utilisé, qui exposerait les choix qu'elle manifeste en tant qu'objet accompli, mais que l'on a jugée inutile ici.

La traduction publiée chez Garnier est, comme VI, un texte prévoyant une diffusion commerciale. Elle indique, dans l'ordre, le nom de l'auteur, le titre du volume 1 - Théâtre complet -, suivi des titres des autres pièces incluses, le nom du traducteur précédé des références à son intervention: traduction, introduction, notices et notes. Cette édition est également enrichie d'une introduction sur l'origine de la comédie et sur l'auteur Aristophane⁹⁶²,

⁹⁶⁰. cf. Lobo Vilela, "Notícia sobre a comédia grega", in Aristofanes, *A Paz*, Lisboa, Editorial Inquérito, 1939, pp.7-15

⁹⁶¹. cf. Agostinho da Silva, "Notícia acerca de Aristófanes", in Aristófanes, *A Paz*, Lisboa, Editorial Inquérito, 1939, pp.17-22

⁹⁶². cf. Marc-Jean Alfonsi, "Introduction", in Aristophane, *Théâtre complet*, 1, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, pp.5-14

et d'une notice sur le texte de *La Paix*⁹⁶³. Les notes explicatives se rapportant aux aspects culturels et civilisationnels de la Grèce antique sont séparées du texte et situées dans un appendice⁹⁶⁴. Ici aussi, le type de traduction n'est l'objet d'aucune précision, ni d'aucun commentaire.

2.5.2.4. Une traduction incomplète.

Une première remarque concerne une caractéristique de la traduction de base, qui est celle de Agostinho da Silva, publiée en 1939⁹⁶⁵.

Une nouvelle traduction, faite à partir de l'original⁹⁶⁶ et que la date d'édition - 1984 -, postérieure à la date de la mise en scène de *A Paz* à Évora - 1980 -, ne permet pas d'inclure dans le groupe des versions citées dans cette étude, révèle un nombre relativement important de coupures dans la traduction A.S., telle qu'elle est publiée.

En effet, la confrontation avec celle de Maria de Fátima de Sousa e Silva montre que le texte de base est incomplet, qu'il a subi la suppression de répliques entières ou partielles lorsque le thème ou les éléments linguistiques sont situés au niveau de la manipulation comique du langage par des jeux comiques de toute sorte, ou en rapport avec la vie sexuelle. On trouve ces passages dans l'édition française de Garnier dont les variantes V1 et V2 se sont alimentées, bien que sous une forme atténuée.

Un exemple de ces coupures qui donnent lieu à l'ajout d'une réplique à l'aide de la traduction-relais, et qui est omise dans A.S. et V1, concerne une allusion sexuelle évidente. Trygée a demandé à son esclave de préparer la déesse Opôra pour leurs noces:

⁹⁶³. id., *ibid.*, pp.289-293

⁹⁶⁴. cf. id., *ibid.*, pp.369-371

⁹⁶⁵. Cette traduction sera désignée par les initiales A.S. du nom de son auteur.

⁹⁶⁶. cf. Aristófanes, *A Paz*, introdução, versão do grego e notas de Maria de Fátima de Sousa e Silva, Instituto Nacional de Investigação Científica, col. Textos Clássicos - 17, Coimbra, [1984], 2a edição, 1989; le texte grec utilisé est celui qui a été établi pour l'édition des Belles-Lettres déjà citée.

Exemple 1:

(A.S./V1) O ESCRAVO - Ouve: dou-lhe de comer?

TRIGEU - Nada; não quer nem pão, nem bolos; está habituada à ambrósia lá de cima.

Ces deux répliques sont suivies, dans A.S./V1, d'une intervention du choeur, alors que V2 ajoute une réplique de l'esclave qui se trouve également dans le texte français de Garnier:

(V2) O ESCRAVO - Ouve: dou-lhe de comer?

TRIGEU - Nada; não quer nem pão, nem bolos; está habituada a lamber a ambrósia lá de cima.

O ESCRAVO - Então tenho que lhe arranjar alguma coisa para lamber.

(Garnier) LE SERVITEUR - Ah! dites donc, faut-il lui servir à manger?

TRYGÉE - Inutile. Elle ne voudra manger ni pain, ni gâteau, vu que chez les dieux son régime était de lécher de l'ambrosie.

LE SERVITEUR - Il faut donc qu'ici je lui prépare également quelque chose qu'elle puisse lécher.

La traduction portugaise de 1984 propose, pour cette réplique comme d'ailleurs pour l'ensemble des aspects de la pièce concernant la vie amoureuse, un lexique plus nettement connoté avec le langage érotique ou obscène:

"ESCRAVO - Então tem que se arranjar, por cá também, qualquer coisa para ela chupar"⁹⁶⁷.

On trouve un autre exemple, avec un ajout, dans le même passage, à propos du bain de la déesse:

Exemple 2:

(A.S./V1) - O ESCRAVO - A rapariguinha já tomou banho. Estão a cozer a torta e a amassar o bolo. Só faltas tu.

(V2) - O ESCRAVO - A rapariguinha já tomou banho e tem o traseiro bem lavado. Estão a cozer a torta e a amassar o bolo. Só faltas tu.

⁹⁶⁷. cf. *ibid.*, p.78

(Garnier) - LE SERVITEUR - La petite femme a pris son bain et elle a le derrière bien propre. La tarte est cuite; on est en train de pétrir le sésame, et le tout à l'avenant. Il ne manque plus que le ... machin.

L'édition portugaise de 1984 traduit:

ESCRAVO - A moça já tomou banho e, quanto ao rabioso, está num encanto. O bolo está cozido, o sésamo está-se a moer, o resto também está pronto. Só falta a pilinha.

On retrouve ici le même écart par rapport aux autres versions en ce qui concerne le niveau de langue adopté pour le choix lexical de deux termes, "rabioso" et "pilinha", appartenant cependant à un langage familier atténué.

La traduction publiée de 1939, qui est donc incomplète, permet de supposer que des contraintes ou une censure morale ont pu s'exercer à cette époque sur ce texte.

Celui-ci a nouvellement été amputé, à d'autres niveaux, au moment où il a été sélectionné par le CCE pour sa mise en scène, et photocopié, même avant d'être modifié durant les répétitions.

Les exemples suivants permettent d'identifier l'une des normes de cette première série de variantes dans le texte V1.

Elle consiste en la suppression ou modification de références historiques ou sociales qui abondent dans le texte d'Aristophane et que A. da Silva avait conservées. Les passages supprimés ou remplacés sont signalés entre parenthèses:

Exemple 1 de suppression:

PRIMEIRO ESCRAVO - E até pode ser que haja entre os espectadores algum rapazote esperto que pergunte: "Que é isto do escaravelho? A que vem este bicho?" (E que receba esta resposta dum Iónio: "Quanto a mim, é uma alusão a Cleone, pela sem vergonha com que devora todas as porcarias". E agora vou lá dentro dar de beber ao escaravelho)

Exemple 2 de suppression:

SEGUNDO ESCRAVO - E eu vou explicar o assunto aos petizes, aos homenzinhos, aos homens feitos, aos homens mais eminentes e, sobretudo, aos que se julgam acima dos homens.

O meu patrão tem uma estranha mania; (não a vossa, outra diferente, nova.) Leva todo o dia de olhos pregados no céu [...]

Exemple 3 de substitution:

TRIGEU - Acusá-lo-ei de trair a Grécia a favor dos (Medos - remplacé par: Persas).

Exemple 4 suppression:

A MENINA - Cuidado não escorregues e não caias lá de cima; (porque, se Eurípidés te vê coxo, põe-te logo numa tragédia)

Ce groupe d'exemples n'est qu'un échantillon d'une première manipulation du texte choisi. Qu'elle repose sur la suppression ou le remplacement d'éléments, il est clair que ces derniers relèvent tous de l'univers de références commun à l'auteur et au public d'Athènes du Ve siècle av. J.-C., qui sont la source principale du comique d'Aristophane: la satire politique, contre Cléon qui symbolise la démagogie, et contre la manie des tribunaux à Athènes (ex. 1 et 2), la critique personnelle et constante par Aristophane du théâtre d'Euripide (ex.4), et finalement, la dénomination "Mèdes" est remplacée par "Perses", plus courante et moins érudite.

Il y a donc un travail de simplification du texte par rapport à un type de connaissances ou d'érudition ignorées du destinataire et une mise en valeur de l'action principale en tant qu'intrigue par ce procédé de dépouillement.

On remarquera qu'il n'y a aucune substitution, au niveau des allusions politiques et des attaques personnelles, pouvant viser une actualisation du texte, à l'image de l'adaptation de Vilar, par exemple. L'univers culturel du contexte reste celui de la Grèce et d'Athènes au temps d'Aristophane, bien que très atténué dans le détail.

La version V1 peut ainsi être considérée comme une première variante de la traduction publiée en 1939 et reprise ici. La variante V2 est le résultat d'une application du même type de normes à une plus grande échelle.

Comme le document photocopie le révèle par ses nombreuses variantes de détail, ce sont les coupures qui semblent jouer un rôle important dans l'établissement de V2. Celle-ci est,

donc, une traduction partielle, énoncée comme un travail de réécriture, aussi bien de la traduction de base A.S./V1 que du texte d'Aristophane.

Une lecture comparative permettra de connaître la stratégie adoptée, si elle est cohérente ou si elle répond à des motivations distinctes.

Tout d'abord, nous verrons que l'adaptation s'est attachée en particulier à la longueur du texte qu'elle raccourcit, dans la mesure où la durée du spectacle en dépend, et au nombre des personnages, qu'elle réduit, en fonction de facteurs inhérents à la composition de la compagnie. Le chœur est d'ailleurs interprété par les élèves de l'École de Formation Théâtrale du CCE, et non pas par des acteurs professionnels ou des figurants.

À un autre niveau de contraintes, elle est aussi liée à la réception scénique d'un texte ancien et aux priorités de lecture qui lui sont rattachées aujourd'hui, qui le rapprochent de la farce.

Ce dernier aspect conduit notamment à la suppression des références de nature historique et culturelle, très nombreuses dans l'original, et qui constituent la matière discursive comique principale de tout le théâtre d'Aristophane, ou au contraire, à l'introduction explicative d'éléments rajoutés dans le texte.

2.5.2.5. Aspects macro-textuels.

L'analyse de la variante V2 qui suit se situe, en premier lieu, au niveau macro-textuel, d'abord celui de la division graphique du texte, ensuite celui de la structure de l'intrigue.

En premier lieu, la traduction jouée se présente, de la même façon que le texte de base, comme une suite de répliques, sans marques concrètes d'un découpage du texte qui nomment les grandes parties et leur enchaînement.

Cet aperçu superficiel montre qu'il s'agit d'un type de texte qui ne correspond pas à l'organisation conventionnelle de la fiction telle qu'elle est donnée par la littérature traditionnelle, selon les principes classiques de division en actes, scènes ou tableaux⁹⁶⁸.

⁹⁶⁸. La division en tableaux est fréquente à partir du XVIIIe siècle et s'explique par l'esthétique réaliste qui commence à l'emporter sur les conventions précédentes.

Elle ne reprend pas non plus le système antique, contrairement à une attente suscitée par le texte de Lobo Vilela qui décrit dans l'introduction de la version A.S. les éléments qui constituent la comédie antique. On remarquera que, d'ailleurs, il emploie indistinctement des expressions comme "o fim do Iº acto" et comme "a parábase"⁹⁶⁹. Le mélange de deux registres, l'un qui est spécifique d'un modèle classique instauré à la Renaissance, l'autre qui reprend les désignations propres du modèle grec, et dont aucun ne se retrouve dans le texte de la traduction, montre que le modèle théâtral est peu ou mal défini dans ses aspects formels, et qu'il n'est pas rendu explicite dans la typographie de la traduction.

Si celle-ci rejette une présentation érudite ou conventionnelle du texte, elle semble privilégier d'autre part une continuité linéaire de l'action, ce qui est en fait une préoccupation classique. L'action doit être continue sur scène et progresser selon la vraisemblance. Seul le texte du dialogue se charge d'indiquer les changements dans l'action qui coïncident uniquement avec des modifications du lieu. Trygée fait un voyage aller et retour chez les dieux qu'il décrit verbalement:

Exemple 1:

TRIGEU - [...] Mas acho que já estou perto dos deuses; exactamente: eis a casa de Zeus [...]

Exemple 2:

TRIGEU - Então como é que eu vou descer?

HERMES - Não te aflijas, tudo se há-de arranjar. Por aqui, passa ao lado da deusa.

TRIGEU - Venham vocês, raparigas; sigam-me depressa, há muita gente à vossa espera.

En second lieu, l'intrigue de la comédie grecque ancienne est organisée en fonction de la structure d'un spectacle strictement réglé, sur le plan scénique et textuel, par la distribution des interventions du chœur et des acteurs individuels.

Telle qu'elle est pratiquée par Aristophane, la comédie est reconnue comme genre codifié⁹⁷⁰ dès le Ve siècle (av. J.-C.). Selon le modèle antique conservé dans les onze comédies

⁹⁶⁹. cf. Aristófanos, A Paz, o.c., 1939, p.12

⁹⁷⁰. cf. Maria de Fátima Silva, "Comédia", in *Biblos 1*, Lisboa - Sao Paulo, Editorial Verbo, 1995, pp.1219-1230

de ce dramaturge, ce type de spectacle était constitué par une suite de scènes récitées que séparaient des interventions du chœur, dansées et chantées.

Construit sur une structure rigoureuse en deux parties⁹⁷¹, le schéma-type de ce genre théâtral est relativement complexe. Il contient une parade qui précède l'exposition du sujet, suivie de l'entrée du chœur avec le coryphée, chargés de l'exécution de l'agôn, qui est une sorte de dispute verbale entre les deux demi-choeurs. La parabase transmet la parole directe du poète par les choreutes et le coryphée, sous la forme d'une sorte d'entracte. Elle est adressée directement aux spectateurs et précède la deuxième partie qui n'est plus qu'une succession de scènes et de couplets satiriques, avec une danse finale.

La Paix suit cette composition en deux parties avec une exposition du sujet par deux esclaves dialoguant avec Trygée, suivie d'exemples à l'appui de la thèse. La division est marquée par la parabase et l'éloge par le chœur des mérites du poète, avant le retour sur terre de Trigeu et la préparation d'un sacrifice en l'honneur des dieux ainsi que de ses noces avec la déesse. La pièce est complétée par trois scènes épisodiques avec de nouveaux personnages: le devin Hiéroclès, un fabricant de faux, un fabricant de paniers, un marchand d'armes, un marchand de lances, un marchand de casques et des enfants, avant la sortie du cortège final.

Le seul passage totalement supprimé est celui des enfants invités à réciter un poème pour la noce et qui ne possèdent qu'un répertoire guerrier. Ce sont, en partie, les difficultés que posent le recrutement et l'accompagnement de jeunes enfants dans une production théâtrale qui ont conduit à l'amputation de cet épisode du texte. Mais il semble cohérent avec le traitement donné à toute la deuxième partie de la pièce.

La version V2 maintient la place occupée par les éléments qui constituent la structure ordonnée de l'ensemble textuel. Elle n'intervient pas au niveau de la segmentation de l'action et de la disposition graphique du texte.

On remarque que le texte polycopié porte des indications manuscrites - traits de séparation et numérotage - qui soulignent un découpage de l'action, mais dans une perspective de construction de la fable conçue comme une succession d'actions scéniques à représenter.

⁹⁷¹. cf. travaux de Paul Mazon, cité in Debidour, o.c., p.31

Ces signes graphiques, introduits par le metteur en scène, correspondent à une finalité non-littéraire et ont un usage exclusivement technique.

Ils reflètent également la dramaturgie ou la lecture adoptée pour le texte traduit. On reconnaît le rôle d'une méthodologie influencée par le jeu épique, centré sur la fable et les actions des personnages. Théorisée par les écrits de Brecht ou de ses collaborateurs comme Manfred Wekwerth, elle a représenté un instrument de travail important pour le théâtre portugais des années 1970-80, dans son effort de renouvellement de la pratique de la mise en scène⁹⁷².

La division médiane du spectacle est indiquée, dans les notes de régie du spectacle, par la désignation "intervalo": après le départ de Trigeu, le décor est changé à vue du spectateur, la salle étant légèrement éclairée, et avant que les personnages "corifeu" et "Aristófanes" disent le texte de la parabase, ceux-ci collaborent à ce changement en ces termes: "[...] E nós, enquanto esperamos, vamos passar tudo isto aos maquinistas; eles que o guardem. Vamos, cuidado com os adereços".

La division du texte de la variante ne retient, en somme, qu'une structure dialoguée, uniformisée par l'absence de désignation distinctive des interventions du chœur, qui est aussi une conséquence de la généralisation de l'emploi de la prose et de la suppression du chant.

La présence du chœur est un aspect fondamental de la structure de la tragédie et de la comédie grecques, référée dans les métatextes accompagnant les traductions utilisées.

C'est cependant cet élément structurel de la comédie qui subit le plus grand nombre de modifications et de coupures dans la version jouée. Les répliques du chœur ne sont conservées que lorsque ses interventions sont indispensables pour le déroulement de l'action.

Une étude comparative du nombre des répliques entre les trois textes, celui du traducteur (A.S.), celui de la version de base photocopiée V1 et celui qui est joué ou V2 donne des indices importants.

⁹⁷². cf. Manfred Wekwerth, *Notas de trabalho no Berliner Ensemble*, trad. de Ana Gaspar et al., edição da Associação Portuguesa do Teatro de Amadores, 1981; idem, *A Encenação no Teatro de Amadores*, trad. portug., Serviços sociais dos trabalhadores da C.G.D. - Secção cultural, 1977

Dans la scène de l'entrée du chœur, le coryphée passe de 10 répliques dans V1 à 8, à la suite d'une condensation des trois dernières répliques. Cette partie du texte correspond à un passage spécifique de la comédie, celui de la danse du chœur, qui est accompagné dans la mise en scène du CCE par des extraits musicaux joués par un petit orchestre visible à côté de la scène. Cette interruption de l'action racontée est condensée et raccourcie.

Pour l'épisode suivant, pendant lequel Trygée et le chœur libèrent la Paix, les textes sont identiques, avec 12 répliques du chœur et 3 du coryphée. Le rôle du texte est d'accompagner, par des phrases exclamatives, une action physique, celle de tirer sur des cordes, le chœur étant dispersé symboliquement dans la salle au milieu des spectateurs qui sont invités à collaborer.

Le passage qui suit, avec la présence d'Hermès, maintient 2 répliques du coryphée sur 4, l'une est déjà supprimée dans V1 et l'autre l'est dans la variante V2, mais celle-ci lui attribue une réplique du chœur. En échange, ce dernier est chargé de dire une réplique du coryphée, et ne garde aucune des 4 répliques qui lui sont attribuées dans V1.

Le texte de ces répliques est constitué d'éloges à la déesse qui sont synthétisés afin d'éviter ce qui a, pour un récepteur contemporain, un effet de redondance. Avec la disparition de la forme versifiée du texte qui lui retire sa fonction d'accompagnement lyrique, le chœur devient un élément marginal de l'action.

La parabase de V2 supprime les interventions des demi-choeurs qui ne se trouvent que dans A.S. et le texte dit par le coryphée est en partie partagé avec un personnage que l'on ajoute, le poète Aristophane. La réplique est très incomplète et contient un ajout, qui est une allusion critique au mauvais théâtre contemporain de la mise en scène du CCE⁹⁷³.

La scène du sacrifice à la déesse n'a plus que 7 interventions du chœur dans V2, au lieu de 12, mais le reste des répliques du chœur et du coryphée, 4 et 5 respectivement, est inchangé dans les scènes finales.

⁹⁷³. Le passage est le suivant: "Foi de todos o único que afastou das comédias as idiotices, a vulgaridade, as alusões grosseiras, que por aí andam outra vez", in A Paz, trad. du CCE non publiée, 1980, p.22

C'est donc la parabase et la scène consacrée à l'éloge de la paix qui sont les éléments les plus touchés par les coupures et les modifications alors que la scène du sauvetage de la déesse maintient le texte du chœur et renforce son sens idéologique: l'apologie de la solidarité et de l'union de tous dans un effort commun vers le même objectif.

Signalons que, dans le détail, les répliques conservées sont néanmoins très amputées et raccourcies.

Par contre, le nombre des répliques du personnage principal, porteur de la dimension idéologique du texte, par son discours critique et ses propos chargés d'allusions personnelles et politiques, est identique dans V1 et V2 jusqu'à la parabase. Les coupures ou la condensation de répliques deviennent très nombreuses dans la deuxième partie, avec la scène de l'expulsion de Hiéroclès, dont le jeu humoristique repose sur des connaissances en matière de pratiques religieuses antiques qui le rendent probablement peu compréhensible. Dans la scène suivante avec les marchands d'armes, c'est toute la suite des répliques sur le nouvel usage des casques devenus pots de chambre qui est retirée du texte - 7 répliques sur 18 -, la plaisanterie ne pouvant être développée en détail dans la mesure où les usages antiques dans ce domaine diffèrent de ceux de nos jours.

Si un personnage est ajouté, celui du dramaturge qui, après la parabase, est intégré au reste du groupe des invités de la noce, un autre personnage est "omis", si l'on peut dire. Il s'agit de celui de la Paix, qui était représenté d'ailleurs, au théâtre à Athènes, par une statue. Il est remplacé, dans cette mise en scène, par une colombe vivante libérée au moment où la pierre est retirée.

Le premier cas est un procédé habituel de distanciation, qui consiste à donner la parole à l'auteur-sujet de l'énonciation s'adressant au public. Le second est étroitement lié aux circonstances et aux motivations pour la sélection de ce répertoire et à sa signification symbolique.

À cette étape de l'analyse, les variantes du texte V2 permettent de considérer que la traduction consiste en un travail de production d'un texte déterminé par des objectifs pragmatiques, notamment comiques, qui sont aussi didactiques et moraux, et consistent à

provoquer le spectateur à une réflexion ou une prise de position sur un thème, d'où dérive en particulier le choix de la non-traduction ou de la suppression d'éléments textuels qui sont un obstacle à la transmission du contenu d'idées.

Une simplification systématique des dialogues permet d'assurer une réception efficace de l'intrigue dans la culture-cible, soutenue simultanément par le rajout d'éléments favorisant la lecture critique et par l'adoption d'une attitude de grande liberté dans les choix de mise en scène.

L'absence de didascalies le prouve. La variante V1, tout comme la traduction de A.S., en est dépourvue et limite le texte aux dialogues destinés à être prononcés, et dans V2, ce sont les notes de régie et le découpage manuscrit des différentes parties du texte pour la mise en scène qui les remplacent.

Elle est articulée avec la citation scénographique, par l'usage des périactes, des conditions de représentation de la comédie antique pour le jeu des acteurs, conjuguées avec la présence d'un rideau d'inspiration brechtienne.

Dans les versions françaises, les didascalies sont très nombreuses.

L'édition Budé est en cela caractéristique d'une certaine érudition scolaire et universitaire, lorsqu'elle emploie ou cite une terminologie technique, comme par exemple: "Mélodrame, parlé"⁹⁷⁴, qui renvoie à la mise en scène originale. Elles sont aussi explicatives et se présentent selon le modèle courant du texte de théâtre moderne.

L'édition Garnier fait de même; nombreuses, les indications sont toujours entre parenthèses et en italiques, et servent à signaler l'allocutaire choisi, les actions ayant lieu, les déplacements ou mouvements dans l'espace, les lieux de l'action ou bien encore des indications de jeu, etc. Elles ne sont jamais de nature expressive ou psychologique, mais sont destinées uniquement à clarifier le fonctionnement de l'intrigue.

Cet usage des didascalies prévoit et favorise une compréhension du texte en tant qu'objet de lecture et reproduisent le métalangage normalisé de la dramaturgie française.

⁹⁷⁴. cf. Aristophane, *La Paix*, o.c., 1924, p.102

Si certaines ont pu être mises en pratique pour le spectacle du CCE, leur absence, en tant que texte, dans la version V2 est un principe fréquent dans les normes textuelles de ce répertoire.

2.5.2.6. Aspects micro-textuels.

Au niveau micro-textuel ou de formulation verbale du texte, les variantes sont très utiles pour une vérification des hypothèses précédentes.

Dans l'exemple qui suit, les choix de V2 sont indiqués entre crochets, s'il s'agit d'un rajout; en cas de substitution, les parties du texte concernées sont soulignées.

Le texte de base est celui de A.S., avec des modifications qui constituent le texte V1, qui est lui-même modifié, d'une part, à l'aide de la version française Garnier et d'autre part, d'une série de choix fondés sur les normes liées aux principes scéniques adoptés pour la version jouée.

Exemple - le monologue de Trygée, à cheval sur le scarabée et en route vers l'Olympe:

TRIGEU - (...) E agora, caros amigos, como me estou a incomodar por [causa de] vocês, nada de porcaria [darem peidos nem de cagar] durante estes três dias; porque se lhe chega algum

5 cheiro ao céu [à atmosfera, o animal] atira-me cá abaixo, só para vir comer. Vamos, Pégaso, toca a voar; avança alegre, fazendo tinir o freio e as rédeas de ouro; arrebata as orelhas.

Mas que é isso? Que é isso? Que tens tu que

10 voltar o focinho para os esgotos? Larga da terra! Coragem! Abre as rápidas asas e voa direito à corte de Zeus, desvia o focinho dos excrementos e dos alimentos vulgares. Olá [Eh], homenzinho, que faz você de cócoras no Pireu?

15 Olha que dás cabo de mim? [o que é que tu estás a fazer? Sim, tu aí, a cagar à porta desse bordel. Queres que eu morra? Queres dar cabo de mim?] toca a enterrar já tudo isso e a pôr por cima bastante terra, com serpão plantado e

20 regado de perfumes [e planta-lhe flores cheirosas e rega tudo com perfume]. É que se eu caio e morro, a culpa é tua, mas os [nós e os nossos] aliados é que hãode [vamos] ter de pagar cinco talentos [a despesa. E tudo por

25 causa do teu traseiro]. Mau, parece que estou com certo receio ... [Isto] já não é brincadeira [nenhuma]. Atenção, maquinista! Sinto cá umas coisas na barriga... É capaz de ser comida fresca para o escaravelho (...).

Le passage de la traduction de A.S. à la version photocopée V1 n'a produit qu'une seule variante: on trouve dans V1 "os aliados" (l.23), au lieu de "os de Quios". La suppression d'éléments culturels ou historiques coïncide avec le besoin déjà ressenti par A.S. d'ajouter une note explicative en bas de page⁹⁷⁵. On notera que cette expression est finalement remplacée par "nós e os nossos aliados" qui se justifie dans le cadre de l'orientation dramaturgique choisie et des valeurs idéologiques qui soutiennent la sélection du texte.

Le texte français est à l'origine de la substitution de la ligne 3, 5, 16-19 et d'un rajout à la ligne 25.

L'intervention consiste, - sauf pour la ligne 5 qui préfère humoristiquement un terme érudit aux sonorités grecques pour désigner le ciel -, en une expansion du thème scatologique et concerne également le niveau de langue qui est rendu très familier, à l'opposé de la retenue de V1 quant aux aspects liés aux besoins corporels qui sont rendus explicites ici. Il faut rappeler que les passages comiques basés sur l'obscénité ou les allusions sexuelles sont omis dans le texte de base, comme nous l'avons vu, et que c'est à partir du texte français qu'un petit nombre de celles-ci ont été rajoutées dans V2. Les contraintes exercées sur le traducteur en ce qui concerne ce second type de comique seraient donc plus limitatives étant donné les implications morales de ce thème.

⁹⁷⁵. cf. Aristófanes, *A Paz*, o.c., 1939: "(1) - Alusão ao costume, que tinham os Atenienses de exigir dinheiro dos aliados, entre os quais se contava Quios, sob todos os pretextos" (p.30).

TRIGEU

~~Que há no Pireu e perto do Escaravelho?~~

A MENINA

- Cuidado não escorregues e não caias lá de cima.

TRIGEU

Farei o possível
 - ~~Tentarei~~ *disso tudo*, Bem,, adeuzinho! E agora, caros amigos, como me
 estou a incomodar por vós, nada de ~~passar~~ *devo perder a vida* durante estes três dias;
 porque se lhe chega algum cheiro ~~de~~ *atropela, e avisa* cá, atira-me cá abaixo, só para
 vir comer. Vanos, Pégaso, toca a voar; avança alegre, fazendo tinar o
 freio e as rédeas de ouro; arrobita as orelhas.

③

3-A

Mas que é isso? Que é isso? Que tens tu que voltar o focinho para es
 esgotos? Larga da terra! Coragem! Abre as rápidas asas e voa direito
 à corte de Zeus, desvia o focinho dos excrementos e dos alimentos vul
 gares. ~~É~~ *homenzinho,* ~~o que faz você de oco no Pireu?~~ *que que te dá? sim, tu és, a*
~~que que eu sou? que que eu sou?~~ *que que eu sou? que que eu sou?*
 Mas caso de mim! toca, a enterrar já tudo isso e a pôr por cima basta
 te terra, ~~que se não plantado e regado de posturas,~~ *é plantado e regado de posturas,* que se eu caio
 e morro, a culpa é tua, mas ~~os aliados é que~~ *os aliados é que* ~~de~~ *de* ter de pagar ~~o~~
~~o talente~~. *talente*. Mas, parece que estou com certo receio ~~de~~ *de* já não é brin
 cadeira. Atenção, maquinista! Sinto cá umas coisas na barriga ... É

o que a mãe disse há de
é plantado e regado de posturas,
o talente.

capaz de ser comida fresca para o escaravelho. Mas acno que já estou
 perto dos deuses; exactamente: eis a casa de Zeus. ~~Quem sou~~ *Quem sou* o por
 teiro? ~~Quem sou~~ *Quem sou* Olá! Abrem ou não?

4

HERMES

- Parece que me está a cheirar a mortal ... Por Hércules, que bicharo
 co é este?

TRIGEU

- Um hípo-escaravelho.

HERMES

- Ó patife, ó atrevido, ó desavergonhadol patife, patife de todo, ~~patife~~
~~patife~~, como é que vieste ter aqui, patife dos patifes? Como é
 que te cheiras? ~~Ah! não queres falar?~~ *Vamos, responde.*

TRIGEU

- ~~Superpatife,~~ *Tápis patife*

HERMES

- ~~onde~~ *onde* é que nasceste!

TRIGEU

- ~~Superpatife,~~ *Tápis patife*

HERMES

- E o teu pai, quem é?

Les références culturelles, dont il a déjà été question, sont l'objet de deux types de traitement.

Le nom de Zeus, dont le sens ou la fonction se déduit aisément du contexte est maintenu. Il est d'ailleurs non-naturalisable, pour des raisons de cohérence culturelle et religieuse: seul l'irrévérence de l'univers de référence antique accepte un traitement aussi léger du divin.

Quant à la dénomination du port de commerce d'Athènes, "Pireu", elle est supprimée et l'allusion originale de nature socioculturelle est substituée par une explication⁹⁷⁶: la zone désignée est connue comme lieu de prostitution. La variante l'énonce explicitement, en se servant d'une expression très familière.

Ces deux exemples sont représentatifs de ce type de procédés au long de V2.

Un troisième cas est à considérer. On remarque que "Pégaso" est conservé, bien que le nom appartienne à la mythologie et à un savoir érudit. Mais il a déjà été expliqué auparavant: "Ó nobre volátil, digno de Pégaso, [o cavalo que voa], leva-me contigo (...)".

L'emphase et l'insistance, ou au contraire l'atténuation, sont également mis au service de la communication verbale: "por causa de vocês" renforce l'importance de l'adresse directe aux spectateurs et individualise le personnage de Trygée par cette accusation, qui développe son profil psychologique. "Sim, tu aí.." a une fonction identique. Par contre, la reprise de "queres que eu morra" par "queres dar cabo de mim" atténue la gravité du discours par une répétition de la même idée dans un langage familier.

La ponctuation est indispensable à l'acteur pour l'expression du sens. Ici, une suspension dans l'énonciation du discours est supprimée et remplacée par "Isto" qui, mis en tête de phrase, exprime une certaine subjectivité, mettant en valeur ce dont il est question et qui se trouve sous les yeux du spectateur.

⁹⁷⁶. L'explicitation peut être considérée comme l'un des traits en rapport avec des universaux de la traduction; cf. Gideon Toury, o.c., 1980, p.60: "(...) there is an almost general tendency - irrespective of the translator's identity, language, genre, period, and the like - to explicitate in the translation information that is only implicit in the original text".

L'extrait montre également un exemple de conversion, concernant l'usage des pronoms personnels dans le tutoiement ou le vouvoiement. Lorsque V1 passe de "você" à "tu" (l.14-15), la variante V2 simplifie en uniformisant par le tutoiement, dont l'usage a été généralisé récemment en portugais. La traduction de V1 offre un cas remarquable d'actualisation du texte par V2 sur ce point.

Il s'agit des formes utilisées par l'esclave et Trygée pour se désigner mutuellement. En tant qu'inférieur dans la hiérarchie sociale, l'esclave emploie, soit le substantif "o patrão" qui est équivalent à l'adresse à la 2e personne du pluriel de politesse, soit "vossemecê", plus familier, qui dérive d'une forme archaïque "vossamercê"⁹⁷⁷ et n'est en usage que comme une forme appartenant au milieu rural et provincial⁹⁷⁸. Trygée, qui est le maître, tutoie l'esclave, ce dernier finissant également par utiliser le tutoiement après le retour de son patron. L'original grec tel qu'il est reproduit dans Budé, la traduction de Garnier et la nouvelle traduction portugaise de 1984 emploient uniquement cette forme pronominale. Il apparaît que V2 conserve la forme initiale proposée par A.S., celle de "vossemecê", mais qu'il faut situer dans le cadre des conventions sociales en usage dans les années 1930. Comme celle-ci est restée courante en Alentejo, même en milieu urbain en raison d'un important exode rural depuis l'après-guerre, elle est en accord avec les normes linguistiques de réception.

Une dernière remarque peut être faite quant aux choix de V2 sur le plan lexical. Le remplacement de "serpão", terme technique, par "flores cheirosas", terme plus général, ainsi que la suppression de la dénomination de la monnaie grecque "talentos", remplacée par "despesa" visent un rapprochement du texte avec le récepteur. Mais un aspect plus significatif sur ce plan concerne le remplacement du terme "lavradores" par "camponeses". La date de représentation de V2 correspond à une période où la distinction des deux vocables est liée à un statut social clairement différencié: "lavrador" désigne le propriétaire de terres, alors que

⁹⁷⁷. cf. Pilar Vázquez Cuesta & Maria Albertina Mendes da Luz, *Gramática da Língua portuguesa*, Lisboa, Edições 70, 1971, p.56

⁹⁷⁸. cf. Sandi Michele de Oliveira Medeiros, "Reinterpretation of "rural" forms in the urban environment", in *A Model of Address Form Negotiation: a Sociolinguistic Study of Continental Portuguese*, The University of Texas at Austin, 1985, pp. 184-189

"camponês" est simplement la désignation d'une profession. La différence se situe également au niveau des intérêts de chaque groupe dans le conflit autour de la question agraire dans les années 1980.

Si les variantes tendent vers un niveau de langue familier ou courant qui rapproche le texte du récepteur, elles ne rendent néanmoins pas compte, au contraire de ce qui est suggéré par la traduction de 1984, du comique rattaché à l'imitation de la prononciation qui particularise par moquerie les peuples ou les villes étrangères citées dans le texte. Cet effet humoristique disparaît, de même que la majorité des jeux de mots ou des expressions à double-sens.

La dépendance par rapport au modèle donné par A.S., bien que celui-ci soit modifié avec le texte français intermédiaire, est un obstacle à un travail de restitution des calembours et autres ingrédients comiques. La traduction littéraire de A.S. n'est modifiée que par un travail de réécriture simplificatrice, construite sur le modèle de la fable comique linéaire, acceptant mal les scènes de la deuxième partie qui accentuent les critiques ponctuelles, mais qui sont difficiles à insérer dans le déroulement de l'action principale.

Cette description d'une variante comportant beaucoup de modifications conduit à interroger les limites mêmes de la catégorie dans ce cas. La variante V2 ne devient-elle pas une nouvelle traduction? Les agents théâtraux qui ont produit cette version scénique semblent avoir agi avec une certaine liberté par rapport aux versions préexistantes, qui sont en elles-mêmes des contraintes. En effet, le modèle de comédie tel qu'il est représenté par le texte portugais de départ (A.S.), est modifié dans le sens de l'obtention d'une plus grande efficacité scénique du texte, proche de celle de la farce. Ces modifications, reproduites sur le document de travail, correspondent à des options sur la traduction qui découlent du fait qu'il s'agit d'un script, soumis aux contraintes des choix de la mise en scène pour un certain type de destinataire et de réception.

En termes de normes initiales, cette variante de A Paz est orientée en fonction d'une acceptabilité du texte, privilégiant et faisant fonctionner les normes de réception théâtrale en usage.

À une époque distincte de celle du texte de base, la variante jouée révèle toutefois une plus grande adéquation à l'original au niveau de la langue employée, mais la majorité des éléments de nature socioculturelle ainsi que les allusions satiriques ou obscènes sont jugées incompatibles avec la littérature d'accueil, d'où leur réduction ou leur suppression. Cependant, les variantes introduites pour la scène par rapport au texte de 1939 à l'aide de la traduction-relais, en provenance d'une autre culture théâtrale, sont significatives d'une évolution sur ce plan, dans le sens d'une plus grande proximité avec la poétique de l'original.

La position du théâtre d'Aristophane dans le polysystème-cible s'est donc modifiée avec la société de réception elle-même.

Les traductions nouvelles qui surgissent ensuite et sont publiées dans les années 1980 en sont la preuve⁹⁷⁹. À la scène, on trouve *L'Assemblée des Femmes* qui est joué par les élèves-comédiens du CCE en 1985 dans une traduction assez libre du CCE également, établie à partir de la version française.

Bien que peu représenté, ce type de comédie fait partie des oeuvres importées dans une stratégie d'ouverture à d'autres répertoires, dont les orientations en termes de politique culturelle favorisent une évolution interne de la vie théâtrale. Ceci explique que le recours à la traduction intermédiaire, provenant dans ce cas d'une littérature-source à laquelle est associé le modèle d'une pratique théâtrale dont le CCE se réclame, soit non seulement un procédé admis, mais aussi la voie d'accès indispensable à des littératures, des genres ou des auteurs susceptibles d'exercer une fonction novatrice face à la tradition.

Mais, l'acceptation du recours à la traduction intermédiaire est aussi une norme qui implique une distance par rapport à l'original⁹⁸⁰ et une plus grande liberté du traducteur. C'est ce que révèle l'approche globale du CCE pour traduire le théâtre d'Aristophane.

⁹⁷⁹. Les traductions publiées sont faites à partir de l'original et les traducteurs sont des spécialistes universitaires de la littérature et de la culture grecque; on peut citer, entre autres, les publications assurées par l'Editorial Inquérito, par les Edições 70, par l'Instituto Nacional de Investigação Científica, par le Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra

⁹⁸⁰. cf. Gideon Toury, "The Nature and Role of Norms in Literary Translation", in *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, Porter Institute, 1980: "Thus, for instance, when the norm of the adequate translation is operative, there is a high probability that a norm dictating direct translation, from the SL only, will also prevail, whereas, on the other hand, a norm which allows mediated, second-hand translation is likely to be

En effet, les choix seconds proposés par les variantes ne sont pas tous dérivés de cette source et s'exercent indépendamment de celle-ci.

Il est donc probable que la distance entre la variante finale et le texte portugais d'origine, qui est lui-même une traduction incomplète et orientée selon les normes du système littéraire de réception de l'époque, - si l'on en juge par les caractéristiques traductionnelles qui ont été relevées -, correspond à une démarche traductionnelle orientée par un renouveau des normes de la culture réceptrice et de ses besoins.

2.5.3. Corneille, *Horace*.

2.5.3.1. Sélection et dramaturgie de la tragédie cornélienne.

La sélection de la pièce de Corneille⁹⁸¹ pour le répertoire du CCE en 1985 est particulièrement significative.

Elle est orientée selon une perspective dramaturgique et interprétative définie, comme l'étude des variantes permettra de le constater, et est centrée sur le débat idéologique et esthétique qui a accompagné ce type de texte et de discours dans l'histoire du théâtre classique et contemporain.

Naturellement influencé par la hiérarchie des genres théâtraux qui était déjà chose admise vers les années 1630, le dramaturge Corneille, alors attaché à la troupe de l'acteur Mondory à Paris, abandonne la comédie et se tourne vers le grand genre, la tragédie, grâce auquel il pourra formuler les préoccupations nouvelles de sa génération et qui deviendront le sujet de son théâtre, celles de l'idéologie politique.

Après *Le Cid* dont l'intrigue propose une analyse d'un héros d'exception, mais que l'on oblige à respecter la loi commune à tous, il écrit *Horace* en 1639, où l'on trouve la réaffirmation et l'accentuation d'une pensée politique qui signifiait également son engagement aux côtés des

connected with a growing distance from the initial norm of adequacy" (p.56)

⁹⁸¹. Corneille, *Théâtre Complet*, tome 1, texte établi avec introduction, chronologie, note bibliographique, notices, notes et choix de variantes par Georges Couton, Garnier Frères, 1971, pp.807-888

orientations suivies par le gouvernement de Richelieu dans la période de troubles que la France traversait.

D'autre part, Horace, comme ensuite *Cinna* en 1640-1641 et *Polyeucte* en 1642-1643, est une pièce dont la source est historique et se trouve dans l'histoire ancienne rapportée par Tite-Live⁹⁸² du combat fratricide des Horaces et des Curiaces avec, notamment, le meurtre de Camille par son frère Horace, critiquée sévèrement par l'Académie au nom des bienséances.

Corneille, conscient de ce qui a déplu aux doctes dans sa pièce, comme il le rappellera dans l'*Examen* de 1660, introduit dans la dédicace au Cardinal les arguments de sa défense personnelle: tout d'abord, la garantie, représentée par l'auteur qui l'a inspiré, de la noblesse de son sujet et, ensuite, l'expression de sa propre reconnaissance envers un protecteur qu'il place au-dessus de ses censeurs et remercie de lui permettre de servir ainsi l'État.

L'importance attribuée par Corneille à cette dédicace est telle, comme le remarque Couton, qu'elle sera reproduite dans les éditions ultérieures jusqu'à celle de 1660. Elle apparaît également, traduite, dans le programme du spectacle du CCE. Replacée dans le contexte de crise de la vie théâtrale portugaise et de ses relations avec le pouvoir, la dédicace de Corneille retrouve, sous l'effet d'une sorte de parallélisme, une signification politique évidente.

Le recours à l'Histoire comme source de vérité, de préférence au vraisemblable, est une marque du réalisme qui caractérise la poétique de Corneille et l'oppose à la doctrine de l'Académie. Ce sont les récits antiques eux-mêmes qui établissent la légitimité des choix du poète puisque, selon Corneille: "toutes les vérités sont recevables dans la poésie"⁹⁸³. Mais, ils sont aussi le support discursif de l'action racontée, en tant que véhicule d'une morale politique qu'il faut situer dans l'actualité de la première moitié du XVIIe.

Cette tragédie est profondément liée à l'histoire contemporaine de Corneille dont on relèvera quelques aspects, plus immédiatement lisibles dans le texte.

⁹⁸². Georges Couton soutient que Corneille, qui ne cite que Tite-Live, et en latin, dans l'édition originale, a utilisé d'autres sources et il insiste en particulier sur les *Antiquités romaines* de Denys d'Halicarnasse, dont une version en latin venait d'être publiée; cf. Corneille, o.c., 1971, pp.814-816

⁹⁸³. cité in Corneille, o.c., 1971, p.VI

La guerre menée par la France contre la maison d'Autriche est une lutte fratricide, dans la mesure où elle oppose sur le plan externe deux royaumes catholiques, et sur le plan interne, divise l'opinion. De plus, la position de la reine française, Anne d'Autriche, fille du roi d'Espagne, est également très symbolique et n'est pas sans ressemblance avec la situation des personnages féminins de la pièce. Finalement, la fragilité de l'État français a permis à Richelieu d'imposer un système de gouvernement fondé sur le "ministériat"⁹⁸⁴, selon le principe de la délégation du pouvoir royal à de "grands serviteurs"⁹⁸⁵ et de "la mise en vacances de la légalité"⁹⁸⁶, comme le montre le dernier acte de Horace.

L'expression du soutien de Corneille à Richelieu et à sa politique brutale au nom de la raison d'État est située, selon l'ensemble de la critique traditionnelle, dans les répliques échangées au dénouement (V,3) entre le roi Tulle, le Vieil Horace et son fils, après le meurtre de Camille.

Cependant, l'évolution du texte original révèle une hésitation postérieure de la part du dramaturge sur ce point. Elle porte sur le choix d'un adjectif au vers 1761, déterminant pour le sens attribué par le pouvoir politique, c'est-à-dire monarchique, au comportement du jeune Horace: l'expression "Ta chaleur généreuse", employée pour le texte de 1641, est remplacée par "Sa chaleur dangereuse", en 1656, puis, l'édition de 1660 reviendra au premier choix⁹⁸⁷. La sensibilité de ce texte à la situation politique du contexte de réception en ressort, tout comme les allusions au mépris pour l'opinion publique (vers 1711-1719), ou à la condition des grands serviteurs qui sont au-dessus des lois (vers 1747-1755), mais incompris du peuple.

On verra que ces problèmes sont également le point de départ pour les décisions prises dans les variantes de la traduction étudiée ici.

En 1985, la sélection de cette tragédie est, elle aussi, historique, si l'on tient compte de la citation faite, pour la page d'ouverture du programme du spectacle, d'un poème de Brecht évocateur de la permanence de la menace totalitaire, qui était alors celle du nazisme:

"Vocês aí, aprendam a ver, em vez de apenas olharem fixamente.

⁹⁸⁴. L'expression qui est d'époque est citée par G.Couton in Corneille, o.c., 1971, p.820

⁹⁸⁵. *ibid.*, id.

⁹⁸⁶. *ibid.*, id.

⁹⁸⁷. cf. Georges Couton, "Notice", in Corneille, *Théâtre complet*, tome 1, o.c., 1971, p.823

E aprendam a agir em vez de tagarelarem à toa.

Esta coisa esteve quase a dominar o mundo!

Os povos venceram-na; todavia que nenhum de nós cante vitória antes do tempo

- o ventre que pariu a coisa imunda, ainda é fecundo."

Dans le même document, cette orientation interprétative est reprise par le metteur en scène: "Num momento da história dos homens em que nos campos do mundo se afiam com afã espadas cada vez mais bem temperadas, cortantes e devastadoras, é que a besta imunda ou anda já de novo à solta, ou se prepara para andar"⁹⁸⁸. Représenter Corneille enseigne donc, en termes didactiques, à identifier et à reconnaître les périls du temps présent.

Il est vrai que la mise en scène contemporaine du théâtre de Corneille a été fréquemment associée aux procédés du théâtre épique.

Pour cette raison, il est intéressant de remarquer qu'il existe, dans le programme qui inclut le texte qui vient d'être cité, une référence au metteur en scène et directeur du Théâtre National de Strasbourg, Hubert Gignoux, et à son intérêt pour le théâtre de Corneille, dont il a mis en scène Horace en 1963 et en 1969-1970.

Les orientations pour ce dernier spectacle sont énoncées très clairement dans un texte d'accompagnement. Le point de vue adopté quant à Horace est "qu'il a tort [...], que la morale à laquelle il obéit d'abord avec honneur (quoiqu'il y ait beaucoup à dire sur le stratagème qu'il emploie contre les Curiaces) contient les germes d'excès odieux, qui peuvent s'épanouir en certaines circonstances"⁹⁸⁹. La sélection et la citation de certains vers indiquent et justifient la lecture qui est donnée des personnages et de leur comportement devant la guerre. On trouve, finalement, une option déclarée pour l'historisation du cadre romain, accompagnée par une diversification des lieux qui permet une reconstitution de la réalité de la guerre: une salle où l'on soigne les blessés, la salle d'armes d'Horace, etc.

⁹⁸⁸. cf. Mário Barradas, in Centro Cultural de Évora, *Horácio de Corneille*, Teatro 54, 27/7/85, pp.14-15

⁹⁸⁹. Théâtre National de Strasbourg, Cahier de documentation n°35, "Le spectacle", pp.16-17

Les textes qui complètent le cahier de documentation du Théâtre National de Strasbourg insistent essentiellement sur la thématique guerrière liée à "l'existence même d'un ordre militaire"⁹⁹⁰ afin de privilégier une interprétation tournée vers l'actualité du problème qu'elle pose.

On retiendra ici un aspect de cette lecture, pertinent pour notre étude. Elle a impliqué un traitement du texte de la tragédie qui est effectué par la suppression de 36 vers, considérés comme des longueurs ou dont le sens entre en contradiction avec le point de vue adopté, notamment pour la caractérisation du jeune Horace⁹⁹¹.

La confrontation de répertoires indique que la question des variantes ne se limite pas uniquement à un problème de filiation de versions textuelles, originales ou en traduction, lorsqu'il s'agit d'adaptation théâtrale, et ceci quel que soit le statut de l'oeuvre dans la littérature de réception.

On sait, en effet, que c'est précisément malgré - ou plutôt - en raison de sa position centrale dans le système littéraire moderne que le répertoire classique a été l'objet d'une série de relectures idéologiques et esthétiques soutenues par un travail de mise en scène, pour certains parfois iconoclaste, à partir des années 1960 en Europe.

La sélection du texte par le CCE valorise, elle aussi, la position de cet auteur dans le répertoire théâtral.

Le programme du spectacle Horace par le CCE est explicite à ce sujet. Il définit une stratégie de répertoire fondée sur l'importation, afin de dépasser "o atraso do Teatro que se faz em Portugal"⁹⁹², et qui repose sur la "lógica teatral [...] de mostrar sistematicamente os textos, se possível os melhores, dos melhores autores de todos os tempos"⁹⁹³.

Cette identité de points de vue entre les deux versions jouées en France ou à Évora de Horace, qui allie une réflexion sur une politique culturelle à une lecture également politique du contexte de réception du texte, et la pertinence dramaturgique de ce double choix, qui consiste à

⁹⁹⁰. cf. Hubert Gignoux, "Les classiques changent de couleur", in Théâtre National de Strasbourg, programme de *Horace* de Pierre Corneille, saison 1969-1970

⁹⁹¹. "(...) quatre vers coupés, parce que Horace s'y exprime plus, en définissant la nature des liens qui l'attachent à sa femme, comme le héros imaginaire d'un roman de chevalerie, que comme un guerrier primitif ou moderne", *ibid.*, id

⁹⁹². cf. M. Barradas, in Centro Cultural de Évora, *Teatro* 54, 27/7/85

⁹⁹³. *ibid.*, id.

traiter le répertoire simultanément en tant que monument et en tant que document, doivent être comprises dans leur contexte historique.

Une interprétation plus récente, celle de F. Regnault part d'une poétique inhérente au texte cornélien, de son traitement exemplaire de l'unité de lieu, qui exclut la représentation de l'espace extérieur, celui du champ de bataille dont les combats ne sont connus que par des récits. Selon lui, cette "violence racontée"⁹⁹⁴ finit par se concentrer dans le geste guerrier, visible dans la mort de Camille, mais qui n'est suscitée que par ses seules imprécations. La critique actuelle voit aussi dans la tragédie cornélienne une dramaturgie du pathétique, exprimée par exemple dans l'attente créée par le retardement de la décision de combattre (III, 2 à 5) ou les adieux de Curiace et Horace avant le combat. G.Couton insiste sur l'importance attribuée par Corneille aux liens affectifs entre les personnages et sur des concepts essentiels comme celui de tendresse⁹⁹⁵, renvoyant à une dramaturgie du couple, pour laquelle la conception de l'amour classique signifiant générosité et courage est alliée à la gloire et se distingue de la passion racinienne destructrice.

À ces lectures plus littéraires et moins engagées idéologiquement dans le contexte de réception sociale et culturelle, les mises en scène historiques des années 1970-1980, fondées sur des procédés épiques, préféraient la prise de conscience du spectateur devant l'histoire et la société.

On pourrait affirmer qu'il existe ainsi une histoire politique des mises en scène de ce texte de Corneille, suscitée par la richesse polémique de son discours idéologique, et que nous sommes devant un modèle théâtral, construit sur des normes par rapport auxquelles la traduction du CCE et ses variantes se sont situées historiquement.

2.5.3.2. Vers une traduction adéquate?

La tragédie classique, en tant que genre élevé, emploie le vers alexandrin, d'abord élu par la Pléiade pour la poésie lyrique, puis s'imposant comme le "grand vers" pour le théâtre au XVIIe.

⁹⁹⁴. cf. François Regnault, *La Doctrine inouïe. Dix leçons sur le théâtre classique français*, Paris, Hatier, collection Brèves Littérature, 1996, pp.40-41

⁹⁹⁵. cf. Georges Couton, *Corneille*, Hatier, 1958, p.55

Ainsi, l'option en faveur du vers pour la traduction dénote une approche initiale qui suppose l'adoption du principe de l'adéquation du texte-cible à l'une des normes de l'esthétique classique française du XVIIe.

L'histoire théâtrale portugaise est, on le sait, construite sur une double appropriation de ce modèle théâtral, l'une étant faite en termes académiques dans un respect scrupuleux de ses normes et restant plutôt marginale, et l'autre, théâtrale et très libre, notamment au XVIIIe⁹⁹⁶. La tradition du vers alexandrin au théâtre au Portugal étant pratiquement inexistante et Corneille n'ayant que rarement été traduit ou l'ayant été librement, il n'existe pas de tradition du type de vers particulier au texte cornélien.

Étant donné également la disparition progressive du modèle théâtral de la tragédie classique versifiée, l'emploi du vers dans cette traduction et dans ce répertoire où domine la prose, indique tout d'abord un choix esthétique, qui s'identifie avec celui de l'usage délibéré d'un langage de théâtre, et également une finalité pragmatique. Le rôle qui peut être attribué à ce choix formel est celui de créer un effet d'étrangeté pour le récepteur par rapport aux normes dominantes sélectionnées pour les autres textes du répertoire, ce qui renvoie à un principe important du théâtre épique.

Une observation plus attentive du type de vers utilisé montre que le traducteur a cherché à suivre la norme, par approximation, du dodécaphonisme de l'alexandrin, et une comparaison élargie à l'ensemble du texte révèle qu'il a privilégié en ce sens les passages consacrés ou devenus anthologiques.

C'est le cas notamment de la tirade des imprécations de Camille contre Rome (IV, 5). Il est curieux de noter que l'oeuvre de Corneille constitue si peu une tradition théâtrale, mais bien plus une référence littéraire, que c'est aussi cette scène qui est sélectionnée - avec celle de l'exposition (I,1) -, dans une traduction incomplète et anonyme de Horace, datée de 1868. Probablement insérée dans une anthologie, théâtrale ou scolaire, de textes littéraires, cette sélection de deux scènes canoniques

⁹⁹⁶. Le théâtre de Corneille, traduit, mais joué pour la première fois tardivement en 1794 au Portugal, a suscité de nombreux débats académiques, notamment autour des irrégularités du *Cid*, la restauration de la tragédie classique, considérée comme modèle canonique, a été au centre des préoccupations de l'Arcadie Lusitane, dont elle a exalté les règles dans des dissertations théoriques et qu'elle a cherché à recréer en s'exerçant à une pratique régulière et versifiée du genre; ces efforts restant sans succès, Manuel de Figueiredo opte pour traduire librement *Le Cid* et *Cinna* en 1775 et 1776; néanmoins, ce sont Racine et Voltaire qui obtiendront la faveur du public; cf. A.J.Saraiva & Oscar Lopes, o.c., 1996, pp.593-623

de la tragédie de Horace juxtapose sur la même page, les vers français et le texte portugais, également versifié⁹⁹⁷.

Afin de les comparer avec la traduction du CCE, nous citerons les premiers vers de ce texte, après l'original:

édition originale de 1641:

"Rome, l'unique objet // de mon ressentiment!"

"Rome, à qui vient ton bras // d'immoler mon amant!"

"Rome qui t'a vu naître, // et que ton coeur adore!"

traduction portugaise de 1868;

"Roma, do meu rancor alvo, sómente!"

"Roma, a quem immolaste o meu amante!"

"Roma, onde viste a luz, e que idolatras!"

traduction du CCE en 1985:

"Roma, único objecto // do meu ressentimento!"

"Roma, a quem o teu braço // imolou meu amante!"

"Roma, que te viu nascer // e teu coração ama!"

Le nombre de syllabes et leur regroupement sont structurés selon la place des accents et de la pause dans le vers.

Le premier exemple de traduction utilise un vers basé sur le décasyllabisme, accentué sur la première et la septième syllabe, alors que le second est apparenté à une suite de 14 syllabes, qui isole en les accentuant les deux premières: "Roma", et institue une organisation binaire du groupe des syllabes restantes, avec une seconde pause dans le vers. S'il ne s'agit pas véritablement d'une césure, ce point d'articulation du vers en est le rappel: l'accent retombe sur "objecto", "braço" et "nascer" et sur la dernière syllabe accentuée, dans ce cas l'avant-dernière.

On remarquera, dans le dernier exemple, l'utilisation d'un rythme qui, par la place des accents, tend à réintroduire ce qui caractérise l'essence même de l'alexandrin, "le vers de la tragédie

⁹⁹⁷. cf. *Horácio, Tragédia de Pedro Corneille, extractos de uma tradução inédita com o texto*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1868; les extraits sont les scènes d'exposition (I,1) et du meurtre de Camille (IV,5)

française du XVII^e siècle"⁹⁹⁸, ou en d'autres termes, les rapports entre le son et le sens, puisque c'est la matière phonique qui est essentielle à l'énonciation théâtrale.

Le souci d'une proximité sonore entre le vers français et la traduction n'existe que dans la traduction du CCE, où l'alternance entre consonne et voyelle, soutenue par une technique de diction qui présuppose un matériau linguistique jouant entre la liaison et l'élision, afin de créer l'euphonie et éviter l'hiatus, en utilisant aussi les allitérations ou les assonances, finit par reproduire en l'imitant un fonctionnement naturel de la langue.

Ainsi, les vers traduits, - tout en n'étant certes pas des alexandrins -, se présentent comme une copie approximative de l'original, également sur le plan syntaxique et lexical, et apparaissent en tant que matière phonique organisée à la lumière du vers alexandrin classique.

Des cas, peu nombreux, de variantes introduites pour des raisons de prosodie semblent confirmer l'importance attribuée à la prosodie choisie puisqu'elles proviennent des difficultés ressenties au moment de l'énonciation des vers par les acteurs.

Ces corrections de la prosodie sont effectuées par la suppression d'un mot ou d'une syllabe, afin soit de raccourcir le vers, soit de maintenir le rythme, de douze à quatorze pieds.

C'est le cas de ce vers: "le bras qui rompt le cours de nos destins contraires", corrigé ainsi: "o braço que o curso de nossos destinos [suppression de: contrários] rompeu". Ou bien, dans le même type de variantes, on trouvera l'ajout d'un pronom complément d'objet, éventuellement plus conforme à la norme grammaticale, mais surtout chargé d'harmoniser la fin du vers, dans: "mil já o fizeram, mil outros poderão fazer [fazê-lo]". De même, afin de retrouver par assonance la répétition sonore de la consonne liquide de "ela", située à la fin du vers précédent, le verbe "chama" dans l'expression "onde a honra nos chama" est remplacé par "espera". Finalement, la substitution de "infinita" par "infinda", dans le vers "tão glorioso título é uma riqueza infinita [infinda]" permet de reprendre la fin du vers précédent: "... e vós o sois ainda". Une inversion de mots permet aussi de restituer l'assonance des vers dans le cas du vers: "mas em tão contrária sorte tomarei que partido?", remplacé par: "mas em tão contrária sorte que partido tomarei?", rimant avec le vers précédent terminé par "terei".

⁹⁹⁸. C'est en ces termes que F. Regnault introduit le chapitre "Leçon sur le vers", in o.c., 1996, pp.184-224

Finalement, la correspondance d'un vers français à un seul vers portugais n'est pas systématique. Les exemples se trouvent à l'acte I, scène 3: le vers 238 est réparti sur deux vers, et le v. 331 sur deux vers. L'ordre des hémistiches des vers 1141-1146 de l'acte IV, scène 2, du Vieil Horace est également modifié.

Le principe traductionnel de l'adéquation, postulé au début, peut être vérifié aussi dans une note à propos du lexique dans le cas particulier du terme "parricide", employé dans la traduction sous la forme "parricida".

Ce substantif, qui est également l'objet d'une note dans l'édition française⁹⁹⁹, fait partie de ce que l'on désigne, dans un texte court inséré dans le programme, comme des "alusões, referências, expressões e sentidos textuais que a tradução procurou respeitar, e que não é possível explicitar exhaustivamente, nem é certo que fosse sequer boa prática fazê-lo"¹⁰⁰⁰. La dernière partie de cette note énonce clairement un choix initial de traduction, visant une adéquation au texte original.

Celle-ci ne peut être comprise qu'en fonction de la position innovatrice que l'on attribue à la traduction du genre de la tragédie classique française dans le répertoire théâtral portugais. Comme on l'a vu plus haut, la présentation par le metteur en scène des raisons de cette sélection montre que la traduction et la dramaturgie moderne d'oeuvres canonisées par la tradition sont considérées comme une voie de rénovation et de modernisation de la vie théâtrale du moment.

2.5.3.3. Une traduction incomplète.

Il est donc cohérent que cette traduction reproduise la structure textuelle de l'original, composé en cinq actes, et qu'elle ait le même nombre de scènes, placées dans le même ordre.

Pour Corneille, l'unité d'action de la tragédie, qu'il nomme aussi la fable ou le sujet, est la règle la plus importante. Elle implique un lieu unique¹⁰⁰¹, qui finira, avec les dernières pièces, par se

⁹⁹⁹. cf. G. Couton, "Notes", in Corneille, o.c., 1971; il s'agit de la note 66, p.1147: "*Parricide* désigne au XVIIe siècle tout crime exceptionnel: meurtre d'un roi, de parents proches"

¹⁰⁰⁰. cf. Centro Cultural de Évora, Teatro 54, 27/7/85, programme de *Horácio* de Corneille

¹⁰⁰¹. Le "Mémoire de Laurent" qui est la continuation de celui de Mahelot à partir de 1673, contient la notice suivante, à propos de *Horace*, en 1678: "Théâtre est un palais à volonté. Au cinquième acte, un fauteuil"; cité in François Regnault, o.c., 1996, p.230

vider en tant que lieu fictionnel pour se constituer en un lieu nul, en fait celui de la scène elle-même pour seule réalité¹⁰⁰².

Cependant, les variantes introduites sur le document photocopie révèlent que le texte traduit ne correspond pas au principe de production d'une traduction complète, des coupures ayant été faites pour aboutir au texte final de la représentation.

Si l'on tient compte des principes dramaturgiques et prosodiques qui peuvent expliquer, en termes de cohérence textuelle, ce type de choix situé au moment de l'établissement du texte V2 destiné à être joué¹⁰⁰³, il est permis de s'interroger également sur la probabilité de l'application des mêmes normes à la première variante V1 de cette traduction.

Une vérification, qui oblige à une comparaison avec l'original, devra donc être faite après la comparaison entre V1 et V2 qui suit.

Le texte de la traduction telle qu'elle est donnée aux acteurs porte les marques manuscrites de modifications qui sont dues à des suppressions de mots ou de groupes de mots, de vers ou de groupes de vers et qui aboutissent à un texte plus court.

De plus, le passage de la version V1 photocopie à la variante V2 procède selon une démarche qui se situe également à d'autres niveaux, comme par exemple, la série de substitutions ou de corrections textuelles justifiées par l'adoption de choix lexicaux ou grammaticaux qui sont considérés comme étant plus en accord avec des normes linguistiques et culturelles en usage dans la communication soit littéraire, soit quotidienne de la culture de réception.

On s'occupera, d'abord, de cette série de modifications qui peuvent être interprétées, pour chaque cas, en fonction de la norme qui vient d'être énoncée.

Au vers 14, le remplacement de la préposition "para" par "em", dans le groupe verbal construit avec le verbe "mostrar" permet la correction d'une ambiguïté au niveau du sens, dérivée de l'usage courant, malgré l'appui donné ici par la ponctuation. D'autre part, la reprise de la construction verbale du vers français qui apparaissait plutôt comme un gallicisme est remplacée par une autre formule:

¹⁰⁰². cf. Anne Ubersfeld, "Corneille ou l'exil d'Éros", in *Le Théâtre et la Cité*, Éditions AISS-IASPA, 1991, pp.37-50

¹⁰⁰³. voir l'exemple cité auparavant d'une mise en scène française de la même tragédie dont le texte a été retravaillé en fonction d'une dramaturgie définie.

"C'est montrer pour le sexe assez de fermeté"

V1: "É revelar, para a mulher, uma imensa coragem"

V2: "É revelar, na mulher, uma imensa coragem"

Au niveau lexical, les choix opérés par la version V2 concernent tous le langage codifié de la tragédie.

L'expression "une âme commune" au vers 15, d'abord traduite: "as almas comuns", est remplacée par "os espíritos vulgares". Le pluriel et le remplacement du substantif retirent à l'expression une connotation qui, au sens actuel et dans le contexte culturel de réception, est exclusivement religieuse.

Le vers 516 où l'on trouve: "mon sort a bien changé de face", propose d'abord la traduction: "minha sorte mudou muito o seu rosto", remplacée par: "minha sorte mudou muito de aspecto" par laquelle on corrige, à l'aide de la modernisation du lexique, un usage métaphorique de "face".

De même, le verbe "mourir" au vers 441, qui avait été traduit par "perecer", est substitué par "morrer", donc, par un choix lexical qui tend à moderniser le langage de la pièce.

Un remplacement de la traduction de "les dieux" au vers 839 qui était d'abord: "o céu" par: "os deuses" restitue la composante historique et culturelle propre de l'univers romain de la fable, en évitant la connotation religieuse chrétienne actuelle.

Ces variantes sont, en tant que choix seconds réalisés au moment du passage à la scène, assez significatives de phénomènes courants de la pratique traductionnelle du CCE, où le principe de l'adéquation est apparemment suivi de façon variable. On pourrait se trouver, en fait, devant une traduction dont les normes n'ont pas l'homogénéité apparentée au départ.

On peut noter, d'autre part, un aspect de V2 qui concerne un certain nombre de coquilles et d'erreurs de frappe, qui sont plus nombreuses que dans d'autres scripts. Elles dénotent un moindre degré de familiarité avec ce type de textes de la part du dactylographe - lisant la traduction qui lui est remise manuscrite - et devant laquelle son intuition ou son expérience se trouve démunie.

La liste qui suit est représentative du type d'hésitations dans ce passage à l'écrit dactylographié, qui produisent parfois un texte grammaticalement incorrect, contraire au sens ou

dépourvu de signification: subiste = subsista; quando = guardo; Valério = Curiácio; pasta = basta; funestos = funesto; olhar = olhou.

Quelques cas plus accentués, comme: "um cunhado, da tua irmã o mundo", qui doit être lu: "um cunhado, da tua irmã o marido", ou bien: "que a vergonha fuja na sua fonte imprime", au lieu de:

"que a vergonhosa fuga na sua fronte imprime", indiquent une méconnaissance du type de langage adopté, d'où l'acceptation de son apparente ou éventuelle incongruité.

Finalement, un oubli est corrigé dans V2. Il s'agit du vers célèbre de Curiace à Camille, à l'acte II, scène 5, vers 593, rajouté à la main:

"Je n'ai plus d'yeux pour vous, vous en avez pour moi!", traduit par: "Já não vos amo mais e vós amais-me ainda!".

Un type différent de variantes est constitué par la suppression de vers ou partie de vers dans V2, dont la description et l'analyse suivent. Elles sont d'abord indiquées selon la suite linéaire des occurrences au long du texte, et seront regroupées ensuite, dans une tentative d'explication, à l'aide d'une référence aux coupures faites par la traduction sur l'original, avant d'aboutir à la version V1.

Acte I, scène 2

Au vers 145, qui est un exemple d'alexandrin disloqué, dans la réplique de CAMILLE, V2 supprime la traduction de "Hélas!" par "Ai de mim!", située au début de ce vers, interrompu par la prise de parole de la confidente Julie. L'interjection exprimant le désespoir devant le malheur perd son intensité en portugais. Dans cette langue, l'expression est connotée avec un langage stéréotypé et le traducteur préfère ici la non-traduction.

Le vers 205 de la même scène, où Camille parle de Valère est supprimé: "Il me parla d'amour sans me donner d'ennui / de amor me falou, sem contrariedade me causar". La cohérence morale et éthique du personnage est renforcée par cette suppression.

Plus loin, aux vers 220-222 qui sont à la fin de sa tirade, l'évocation du spectre dans le songe de Camille est retirée: "Un spectre en paraissant prenait soudain la fuite; / Ils s'effaçaient l'un l'autre; et chaque illusion / Redoublait mon effroi par sa confusion" / "O espectro que aparecia, de súbito

fugia; / apagavam-se uns aos outros, e cada ilusão / aumentava o meu pavor com tanta confusão". Cette coupure isole le quatrième vers avant la fin et souligne une image, plus réaliste, de la guerre: "J'ai vu du sang, des morts, et n'ai rien vu de suite / Vi sangue, vi mortos, nada mais vi depois".

D'autre part, si l'oracle ou l'invocation à la divinité est rare dans le théâtre de Corneille, dont les héros mettent en pratique le principe cartésien de la délibération suivie de la décision, le thème de la vision prophétique par le songe est, à un niveau identique, un obstacle à l'idée d'une responsabilité humaine que la dramaturgie du spectacle soutient.

Acte III, scène 4

Les vers 907-910 prononcés par le personnage de Sabine sont supprimés:

"Une mauvaise humeur, un peu de jalousie, / En fait assez souvent passer la fantaisie. / Ce que peut le caprice, osez-le par raison, / Et laissez votre sang hors de comparaison" - ; " Um momento de mau humor, um pouco de ciúme / faz muitas vezes com que se apague essa ideia. / O que pode um capricho, tentai que possa a razão, / e deixai que o vosso sangue não sofra comparação".

La réplique de Sabine est construite sur une comparaison entre les liens familiaux et les liens amoureux. Sabine privilégie les premiers pour Camille au nom du devoir envers ses frères.

La coupure de ces vers qui représentent une sorte de digression mondaine sur la fragilité des liens amoureux, peu conforme à une lecture moins frivole du personnage, doit contribuer à la construction du système de valeurs qui oriente la dramaturgie globale du texte.

De même, dans la même réplique de Sabine, une seconde coupure aux vers 915-916: "Mais pour vous, le devoir vous donne, dans vos plaintes, / Où porter vos souhaits, et terminer vos craintes" - "Mas a vós, o dever aponta em vossas queixas / o objecto das esperanças e o termo dos receios", isole les vers 911 à 914, porteurs du même discours idéologique privilégiant les liens du sang, et établit une identité entre le discours de Sabine et l'insensibilité devant l'amour attribuée à Horace, selon les choix dramaturgiques de cette mise en scène.

Acte IV, scène 3

Les vers 1187-1190 du Vieil Horace sont retirés de la version V2. Le Vieil Horace et Camille viennent d'apprendre la victoire d'Horace. Il va en porter la nouvelle à Sabine avec celle de la mort de ses frères tués par Horace et affirme: "Mais j'espère aisément en dissiper l'orage, / Et qu'un peu de prudence aidant son grand courage / Fera bientôt régner sur un si noble coeur / Le généreux amour qu'elle doit au vainqueur" - "Mas espero ver dissipada essa coragem (coquille?) / e que a razão ajudará sua coragem / e faça reinar num coração de tal valor / o generoso amor que ela deve ao vencedor".

Ces quatre vers séparent une suite de reproches adressés à Camille. Leur suppression renforce l'expression de l'autorité paternelle et de la violence exercée sur elle. L'interprétation tend vers la production d'un effet de sympathie envers Camille, sans qu'il soit contrebalancé par l'attitude opposée, et qui est attendue, de Sabine.

Acte IV, scène 5

Le dernier vers prononcé par Camille, le vers 1321: "Ah! Traidor" est limité à l'interjection "Ah!" et la suppression du substantif est du même ordre que celle de "Ai de mim" auparavant, l'expression employée ici étant encore plus nettement connotée avec un registre mélodramatique pour un récepteur moderne.

Acte IV, scène 7

Pour des raisons de cohérence dramaturgique concernant le personnage de Sabine, les vers 1401-1402 sont supprimés. Sabine menace, dans une attitude qui serait contradictoire avec la construction que l'on propose pour ce rôle, de se suicider: "Allons-y par nos pleurs faire encore un effort, / Et n'employons après que nous à notre mort" - "Com minhas lágrimas um último esforço ainda farei, / e em minha morte só a mim própria empregarei".

Acte V, scène 1

Pour la première fois dans la pièce, c'est une réplique d'Horace qui est remaniée. Les vers 1419-1420 sont supprimés:

"Disposez de mon sang, les lois vous en font maître; / J'ai cru devoir le sien aux lieux qui m'ont vu naître" - "Meu sangue vos pertence, a lei assim o determina. / Julguei que o dela era devido aos lugares que a viram ser menina".

Ces deux vers sont le début d'une réponse aux reproches faits à Horace par son père. Par leur suppression, l'image d'Horace qui, dans ces vers, justifiait son crime tout en se soumettant à la loi, est remplacée par celle d'un accusateur qui voit dans l'opinion de son père une faiblesse.

Acte V, scène 2

Une nouvelle suppression de 10 vers cette fois - de 1563 à 1572 - dans lesquels Horace accuse le peuple d'injustice et d'incompréhension envers ses héros modifie la pensée politique contenue dans l'original. Il en va de même, un peu plus loin, avec la coupure des vers 1575-1578, par lesquels le caractère exceptionnel et unique de l'exploit est mis en valeur et qui est la clé de l'idéologie du héros tel que Corneille l'idéalise pour Richelieu.

L'allusion à l'incompréhension d'une opinion publique disqualifiée pour juger un grand serviteur d'un roi correspond à un discours peu acceptable dans le contexte politique et social de réception.

D'autre part, une affirmation d'Horace sur le caractère unique de son exploit qu'il ne saurait être capable de répéter, est supprimée, afin de conserver la cohérence du personnage et de son système de valeurs.

Acte V, scène 3

Une autre suite de deux vers, 1605 et 1606, est supprimée. Sabine y explique pourquoi elle veut mourir à la place d'Horace. En tant qu'épouse, elle est "la plus chère moitié" de lui-même. La réplique de Sabine est construite sur une certaine préciosité du personnage et sur le traitement

cornélien de l'amour conjugal: "Ce n'en sera point prendre une injuste pitié, / Mais en sacrifier la plus chère moitié" - "Não será oferecer-lhe uma injusta piedade / mas sacrificar quem é dele a metade"-.

La non-traduction de ces deux vers implique un choix dramaturgique différent qui passe sous silence la mise en valeur du sentiment amoureux pour ce couple.

Aux vers 1619-1620, Sabine développe l'énonciation du conflit où elle est engagée, entre deux sentiments opposés envers Horace: "Aimer un bras souillé du sang de tous mes frères! / N'aimer pas un mari qui finit nos misères!" - "amar um braço do sangue de meus irmãos manchado / e não amar um marido que as nossas desgraças tenha findado!".

La suppression du distique, construit sur une formulation rhétorique par antithèse, peut être due à son caractère redondant, mais cette coupure permet surtout d'enchaîner, en les rapprochant, les vers qui les encadrent et d'augmenter la progression de la tension dramatique.

Finalement, à la dernière scène de l'acte V, le discours du roi TULLE est interrompu au vers 1763:

"Vis pour servir l'État; vis, mais aime Valère", mais qui est traduit avec la modification suivante:

"Vive, e serve o teu rei; vive, para servir o Estado". Ce jugement du roi termine la pièce.

Le contenu thématique des vers supprimés à partir du vers 1762, est celui du pardon accordé à Horace, à qui il ordonne de se réconcilier avec Valère (v. 1762-1766), un appel à Sabine pour abandonner ses pleurs (v. 1767-1770) et une allusion au sacrifice aux dieux pour la purification du crime d'Horace et la préparation des funérailles de Camille avec son amant (v. 1771-1782). Le texte de l'édition de 1641 et 1656 ajoute une réplique de Julie, revenant à l'interprétation de l'oracle cité au début, après le vers 1767: Le roi se lève, et tous le suivent hormis Julie.

Avec l'analyse complémentaire d'autres variantes antérieures, fondée sur une comparaison avec l'original, il apparaît que la formule adoptée pour traduire l'expression de la décision finale du monarque est cohérente avec la perspective dramaturgique globale et qui est mise en valeur à l'aide des suppressions de vers.

De la même manière, les variantes qui viennent d'être citées ont des motivations interprétatives. Elles augmentent l'expression du pathos pour Camille, renforcent l'idée d'une

responsabilité individuelle opposée à toute forme de prédestination qu'un songe pourrait exprimer. Elles éliminent toute hypothèse de développements précieux ou en "beau langage" sur le thème de l'amour, par opposition à l'intransigeance du trio constitué par le Vieil et le jeune Horace avec Sabine que l'on rapproche d'eux.

Les variantes montrent aussi un travail lexical et langagier devant introduire une plus grande acceptabilité de la traduction, par un processus de modernisation notamment.

Passons maintenant à une dernière partie de cette description, annoncée auparavant, et qui concerne les passages supprimés entre l'original et V1 renforcera la description des orientations qui viennent d'être résumées.

Dans l'ensemble des passages omis, on trouve:

a) SABINE, I,1, v. 113-114, qui se laisse aller à des propos mesquins à propos de Camille, en contradiction avec son statut:

"Son esprit, ébranlé par les objets présents,
Ne trouve point d'absent aimable après deux ans"

b) CAMILLE, I,2, v. 182-185, dont on évite la redondance discursive, afin de privilégier la dynamique présente de l'action:

"Je ne vous le dis point, vous vites nos adieux;
Vous avez vu depuis le trouble de mon âme:
Vous savez pour la paix quels vœux a faits ma [flamme]
Et quels pleurs j'ai versés à chaque événement".

c) CURIACE, II, 1, v. 393-394 et son extrême respect des liens affectifs qui l'unissent à Horace:

"Et que l'unique bien où tendent ses désirs
S'achète seulement par vos derniers soupirs!"

d) HORACE, II, 3, v. 450-452 développe l'idée contenue dans le vers précédent: "Une telle vertu n'appartenait qu'à nous", et cette expansion est ressentie comme dispensable:

"L'éclat de son grand nom lui fait peu de jaloux,
Et peu d'hommes au coeur l'ont assez imprimée
Pour oser aspirer à tant de renommée"

e) SABINE, II, 6, v. 647-650, dont quatre vers exclamatifs et interrogatifs trahissent une réaction violente à la situation nouvellement créée et acceptée par Horace et Curiace:

"Quoi? me réservez-vous à voir une victoire
Où, pour haut appareil d'une pompeuse gloire,
Je verrai les lauriers d'un frère ou d'un mari
Fumer encor d'un sang que j'aurai tant chéri?"

f) HORACE, II,6, v. 673-674, qui montre un moment de faiblesse devant Sabine:

"Tu me viens de réduire en un étrange point;
Aime assez ton mari pour n'en triompher point."

g) SABINE, III, 1, v. 721-722 se rassurant dans une totale abnégation sans décision personnelle:

"Regardons leur honneur comme un souverain bien;
Imitons leur constance, et ne craignons plus rien."

h) SABINE, III,1, v. 743-744, employant un langage imagé et une comparaison redondante pour signifier la "flatteuse illusion":

"Pareille à ces éclairs qui, dans le fort des [ombres],
Poussent un jour qui fuit, et rend les nuits plus sombres"

i) SABINE, III, 3, v. 859-860, rappelant la force d'une Providence ou de "la faveur du ciel" qu'il faut accepter, sinon : "Il empêche souvent qu'elle [ne se déploie];

Et lorsqu'elle descend, son refus la renvoie", ce qui est à l'opposé du scepticisme et d'un certain fatalisme de Camille, personnage tragique, qui affirme: "Le ciel agit sans nous en ces événements".

j) SABINE, III, 4, v. 903-904, sur l'identité de la position de soeur ou d'épouse:

"Aussi bien qu'un époux ils sont d'autres nous-[mêmes];
Et tous maux sont pareils alors qu'ils sont [extrêmes;]"

h) SABINE, III, 5, v. 945-946, affirmant la différence entre la faiblesse féminine et le "courage si fort" du Vieil Horace:

"Nous ne demandons point qu'un courage si fort
S'abaisse à notre exemple à se plaindre du sort"

i) SABINE, III, 6, v.1051-1054 - cette réplique termine la scène, après la sortie du Vieil Horace décidé à punir Horace de sa fuite. La suppression du texte réduit les femmes à l'inaction et permet que la clôture du texte soit constituée par les menaces du Vieil Horace, prêt à "[laver] dans son sang la honte des Romains", en d'autres termes, à tuer Horace:

"Suivons-le promptement, la colère l'emporte.

Dieux! verrons-nous toujours des malheurs de la sorte?

Nous faudra-t-il toujours en craindre de plus grands,

Et toujours redouter la main de nos parents?"

j) LE VIEIL HORACE, IV, 1, v. 1057-1060:

"Pour conserver un sang qu'il tient si précieux,

Il n'a rien fait encor s'il n'évite mes yeux.

Sabine y peut mettre ordre, ou derechef j'atteste

Le souverain pouvoir de la troupe céleste..."

La suppression de ces 4 vers réduit la réplique à deux vers d'une extrême intransigeance envers Horace: "Ne me parlez jamais en faveur d'un infâme; / Qu'il me fuie à l'égal des frères de sa femme".

k) VALÈRE, IV, 2, v. 1111-1112: il s'agit à nouveau d'une redondance dans le récit par rapport aux vers précédents:

"Leur ardeur est égale à poursuivre sa fuite;

Mais leurs coups inégaux séparent leur poursuite."

l) CAMILLE, IV, 4, v. 1217-1218 réitère une action déjà connue, mais la présente en soulignant l'innocence de Curiace. La coupure ignore ce détail qui idéalise le combattant albain:

"Rome semble vaincue, et seul des trois Albains,

Curiace en mon sang n'a point trempé ses mains."

m) CAMILLE, IV, 4, v. 1237-1238, exprime une véhémence croissante que ces deux vers sous la forme d'une maxime interrompent:

"Leur brutale vertu veut qu'on s'estime heureux,

Et si l'on n'est barbare on n'est point généreux."

n) HORACE, IV, 5, v. 1273-1274: les deux vers introduisent une digression et une rupture dans la continuité de la réplique et des menaces d'Horace:

"Suis moins ta passion, règle mieux tes désirs,

Ne me fais plus rougir d'entendre tes soupirs."

o) HORACE, IV, 7, v. 1351-1352: la suppression porte sur une supposition et une interprétation du sens de l'amour conjugal. Ces vers sont suivis d'un ordre qui impose à Sabine de s'élever au niveau de la "vertu" de son mari:

"Si l'absolu pouvoir d'une pudique flamme

Ne nous laisse à tous deux qu'un penser et qu'une [âme]"

p) HORACE, IV, 7, v. 1393-1394 répète une idée exprimée dans les deux vers précédents:

"Et de se plaire à voir de si faibles vainqueurs

Régner si puissamment sur les plus nobles coeurs!"

q) Le VIEIL HORACE, V, 1, v. 1437-1438 exprime une faiblesse due à son âge et à sa dépendance:

"Sa vieillesse sur eux aime à se soutenir,

Et ne les punit point de peur de se punir."

r) HORACE, V, 2, v. 1557-1558, vient d'affirmer la dimension exceptionnelle de son exploit et, dans ce passage, considère également le caractère aléatoire et variable des faits qui permettent au héros de se distinguer. La suppression des vers suivants renforce la linéarité sans nuances de sa vision du monde:

"Suivant l'occasion elle agit plus ou moins,

Et paraît forte ou faible aux yeux de ses témoins."

s) HORACE, V, 2, v. 1565-1568, à propos de l'opinion publique, s'exprime ainsi:

"Il veut qu'on soit égal en tout temps, en tous lieux;

Il n'examine point si lors on pouvait mieux,

Ni que, s'il ne voit pas sans cesse une merveille,

L'occasion est moindre, et la vertu pareille." Ce passage complète une autre coupure dans la version V2 des vers qui suivent.

t) SABINE, V, 3, v. 1607-1608, à propos de ses liens avec Horace, comme dans les vers supprimés au même endroit dans V2, affirme:

"Les noeuds de l'hyménée, et son amour extrême,
Font qu'il vit plus en moi qu'il ne vit en lui-même."

u) TULLE, V, 3, v. 1747-1750 distingue parmi ses sujets ceux qui réalisent des actions exceptionnelles et ceux qui n'en formulent que le vœu. La suppression de ces vers restreint l'objet de ce discours aux rares élus, à ceux qui ont ces "dons que le ciel fait à peu de personnes" et qui sont au-dessus des lois:

"Assez de bons sujets dans toutes les provinces
Par des vœux impuissants s'acquittent vers leurs [princes];
Tous les peuvent aimer, mais tous ne peuvent pas
Par d'illustres effets assurer leurs États;"

La condition du héros est ainsi élevée à un statut sans comparaison possible.

Les premières manipulations du texte, antérieures à la version V1, correspondent aux grandes lignes qui ont été dégagées pour les variantes de V2.

Comme on peut le constater, elles tendent à condenser le texte en lui retirant les digressions et les redondances jugées superflues, et suivent les orientations concernant la lecture et l'interprétation de la fable et des personnages, qui opposent deux univers et isolent Camille, porteuse du discours de la passion.

La formulation de l'idéologie politique que l'on trouve chez les Horaces et le roi Tulle est clairement orientée selon un point de vue critique, dont on trouve une trace en tant que piste de lecture pour le récepteur dans les paratextes d'accompagnement du spectacle.

Horace est traité et lu comme un texte pouvant exercer une fonction innovatrice dans le répertoire, d'où le choix pour sa traduction d'une norme située dans une tension entre l'adéquation à un texte original, dont on conserve une image, et un processus qui n'est pas moins important de sélection passant par un travail d'intégration du texte dans les débats idéologiques de la culture réceptrice du moment.

Dans le répertoire du CCE, cette traduction est l'une de celles qui semblent être la plus conditionnées par la forme adoptée, notamment l'usage d'un certain type de vers, qui constitue une contrainte révélatrice également d'un choix en rapport avec la sélection du texte commandé par la position élevée qui lui est destinée dans le système théâtral de réception.

Les auteurs classiques sont privilégiés, mais tout en étant l'objet de relectures qui les resituent dans le canon littéraire. Ainsi, la traduction antérieure, de 1868, qui juxtapose le texte français et la traduction versifiée portugaise, est révélatrice de la présence littéraire ou scolaire d'une tradition du modèle classique solidement institutionnalisée dans les milieux cultivés.

La production théâtrale de ce texte du répertoire classique français actualise son sens politique et idéologique, visible dans le procédé de la variante traductionnelle, et dans un travail de manipulation du texte passant par la suppression de vers selon des choix dramaturgiques et interprétatifs définis.

Les trois cas de variantes de traductions qui viennent d'être décrits, et qui ont été choisis en fonction des traits exemplaires qu'ils présentent au chercheur par leur apparente diversité, confirment la réelle importance du phénomène, et donc de la pertinence de l'inclusion de son étude dans les travaux sur la traduction.

Cette importance est démontrée par les conclusions que l'on peut retirer, après une analyse plus détaillée des textes, quant au caractère permanent et systématique du recours à ce procédé.

Le texte qui se présentait comme le moins remanié après l'établissement du texte-second et dont le statut en termes de systèmes littéraires laissait supposer une certaine stabilité - la tragédie de Corneille, modèle littéraire consacré - est l'objet de transformations aussi décisives que la courte pièce contemporaine dont la première image graphique mettait à nu l'abondance des corrections ou des modifications apportées au texte.

Si le phénomène est généralisé dans le répertoire des traductions du CCE, dont on sait qu'elles ne sont pas publiées et ne sont qu'une étape dans l'ensemble du processus de production du texte/spectacle, il est permis de conclure que les textes mis en scène sont traduits, non pas en tant

qu'énoncés littéraires, mais en tant que textes théâtraux, destinés à produire certains effets sur un destinataire placé dans une relation de communication spécifique.

On constate ainsi que les variantes révèlent des oppositions entre les niveaux textuels qui sont les plus significatifs dans la comparaison des textes. Une apparente conservation des grandes structures, spécifiques du genre dramatique ou du sous-genre correspondant au texte traduit, serait contrariée par une manipulation plus abondante et plus régulière au niveau micro-textuel. Par exemple, les divisions du texte et l'organisation de la fable apparaissent comme dans le texte-source et semblent indiquer une orientation du traducteur vers l'adéquation. Au niveau des répliques ou du dialogue, les modifications et les substitutions opérées signalent un travail textuel progressif vers l'acceptabilité de la traduction. Le texte de M. Vinaver en est un exemple.

En fait, la description qui précède incite à une observation plus ample de ce phénomène au niveau du répertoire dans son ensemble, c'est-à-dire dans les aspects qui sont les plus remarquables des relations intertextuelles existant entre les autres traductions ainsi que les textes originaux, de la partie du répertoire en langue portugaise.

En effet, il convient de signaler que le corpus des pièces portugaises comporte également des textes soumis à une réécriture par rapport à la version originale adoptée, notamment lorsque la distance historique et culturelle les rend inaptes à une réception aisée dans la culture-cible. On peut citer la mise en scène d'une variante de la pièce de Camões, *Auto d'el Rei Seleuco* ou de *Os Estrangeiros* de Sá de Miranda.

Le phénomène de production de variantes, dans le cas du texte théâtral, peut donc être analysé également en termes intersystémiques.

D'autre part, il apparaît que le modèle culturel qui est sous-jacent à cette traduction théâtrale possède à la fois un certain dynamisme et tend vers l'innovation, mais que c'est l'analyse de la politique de traduction qui permet de définir avec plus d'objectivité le degré d'acceptabilité des textes traduits. Le texte produit en premier ou V1 n'est qu'un point de départ, reformulé ensuite à l'aide de divers procédés textuels et traductionnels, pour aboutir à l'objet scénique prétendu.

C'est toute la période de la vie théâtrale portugaise qui correspond aux limites chronologiques de ce corpus qui est représentée par ce type de relations entre le texte de théâtre et la production théâtrale.

Dans la version de *A Paz* du CCE, la comparaison entre V1 et V2, avec l'intervention d'un texte intermédiaire, fait apparaître des divergences de normes entre deux (ou trois) époques - 1939, 1966 et 1980, et cultures. La traduction est donc le lieu de confrontation de normes culturelles, linguistiques et historiques, ainsi que d'organisation d'un système organisé qui comprend l'ensemble des variantes avec les tendances opposées qu'elles manifestent.

L'étude des variantes peut être un support efficace pour des travaux de nature historique dans le domaine de la traduction en général, et de la traduction théâtrale, en particulier. Elles permettent de comprendre dans quelle mesure les textes traduits sont le résultat de processus complexes de choix et de sélections à différents niveaux, conditionnés par des données culturelles, et dont la signification historique découle des systèmes culturels et poétiques sous-jacents.

L'École des Femmes de Molière à Évora

Cette dernière partie sera consacrée à l'application à une traduction complète du modèle de description élaboré par la recherche actuelle en Études de Traduction et qui a été utilisé jusqu'à présent¹⁰⁰⁴. L'objet de l'étude qui suit, la traduction de *L'École des Femmes* de Molière, représente un cas exemplaire de la production théâtrale du Centro Cultural de Évora, constituée par un nombre élevé de traductions nouvelles ou de variantes pour la scène et pour une réception actuelle de textes anciens.

Nous tenterons de cerner, à l'aide d'une description des principes traductionnels adoptés, le(s) modèle(s) textuel(s) et générique(s) auquel ce texte traduit nous renvoie, en intégrant un second ensemble d'éléments non textuels, fondamentaux pour cette traduction visant une réalisation scénique qui engage des aspects intersémiotiques de la traduction.

Le texte choisi est inclus dans un ensemble programmatique cohérent, le répertoire de la compagnie théâtrale du Centro Cultural de Évora ou CCE, qui a privilégié dans sa politique de traductions des textes classiques d'auteurs situés au centre du système littéraire. Le champ de réflexion ouvert par cette spécificité de la traduction de *L'École des Femmes*, constituée par son inclusion dans un groupe homogène, pourra ainsi être élargi également à des questions à la fois théoriques et méthodologiques des Études de Traduction.

L'intérêt d'une conception de l'analyse des traductions en termes de séries, et non pas en tant que textes isolés, est associé ici à celui d'une interprétation de ce type de textes dans une perspective globale qui tient compte, également, des aspects circonstanciels et historiques de leur importation. La problématique de la réception de ces textes littéraires et théâtraux doit être replacée dans un cadre interprétatif caractérisé par la rupture généralisée du système de valeurs traditionnel qui s'est produite au Portugal à partir des années soixante-dix.

Conçue de la sorte, et bien qu'isolant une traduction d'une comédie de Molière des autres textes composant le reste du répertoire, l'étude que nous envisageons de faire garantit sa pertinence

¹⁰⁰⁴ cf. José Lambert & Hendrick van Gorp, "On describing Translations, in *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Theo Hermans (ed.), London & Sydney, Croom Helm, 1985, pp.42-53.

et sa légitimité. Quant à sa représentativité, elle sera assurée par la confrontation avec l'ensemble lorsque l'analyse le justifiera.

De plus, le choix de décrire une traduction donnée d'une pièce de Molière faite par un traducteur particulier est motivé par l'existence d'un véritable "dossier Molière", non seulement au niveau de la production du CCE, mais aussi dans l'histoire littéraire et théâtrale portugaise, ce qui conduira à comparer ce texte individuel avec d'autres traductions soit du même texte, soit du même auteur, par d'autres traducteurs, à d'autres époques ou à d'autres fins.

Finalement, cette traduction devra être interprétée dans le polysystème littéraire portugais actuel afin que l'on puisse définir la fonction ainsi que la position, dans le répertoire théâtral et la culture portugaise de réception au XXe siècle, du théâtre de Molière et du théâtre classique de langue française en général, ainsi que leur importance historique effective, éventuellement renouvelée, en tant que modèles.

En effet, dans le répertoire des textes du CCE, la comédie de Molière *L'École des Femmes* est, au départ, choisie et traduite en tant que texte appartenant à la haute littérature et classé, selon les codes génériques traditionnels, dans un groupe de textes appartenant au genre canonisé de la comédie classique. Molière, lui-même, possède le prestige et le statut d'auteur de référence pour les destinataires de la culture d'accueil, et est aussi bien un modèle privilégié pour les études littéraires dans l'enseignement universitaire que pour les répertoires des compagnies de théâtre professionnelles, expérimentales ou traditionnelles.

Mais, la mise en scène de cette traduction particulière faite par le CCE en 1986 s'inscrit aussi dans l'histoire d'un changement dans la démarche dramaturgique et théâtrale du XXème siècle, fondé sur une nouvelle appropriation de l'oeuvre de Molière et des classiques en général, par la voie d'une réception critique de la tradition. L'interprétation de cet héritage, surtout perçu en tant que forme, a été conditionnée par les innovations dramaturgiques et théâtrales introduites dans les relations entre le texte et la scène, notamment dans les mises en scène qui ont prolongé les recherches sur la forme du drame à la fin du siècle dernier¹⁰⁰⁵.

¹⁰⁰⁵. Bien que les perspectives inspirées de Brecht soient plus déterminantes dans l'histoire des relations entre le texte et sa mise en scène, ce sont le symbolisme et le naturalisme qui ont, les premiers, procédé parallèlement

Une telle révolution de la conception du travail scénique pourrait signifier que la traduction des classiques pour la scène cesserait d'être fondamentalement littéraire. La stabilité du statut du genre dramatique, en tant que phénomène textuel canonisé et strictement réglé selon des normes généralement admises, a souvent été mis en cause dans ce cadre, et l'on constate que les textes anciens ou classiques sont l'objet d'une manipulation dans - et par - leur mise en scène, qu'il s'agisse du texte dans sa langue et sa culture d'origine ou dans celles de sa traduction. Ainsi, le principe du texte joué ou traduit intégralement, ou "fidèlement", devient secondaire devant les multiples formes du travail de réécriture, d'adaptation, d'actualisation ou de modernisation des formes ou du langage.

Il faudra néanmoins vérifier quelle est l'importance réelle du principe d'adéquation dans la traduction moliéresque au Portugal, s'il existe, puisque le traducteur est placé devant une double tradition littéraire et théâtrale, vu le poids institutionnel de cet héritage pour les deux systèmes, celui de départ - hiérarchiquement dominant -, et celui de réception, lui-même pourvu d'une longue tradition dans sa réception du théâtre classique français.

Mais les liens entre la traduction de la comédie de Molière et le théâtre au Portugal doivent être analysés aussi à partir des questions qui cernent la réception d'une forme nouvelle d'importation de ce texte particulier, introduit par l'institution théâtrale plus que par le milieu littéraire.

Par la comparaison entre les différentes variantes de la traduction portugaise de *L'École des Femmes*, publiées ou non, on constate que, par exemple, la stratégie adoptée par les traducteurs reflète normalement une orientation qui cherche davantage à produire une traduction acceptable qu'à introduire un texte totalement nouveau et étranger dans la culture réceptrice.

Ce fait devra être renvoyé à des questions d'ordre littéraire et théâtral - l'existence de points de contact antérieurs entre les deux histoires théâtrales -, mais aussi d'ordre socioculturel ou politique - les circonstances de l'importation des textes -, ayant donc une portée et une signification plus générales.

1. Molière: actualité d'un auteur classique.

à une réflexion sur chacun de ces termes cruciaux dans toute approche actuelle du phénomène théâtral, et à la définition de leurs rapports, à la fois conflictuels et interdépendants.

En France, Molière est reconnu comme un auteur du répertoire classique dont un certain nombre de pièces sont jouées régulièrement par les agents chargés officiellement de conserver le patrimoine littéraire et dramatique consacré ou canonisé dans l'institution, l'exemple emblématique étant la Comédie-Française dont la fondation en 1680 est motivée par la nécessité de maintenir la cohésion des troupes françaises reconnues par le pouvoir au XVII^e¹⁰⁰⁶. Dans son répertoire, *L'École des Femmes* occupe dans la faveur publique, depuis l'époque de Molière, le 8^e rang: elle est jouée 88 fois de son vivant et atteint un total de 1 647 représentations jusqu'à 1983, la 1^e place étant occupée par *Tartuffe* avec 3 142 représentations¹⁰⁰⁷.

Tout en conservant les marques de la tradition de la farce et de la comédie d'intrigue du XVII^e, *L'École des Femmes* a des traits formels innovateurs, déjà proches de ceux du drame bourgeois qui lui succédera, et innove par la perspective critique qu'elle adopte envers les modèles et leur rôle traditionnellement conservateur.

À partir des années 1960¹⁰⁰⁸, le besoin de renouveau de l'interprétation des oeuvres du théâtre classique, allié à un mouvement important d'ouverture de la pratique théâtrale à un nouveau public situé à la périphérie, qui est réclamé par les créateurs eux-mêmes, fera de la mise en scène de ce répertoire, progressivement, une sorte d'exercice propédeutique à la recherche d'une signification supposée ou possible des textes.

À Évora, Molière est un auteur inclus dans un ensemble avec lequel il partage des points communs, comme celui d'être un écrivain consacré par la tradition, avec Gil Vicente, Shakespeare, Corneille ou Marivaux, et dont la réception par le public du CCE est structurée en fonction de nouveaux principes. En effet, le texte est importé dans et par un projet de nature socioculturelle s'identifiant avec les lignes esthétiques et idéologiques du mouvement de théâtre populaire européen, qui s'est développé surtout dans les années de l'après-guerre et qui a fait de la réflexion

¹⁰⁰⁶ Cf. *Molière*, monographie établie par Sylvie Chevalley, Comédie-Française, 1963: "1680 - 21 octobre. Versailles. Par lettre de cachet, Louis XIV ordonne la jonction des deux troupes de comédiens établies à Paris. Les comédiens de l'Hôtel de Bourgogne rejoignent ceux de l'ancienne troupe de Molière au théâtre de la rue Guénégaud. La Comédie-Française est créée", p.26.

¹⁰⁰⁷ cf. Sylvie Chevalley, "État du répertoire de Molière (1658-1983)", in *Molière, sa vie, son oeuvre*, Éditions Frédéric Birr, 1984, p.110.

¹⁰⁰⁸ cf. Pavis, o.c., 1990, pp.51-64; pp.65-87; Bernard Dort, "Les classiques au théâtre ou la métamorphose sans fin", *Histoire littéraire de la France (1660-1715)*, Paris, 1975, p.160.

sur les procédés engagés dans la réception actuelle des classiques l'un des fondements de sa production.

Il n'est pas indifférent de rappeler ici que la formation intellectuelle et professionnelle des agents devant assurer ensuite les fonctions de plus grande responsabilité au CCE et chargés de la sélection pour le répertoire, a eu lieu en France pendant la période des années 1970 qui a relancé le débat, parmi les créateurs, sur la place et le rôle des oeuvres classiques dans la vie culturelle, celle-ci n'étant plus entendue comme un bien limité à une élite restreinte de consommateurs, mais destiné au plus grand nombre dans le sens large et égalitaire d'un accès démocratique à la culture.

Cette participation directe à la réflexion sur la place, en France, du théâtre de Molière, entre autres, a ensuite été prolongée dans un travail plus éclectique sur l'ensemble du phénomène de l'appropriation de l'héritage culturel et de la position des créateurs, dans l'expérience même de la production du CCE qui englobe aussi les classiques de la tradition nationale.

La diffusion de ce débat artistique et idéologique sur la réception de Molière et de la tradition est faite à la même période dans des revues et des publications spécialisées¹⁰⁰⁹ qui en sont l'écho et dont il faut citer ici celles qui composent le cadre de références théoriques des agents du CCE, que l'on trouve à la bibliothèque du Teatro Garcia de Resende ou qui composent les sources personnelles des savoirs individualisés par chacun, éventuellement mis à profit dans les métatextes accompagnant les spectacles ou dans les documents programmatiques des Rencontres de la Décentraliation (voir Partie I).

On notera que la thématique centrale des articles composant ce répertoire second, celui des présupposés théoriques orientant une pratique, n'est pas uniquement littéraire, mais politique et socioculturelle. Elle discute la question de la représentation des classiques, mais aussi celle d'une politique de publics, ce qui entraîne une réflexion complémentaire sur la nature des critères - idéologiques et esthétiques - et des circonstances qui commandent la relecture, appelée aussi redécouverte, de certains auteurs. C'est le cas, entre autres, de deux articles de la revue *La Nouvelle*

¹⁰⁰⁹. Voir par exemple, *Travail Théâtral*, La Cité éditeur, Lausanne Suisse, diffusion en France François Maspéro, à partir de 1970; *Théâtre Public*, édition Ensemble Théâtral de Genevilliers, à partir de 1975.

*Critique*¹⁰¹⁰, produits à propos de l'"Année Molière" et de la célébration de son tricentenaire, ou encore des écrits de Jean Vilar sur la relation entre la promotion des classiques et un public populaire¹⁰¹¹, ainsi que ceux qui ont été suscités par sa position dans le système scolaire, etc.

Littéraire et théâtral, le débat a aussi une dimension politique dont on peut dire qu'elle est prépondérante dans la stratégie défendue par le CCE, réclamant du pouvoir une politique de dynamisation et de décentralisation de la vie culturelle par le moyen de l'art théâtral entendu comme voie privilégiée pour y accéder, notamment par la transmission du patrimoine dramatique textuel à un vaste public de destinataires¹⁰¹².

Dans la mesure où la discussion de l'héritage classique et de son usage actuel est un débat engageant un deuxième ordre de questions lorsqu'il s'agit de traduire ces textes, et donc de procéder à leur réception, puis à la production de textes seconds, il faudra tenter de définir d'abord la position systémique de l'auteur et de son oeuvre dans la culture de réception, ce qui pourra éclairer la stratégie adoptée pour la traduction.

2. L'oeuvre de Molière au Portugal: son histoire.

En termes historiques, on peut dire que la fonction et la place du théâtre et des auteurs classiques de langue française dans le répertoire théâtral portugais sont quantitativement et qualitativement d'une grande importance, à tel point que la reprise de ces textes dans un répertoire actuel peut être considérée comme une garantie de succès auprès d'un public du type de celui du CCE, scolaire ou moyennement cultivé.

Le corpus des traductions du "dossier Molière" n'est cependant pas homogène et représente un ensemble assez varié de versions successivement renouvelées, que nous analyserons après avoir considéré les caractéristiques de l'autre composante du dossier, constituée par les critiques, les

¹⁰¹⁰. Entretien entre Anne Ubersfeld et Richard Monod, "Molière trois cents ans", in *La Nouvelle Critique*, n°69, décembre 1973, pp.70-77; Alain Girault, "Pourquoi monter un classique", *ibid.*, pp.78-80.

¹⁰¹¹. "Jean Vilar: dix ans de Théâtre National Populaire", propos recueillis par J.C. Jaubert, *Doc. 61*, documents publiés par l'Association Travail et Culture, n°11, mars 1961.

¹⁰¹². Voir les documents théoriques et programmatiques présentés aux Rencontres de l'ATADT, conservés au Centre de Documentation du CENDREV, et déjà étudiés dans la Ie Partie.

commentaires et les analyses portant sur les rapports de la dramaturgie portugaise avec les oeuvres du classicisme français.

Elle est, en général, elle aussi, marquée par la diversité des périodes de leur réception.

À l'époque actuelle, on constate que la réflexion récente sur les relations entre les deux cultures est encore dynamique dans le milieu universitaire ou intellectuel, si l'on en juge, par exemple, par les colloques du Centre Culturel de la Fondation Calouste Gulbenkian à Paris des années 1983, 1984 et 1988¹⁰¹³. Le premier cité contient un article de l'historien du théâtre L. Francisco Rebello sur la "Présence du théâtre français au Portugal (1700-1980)"¹⁰¹⁴ qui donne une image succincte de l'abondance effective des traductions et des représentations en version originale du répertoire français depuis 1700. Toutefois, la production critique sur les traductions existantes, du type de celle de A. Coimbra Martins¹⁰¹⁵ sur la traduction au XVIIIe de *George Dandin*, est peu significative, l'accès aux traductions elles-mêmes étant malaisé, puisque celles-ci ne sont plus publiées actuellement, leur finalité étant devenue presque exclusivement théâtrale.

Seules les représentations suscitent une production et une intervention du discours critique journalistique, celui-ci pouvant inclure éventuellement des commentaires portant sur la traduction utilisée. Dans ce type d'écrits, les textes sont en général perçus comme un élément faisant partie de l'objet scénique, et rarement comme appartenant à la littérature, ce qui rend encore plus évidente l'absence de liens entre les deux statuts du texte actuellement.

La position des traductions de l'oeuvre de Molière est donc marginale dans le système littéraire portugais actuel, alors que leur fonction dans la vie théâtrale est relativement importante dans la période qui est concernée par cette étude, où elles apparaissent sous la forme de textes non publiés et inclus dans des mises en scène, comme nous le verrons.

¹⁰¹³. Il s'agit, dans l'ordre, de: *Les Rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France*, Actes du Colloque. Paris, 11-16 octobre 1982, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1983; *L'enseignement et l'expansion de la littérature française au Portugal*, Actes du Colloque. Paris, 21-23 Novembre 1983, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1984; *Portugal, Brésil, France. Histoire et culture*, Actes du Colloque. Paris, 25-27 mai 1987, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, 1988.

¹⁰¹⁴. *ibid.*, pp.163-173.

¹⁰¹⁵. António Coimbra Martins, "A propósito de uma tradução de *George Dandin*, atribuída a Alexandre de Gusmão", in *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol.1, Fundação Calouste Gulbenkian, Paris, 1969, pp.216-235.

122

COMEDIA
 FRANCEZA
 INTITULADA
 ESCOLA DAS MULHERES
 TRADUZIDA,
 E POSTA AO GOSTO PORTUGUEZ.

ACTORES

<i>Arnolfe, que tambem</i>	<i>Oronte.</i>
<i>se apelida Tronco</i>	<i>Oracio.</i>
<i>Crisaldi</i>	<i>Andre Rustico.</i>
<i>Henrique</i>	<i>Domingas rustico.</i>
<i>Ignez.</i>	<i>Hum Tabelião.</i>



LISBOA

Na Officina de FRANCISCO BORGES DE SOUSA.
 Anno de 1782.

Com licença da Real Meza Censoria.

"A Escola das Mulheres", Fron
 tispicio da ed. portuguesa de
 1782.

Il est néanmoins curieux que la recherche universitaire et érudite en littérature ignore ces textes, souvent très bien reçus et intégrés par ce biais dans le répertoire dramatique portugais, ce qui signifie qu'ils ont nécessairement une fonction historique et culturelle non négligeable. Exclues des études littéraires classiques ou traditionnelles, ces textes joués et non-publiés ont fait naître un Molière "théâtral" en marge de sa canonisation dans l'institution littéraire et universitaire.

Ce type de séparation et de sélection des objets d'étude, qui présuppose une ignorance ou une marginalisation de l'importance des aspects littéraires du travail théâtral - c'est-à-dire de ce qu'il révélerait quant à l'organisation et à l'évolution de la littérature dramatique portugaise -, peut être considéré comme l'un des facteurs d'appauvrissement des études théâtrales et également de la recherche littéraire académique, notamment si l'on tient compte de l'abondance des traductions anciennes de Molière et des études critiques qui les ont accompagnées dans le passé.

Dans une approche rétrospective, on constate aisément que l'hégémonie culturelle et littéraire de la France au Portugal, emblématiquement exprimée dans la présence des auteurs classiques, comme dans les autres traditions européennes de théâtre, est indéniable.

Mais elle est d'abord liée à la période classique du XVII^e et du XVIII^e de la littérature dramatique et de la vie théâtrale portugaises, en conflit avec les courants italien et espagnol surtout, ce qui permet d'affirmer qu'il existe une spécificité de ce type de hiérarchie dans les relations interculturelles au Portugal. Cette hégémonie se prolonge et se manifeste de différentes façons jusqu'au XX^e siècle, surtout par l'importation de nouveaux modèles, comme dans le cas exemplaires des deux courants esthétiques qui orientent, en s'opposant, les activités de production et de réception théâtrales des années cinquante: qu'ils se réclament d'une tendance politisée avec Brecht ou du modèle dit de l'absurde avec Beckett, les agents théâtraux ont accès à ces courants européens par la voie française qui exerce une forte influence dans le milieu intellectuel et littéraire portugais avant 1974¹⁰¹⁶.

¹⁰¹⁶. Voir, entre autres, Luíz Francisco Rebello, art. cité, 1984. Également, cité in *Do Pobre B.B. em Portugal*, M.M. Gouveai Delille (coord.), p.33, n.19: in Suplemento "Cultura e Arte" (Ano II, nº5) de *O Comércio do Porto*, de 13 de Janeiro de 1953, p.6, sob a rubrica "O livro francês", [...]: "o francês continua sendo para nós um meio importante de acesso a outras literaturas estrangeiras".

C'est surtout la réception de Brecht qui, après 1974, sera liée à la perspective d'un théâtre populaire et politique, opposant une thématique sociale aux préoccupations de nature plutôt métaphysique associées à d'autres auteurs, qu'il s'agisse de Sartre, Camus ou du théâtre dit de l'absurde. Cet antagonisme coexiste avec la stagnation de la production nationale qui le favorise. Par sa fameuse réflexion sur l'"intimidation par les classiques", Brecht est associé alors à ce paradigme dramaturgique et théâtral, lié à la relecture des classiques par une génération nouvelle de créateurs.

Toutefois cette innovation demande à être examinée plus en détails, afin de déterminer dans quelle mesure la traduction des textes correspond, elle aussi, à de nouveaux choix dramaturgiques ou si elle conserve des traits plus compatibles avec la tradition, ou même contribue à la maintenir, totalement ou en partie par le renvoi à des formes préexistantes, liées à une tradition théâtrale comique encore très dynamique dans les répertoires des compagnies subventionnées.

Le rôle effectif - et devenu prépondérant - de la mise en scène des textes est à considérer, car une historiographie de la traduction de Molière au Portugal, donc de son évolution, conduit à une série de questions: peut-on effectivement faire une histoire des versions portugaises de Molière simplement à l'aide des traductions, celles qui sont faites pour la scène ou pour la lecture? Comment a-t-on traduit la comédie du XVIIe français, de 1700 à nos jours et avec quel texte de base? y a-t-il aujourd'hui de nouvelles traductions, des versions concurrentielles et des variantes, qui sont jouées à la même époque?

Nous allons considérer d'abord les traductions classiques, dont le texte est disponible et publié, pouvant éventuellement avoir été joué. Les questions auxquelles nous tenterons de répondre sont celles de savoir si ces traductions anciennes ont eu un rôle primaire dans la vie littéraire de leur temps, qui ont été leurs traducteurs et à côté de quels autres auteurs Molière a été introduit dans le répertoire classique.

En elle-même, la comédie de *L'École des Femmes* est un texte qui a une histoire singulière parmi les oeuvres dont la dimension polémique est évidente, comme cette autre oeuvre de Molière, *Tartuffe*. On en a retenu fréquemment un discours défendant une morale osée pour son temps et également l'emploi d'un comique peu conforme aux bienséances. Sa réception n'en a été, par conséquent, que plus variable. Ceci peut expliquer qu'elle ait été l'objet de plusieurs traductions

portugaises dont les caractéristiques diffèrent en fonction de l'époque de leur production et du contexte de leur réception. Comme cette étude ne saurait être exhaustive, elle ne s'attardera que sur les textes dont la traduction et la publication se situent dans une période historique proche de celle du fonctionnement du répertoire étudié ici.

Nous signalons toutefois brièvement les étapes principales de l'introduction initiale de Molière dans la culture portugaise.

Son oeuvre est révélée publiquement pour la première fois en 1737 à Lisbonne, dans une traduction de *George Dandin*, intitulée *O Marido Confundido*, de Alexandre de Gusmão. Elle est motivée par une polémique littéraire opposant les défenseurs du théâtre espagnol et ceux de la nouvelle esthétique cornélienne, d'où naîtra la "questão do Cid"¹⁰¹⁷. Toute la production dramatique de la fin du XVIIIe s'intéressera ensuite à Molière. Elle le traduit et le joue, en combinant cet intérêt littéraire et esthétique à des aspects politiques, notamment avec la célèbre traduction de *Tartuffe* qui fait du "faux dévot" un "jésuite hypocrite" peu avant l'expulsion de la Compagnie du Portugal.

Considérée comme innovatrice, la dramaturgie classique française occupe une position centrale dans la vie littéraire et théâtrale, comme le prouve la convergence entre les dates d'une augmentation de la publication et celles de la représentation de pièces entre 1767-1768, qui est aussi une époque influencée par les combats sociaux, politiques et culturels des Lumières. En 1755, Manuel de Figueiredo, qui est aussi l'auteur de cinq discours sur la comédie¹⁰¹⁸ traduit *Les Femmes Savantes*, dont la thématique est d'une grande actualité.

Cependant, la grande comédie réclamée par le réformisme de l'Arcadisme Lusitain qui voit en Molière un modèle, l'emporte moins aisément sur les scènes officielles que dans la tradition vivante du répertoire des pièces populaires de colportage, qui se sont emparées des pièces de la haute littérature afin de rénover leur propre répertoire en l'adaptant pour un large public. On trouve

¹⁰¹⁷. cf. L.S.Picchio, o.c., 1969, p.186.

¹⁰¹⁸. Selon une information recueillie in Luciana Stegagno Picchio, *La Méthode philologique. Études sur la Littérature portugaise*, II, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1982, p. 246, n.21: ces discours sont édités pour la première fois dans l'éd. de F. Coelho de Figueiredo, *Obras posthumas de Manuel de Figueiredo*, I, Impr. Régia, Lisboa, 1804.

ainsi Molière dans une "comédia nova"¹⁰¹⁹, intitulée *Convidado de Pedra ou D.João Tenório, o Dissoluto*, qui n'est autre que *Don Juan*.

C'est après 1850 que Molière est réintroduit sur les scènes officielles, avec des traductions fondées sur la naturalisation du texte, comme dans les versions de A.F. de Castilho¹⁰²⁰, et limitées par une censure morale qui se charge d'adapter les excès de la farce française aux coutumes admises au théâtre, en créant ainsi un modèle local de comédie de Molière. La traduction de *Sganarelle ou le Cocu Imaginaire* par *Dor de Cotovelo*, en 1895 par Henrique Lopes de Mendonça (1856-1931) reflète l'importance d'un thème conservateur et traditionnel dans le genre de la farce, et qui est en fait un reflet des goûts, eux aussi conservateurs, d'un traducteur qui est lui-même un auteur à succès.

Nous savons que cette première approche d'une historiographie de la traduction de Molière au Portugal mériterait une étude détaillée des textes eux-mêmes, des normes et des modèles adoptés par les traducteurs à chaque époque d'importation et de réception de son oeuvre, afin de mieux définir quelle conception du fait théâtral et littéraire et quelle fonction politique et sociale de ceux-ci sont mises en jeu dans cette importation, non seulement textuelle, mais aussi culturelle. Mais il apparaît toutefois, à partir de cette perspective succincte, que les traductions littéraires ont coexisté avec des adaptations populaires, et que ces deux modes d'existence du texte théâtral ont été également représentés. Il existerait donc une première tendance dans la culture réceptrice vers une adéquation et, simultanément, une acceptabilité du texte traduit, par la voie de la représentation scénique pour des destinataires variés, afin de répondre à différents types de besoins culturels.

¹⁰¹⁹. cf. José da Costa Miranda, "Notas para um estudo sobre o teatro de Molière em Portugal (séculos XIX e XX)", in *Les rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France*, Actes du Colloque, Paris, 11-16 octobre 1982, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1983, pp.171-199.

¹⁰²⁰. Il s'agit du poète António Feliciano de Castilho (1800-1875) qui a traduit un nombre important de textes dramatiques. À côté de Goethe et Shakespeare, il est l'auteur de traductions très libres de Molière, dont *O Médico à Força*, "comédia à antiga", Lisboa, Teatro da Trindade, 2 de Janeiro de 1869, editado em Lisboa, 1869; *O Tartufo*, editado ibid., 1870; *O Avaro*, versão libérrima com um parecer de J. da Silva Mendes Leal, editado ibid., 1871; *As Sabichonas*, versão libérrima, editado ibid., 1872; *O Misantropo*, versão libérrima, editado ibid., 1874; *O Doente de Scisma*, editado ibid., 1878. Ces traductions ont été étudiées par F. de Figueiredo, in *Estudos de Litteratura*, II série, Lisboa, 1918, pp. 109-141. Cf. Picchio, o.c., 1969, pp.408-409.

Il faudra tenir compte de cette caractéristique des traductions anciennes de l'oeuvre de Molière et de la réception portugaise de celle-ci dans le deuxième type de traductions, celles qui sont proches ou contemporaines de la version du CCE et dont la visée théâtrale est plus délibérée.

Il est clair que des questions-clés de la production théâtrale sont en jeu lorsque Molière est traduit aujourd'hui pour un répertoire de compagnie théâtrale. Entre autres, citons celle de la pertinence des sujets ou des thèmes traités, de la conception de l'Histoire impliquée dans la production d'un discours sur l'actualité à l'aide d'un texte daté, de la conception de la société réceptrice confrontée à celle dont l'image est donnée par un texte ancien. On peut ajouter un autre ordre de difficultés ayant trait à la traduction du comique et à son fonctionnement entre les deux cultures.

Malgré ces difficultés, pour le projet théâtral du CCE, traduire et importer des textes classiques est, rappelons-le, une option fondamentale devant permettre de mieux servir la cause d'une rénovation et d'une évolution de la vie théâtrale portugaise, partagée avec d'autres troupes¹⁰²¹.

En effet, Molière est un auteur qui correspond à un travail programmatique pour une partie des agents de la production théâtrale avant et après 1974, comme l'indique le nombre des traductions et des mises en scène plus ou moins récentes de son théâtre.

La permanence de Molière dans le répertoire portugais est plus évidente dans les années soixante et dans le contexte, favorable à sa redécouverte, d'un certain expérimentalisme théâtral, sous l'influence de la vie théâtrale de la France contemporaine et de l'importance, déjà référée auparavant, de la thématique de la relecture critique de la tradition, tournée vers la production d'un art populaire et réaliste, s'opposant à celui du divertissement. Cette approche est tentée dans les groupes universitaires et dans quelques compagnies professionnelles à Lisbonne avant 1974, puis en province avec le mouvement de la décentralisation théâtrale à partir de 1975. Molière, à côté d'autres classiques français comme Marivaux, est d'abord représenté par *Tartuffe*, joué à plusieurs reprises entre 1962 et 1972, et aussi par *L'École des Maris*. Il avait auparavant été mis en scène par

¹⁰²¹. cf. Mário Barradas, in Centro Cultural de Évora, *Horácio*, 27.7.1985: "[...] mostrar sistematicamente os textos, se possível os melhores, dos melhores autores de todos os tempos, constitui a nossa hipótese de contribuir, nos limites do nosso pequeno sítio, para procurarmos ultrapassar, daqui a 20 anos, o atrazo do Teatro que se faz em Portugal", p.14.

la compagnie de répertoire Rey Colaço Robles Monteiro avec *As Sabichonas* en 1943, *O Avarento* en 1949, *As Velhacarias de Scapin* en 1956, *Tartufo* en 1963. La jeune compagnie universitaire de la Cornucópia se lance dans une carrière professionnelle avec la mise en scène de *O Misanthropo* ou *o Atrabiliário apaixonado*, traduit¹⁰²² par l'acteur Luís Miguel Cintra. Le Teatro Experimental do Porto, avec lequel le CCE a des affinités importantes, joue *O Médico à Força* en 1958, repris en 1988, *Jorge Dandin* en 1964 et 1965, *As Artimanhas de Scapin* en 1976.

Toutes ces traductions sont au service d'un projet dramaturgique et théâtral, visant un public défini. La rupture qu'elles représentent avec la réception traditionnelle de l'oeuvre de Molière et du théâtre classique français en général, est visible dans les choix des traducteurs qui ont été conduits à confronter une nouvelle pratique théâtrale et textuelle face aux modèles en usage jusque-là, sachant que l'autonomie du circuit théâtral par rapport aux circuits littéraires tendait à augmenter. Ce sont de plus en plus les praticiens du théâtre qui traduisent, sans se soucier de la publication éventuelle des textes qui sont plutôt la matérialisation d'une nouvelle conception de la dramaturgie en tant que processus interprétatif vers la réception des textes théâtraux.

Hors du circuit commercial et exclues de la production critique universitaire ou institutionnelle, les innovations représentées par ces traductions ne sont ni assimilées, ni acceptées dans le système littéraire récepteur, d'autant plus qu'elles sont accompagnées d'une problématique également nouvelle, mais située clairement au niveau des choix de la pratique théâtrale, et non pas de la production littéraire, celle d'une esthétique réaliste et épique identifiée avec la réception de Brecht au Portugal et l'application qui en est faite aux textes anciens.

Revenons au cas plus restreint de la comédie de *L'École des Femmes* et à quelques aspects de trois traductions, datées de 1907, 1928 et 1974. La première est un texte pour la représentation, tandis que les deux autres sont, pour l'une, un volume publié dans un projet d'édition de l'intégrale de Molière, et pour l'autre, la réunion dans une édition de poche de deux textes emblématiques de son oeuvre.

Pour conserver la tradition théâtrale d'un grand genre pour un public restreint, on joue au Théâtre National, en mai 1907, une nouvelle traduction de *L'École des Femmes*, intitulée "*Escola*

¹⁰²². Molière, *O Misanthropo*, trad. Luís Miguel Cintra, [1973], Lisboa, Editorial Estampa, 1990.

de Mulheres" de Molière, par Joaquim José Coelho de Carvalho. La pièce est publiée à Lisbonne par Arnaldo Bordalo la même année¹⁰²³, dans une brochure qui contient une autre pièce d'un auteur portugais, Florêncio J.L. Sarmiento, *A Condessa de Vilar*, "comedia original portugueza, em trez actos"¹⁰²⁴.

C'est dans cette publication que se trouve la liste des "figuras" auxquelles on a ajouté le nom des interprètes, à droite. Seul le notaire ou "tabellião", placé en fin de liste, reste anonyme - "N.N." - ; il s'agit d'un acteur secondaire à qui l'on a confié le seul rôle dont la participation à l'action est très réduite, dans une scène de quiproquo. La hiérarchie traditionnelle des rôles établie, selon l'importance dans l'action et selon la condition sociale des personnages, est respectée.

Cependant, les noms sont naturalisés, en fonction de choix qui tendent à réemployer des noms usuels dans la comédie bourgeoise de l'époque. On remarque que le nom d'Oronte est remplacé par Rodrigo, plus typique d'un aristocrate pour la culture de l'époque, le nom étant associé également au Nouveau-Monde, tout comme Henrique.

texte traduit:

ARNALDO, ou o Visconde

IGNEZ, inocente ingénua

HORÁCIO, mancebo de qualidade, namorado de Igenez

ANTÃO, camponio, criado de Arnaldo

JORGINA, camponesa, criada de Arnaldo

CHRISANTO, amigo de Arnaldo

HENRIQUE, cunhado de Chrisanto

RODRIGO, pai de Horácio e grande amigo de Arnaldo

UM TABELLIÃO

On remarque le traitement donné à la position sociale, dans le cas des deux rivaux, puisque l'adaptateur retire l'allusion au nom "de la Souche", qui traduisait chez Molière le ridicule des

¹⁰²³. cf. L.S.Picchio, o.c., 1969, p.289 et 420; 6.621 B.N.

¹⁰²⁴. cf. 6.621 B.N.

prétentions d'un bourgeois parvenu et qui devient ici "Visconde", et ajoute à Horace une connotation qui correspond au stéréotype du jeune homme de bonne famille, noble. Ce théâtre semble privilégier des textes dont les personnages sont le portrait de la classe dominante de l'époque, destiné à un public de la classe élevée si l'on tient compte du prestige de l'institution qui l'accueille, ce qui met au second plan les caractéristiques du héros comique et ridicule.

Le contexte géographique ou temporel n'est pas indiqué et seule la didascalie générique est placée sous le titre: "comédia em 5 actos, em verso".

L'institution et sa signification symbolique dans la vie sociale et théâtrale sont en harmonie avec l'indication explicite d'un genre de ce type, suivie du nombre d'actes et de la précision concernant la forme versifiée. Le paratexte révèle une connaissance des principes formels de la comédie classique, commune au traducteur, professeur universitaire¹⁰²⁵, et au lecteur du texte traduit.

On lui juxtapose cependant une indication contradictoire: "versão libérrima", qui révèle le besoin ressenti par l'auteur de procéder à une adaptation du texte. Cette manipulation de la comédie est conçue en fonction d'un public dont les goûts théâtraux seraient plus proches de la comédie d'intrigue et moins sensibles aux aspects formels de la haute comédie.

Ainsi, la division du texte ne coïncide pas dans le détail avec celle du texte-source. L'Acte I passe de 4 à 6 scènes à l'aide d'un découpage de l'action qui isole le dialogue entre Georgette et Arnolphe des commentaires finaux d'Arnolphe avant l'entrée d'Horace. L'Acte II a 5 scènes dont la division est très confuse, puisque seules les scènes VI - au lieu de IV - et V sont indiquées. L'Acte III comprend seulement 4 scènes, le monologue final d'Arnolphe étant supprimé. L'Acte IV n'a que 8 scènes pour la même raison. Seul l'Acte V, où se joue le dénouement grâce aux nombreuses péripéties qui le précèdent, est conservé dans sa forme originale.

Le traducteur a surtout eu le souci de conserver la structure d'une intrigue construite sur la tromperie amoureuse classique, avec un dénouement imprévu, et a supprimé les deux monologues les plus longs d'Arnolphe. Ces changements, qui permettent surtout de raccourcir les pauses dans

¹⁰²⁵. cf. L.S.Picchio, o.c., 1969, p.289: "José Joaquim Coelho de Carvalho (1852-1934), reitor da Universidade de Coimbra", était un auteur de seconde catégorie, mais bien informé et connaissant les nouveaux courants du réalisme théâtral européen.

l'action introduites par les monologues entre les scènes, et qui produisent un enchaînement rapide de l'action représentée, devaient répondre aux attentes d'un public plus apte à accepter une comédie où le mouvement domine sur les développements discursifs consacrés par les passages d'auto-analyse du protagoniste. N'oublions pas que les monologues sont, chez Molière, l'occasion de renforcer la critique du comportement et de la situation d'Arnolphe. Le vers qui est, ici, un ornement normatif obligatoire, est aussi un élément structurel dont la fonction rythmique est essentielle.

Cette traduction est conçue pour la scène et se présente pour cette raison comme une version très libre de la comédie de Molière, destinée à plaire à un public peu soucieux de la conservation effective de conventions strictement littéraires.

Une nouvelle traduction, anonyme mais "revista" par Guedes de Oliveira, est publiée en 1928 par l'éditeur Lello & Irmão. Intitulée *A Escola das Mulheres*, "comédia em cinco actos", elle fait partie d'un projet d'édition situé entre 1921 et 1929 des oeuvres complètes de Molière, "um dos mais extraordinários espíritos franceses do século XVII"¹⁰²⁶. Ce projet suit celui de la publication en 38 volumes de l'oeuvre théâtrale de Shakespeare.

Une autre traduction, celle de *Tartufo ou o Impostor*, dont l'auteur est Henrique Braga, publiée en 1973 par le même éditeur Lello e Irmão, et qui n'est que la reprise de la version de l'édition de 1928 dans les *Obras de MOLIERE* qui viennent d'être citées, revue par Guedes de Oliveira, semble indiquer un moment de stagnation dans la traduction des pièces du classique français. On retrouve une édition de *O Tartufo*, traduit par Mário Braga, dans le volume intitulé *Teatro de Molière*¹⁰²⁷, en 1966 seulement.

La version de *L'École des Femmes* citée plus haut est en prose et la page de titre indique les noms - traduits - et qualités des personnages ainsi que le lieu de l'action: "A Acção passa-se na praça de uma cidade"¹⁰²⁸. Les changements dans les noms sont peu importants et le traducteur a préféré adopter une transformation réduite, limitée à une transposition telle que Arnolphe > Arnolfo, Agnès > Inês, Horace > Horácio, Chrysalde > Crisaldo. Les noms des paysans sont plus originaux,

¹⁰²⁶. Telle est la formule employée par l'éditeur et figurant au dos de la couverture du volume 6 de la collection, contenant les pièces *A Escola de Mulheres* et *Crítica da Escola de Mulheres*, publié en 1928.

¹⁰²⁷. *Teatro de Molière*, Porto, Civilização Editora, 1966.

¹⁰²⁸. cf. Molière, o.c., 1928, p.12.

puisqu'Alain s'appelle Hilário, mais Georgette maintient le principe du diminutif, devenant Georgina selon la norme locale. Enrique est transformé, par la proximité de la graphie espagnole, en Henrique et Oronte n'est pas traduit, le nom étant probablement suffisamment exotique.

Grâce aux changements des noms les plus clairement connotés avec un contexte français, devenant portugais à l'aide d'une transformation élémentaire, ou dans le seul cas du valet, d'une substitution renchérisant sur le sens connotatif du prénom qui désigne ici une qualité du comportement d'Alain devenant "Hilário", l'intention de produire un rapprochement de l'oeuvre avec un récepteur portugais est explicite.

La publication est accompagnée de notes explicatives¹⁰²⁹ qui situent certains éléments de l'appareil paratextuel comme la dédicace à Henriette d'Angleterre ou des allusions à la Querelle suscitée par la pièce, qui rappellent la distribution de la pièce à la première représentation, qui citent le texte français pour justifier les libertés prises par le traducteur ou expliquer ce qu'il n'a su traduire, comme par exemple, à la note 12, renvoyant à la deuxième rencontre entre Arnolphe et Chrysalde: "Da pena de Molière, esta fala de Crisaldo saiu nos quarenta e oito intraduzíveis versos que começam: *C'est un étrange fait, qu'avec tant de lumières, etc*"¹⁰³⁰. On verra que ce passage a également été problématique pour la représentation à Évora de la traduction du CCE et que cette scène est la seule qui a motivé la production d'une variante condensant le texte.

Le fait que le traducteur s'explique ici sur ses choix de traduction est révélateur d'un besoin de légitimer sur le plan moral les solutions proposées devant certaines difficultés du texte pour le passage à la langue seconde. Si la tirade de Chrysalde est "intraduisible", c'est par sa longueur, mais aussi par son contenu. L'apologie d'une certaine complaisance envers le "cocuage" n'est guère acceptable dans la culture de réception où les valeurs morales et religieuses associées au mariage ne sauraient être mises en question.

Un autre endroit particulièrement délicat, du point de vue des convenances, est également commenté. Il s'agit du fameux passage sur "tarte à la crème" et du jeu du corbillon, pour lequel la

¹⁰²⁹. cf. *ibid.*, id., p.121-123

¹⁰³⁰. cf. *ibid.*, id., p.123

traduction propose un jeu portugais de substitution, où la rime est construite à partir de la terminaison "ão":

texte traduit:

ARNOLFO: "[...] e que se um dia numa sala tiver de jogar ao jôgo do *rei e da rainha* pague prenda por dizer que vão num *pastel de nata*".

La note 7 explique que "o *corbillon* era um jôgo de prendas que consistia em responder à pergunta "*Qu'y met-on?*" com uma palavra que terminasse em *on*. No jôgo português do *rei e da rainha*, tinha de responder com palavra terminada em *ão* à pergunta *o rei e a rainha vão?* Num *carrão*, num *cavalão*, num *mangericão*, etc., se respondia"¹⁰³¹.

Le texte est complet et porte des marques linguistiques et littéraires érudites ou même archaisantes, ce qui le rend peu accessible, aussi bien à la lecture de non-spécialistes qu'à la représentation aujourd'hui. L'effort du traducteur tend vers la reproduction du modèle de la comédie comme genre élevé, sans réutiliser toutefois la versification.

Par contre, le texte publié en 1974¹⁰³² dans une édition de poche courante et à un prix peu élevé, semble surtout destiné à un grand public, scolaire ou non et peu érudit.

La traductrice propose, à des fins didactiques, une introduction au théâtre de Molière, limité ici à deux oeuvres, *Escola de Mulheres* et *Dom João*, dont la traduction s'inscrit dans une succession histoire de variantes. La traductrice ne rend compte toutefois que de l'histoire du texte dans son contexte de production et signale que, proches dans le temps, *L'École des Femmes* de 1662 et *Don Juan de 1665*, sont des moments décisifs dans la carrière du dramaturge. Elle procède ensuite à une analyse littéraire des deux textes et ajoute, à la traduction de la dédicace et de la préface rédigées par Molière pour l'édition de 1663, des notes explicatives et informatives qui permettent de situer le contexte politique de production et de réception de l'oeuvre au XVIIe siècle.

La traduction, qui est complète et en prose, reprend la division en actes et scènes de la pièce originale ainsi que la didascalie la plus usuelle: "a acção passa-se na praça de uma cidade"¹⁰³³. Il n'y

¹⁰³¹. Guedes de Oliveira, "Notas da "Escola das Mulheres", in Molière, o.c., 1928, p.122.

¹⁰³². cf. Molière, *Escola de Mulheres. Dom Juan*, Publicações Europa-América, coll. Livros de Bolso, 1974, traduction de Maria Valentina Trigo de Sousa, pp.15-79.

¹⁰³³. *ibid.*, id., p.21.

a aucune naturalisation de la situation de l'intrigue, bien que certains noms soient adaptés, parfois partiellement seulement comme c'est le cas de Arnolphe, devenant "ARNOLFOLFO, também Sr. DE LA SOUCHE". La non-traduction fonctionne ici comme une option préjudiciable à la nature et à la fonction comique du nom lui-même. De la même manière, ALAIN et GEORGETTE sont non-traduits, ainsi que les noms exotiques de HENRIQUE et ORONTE. Horace et Agnès sont remplacés par leur équivalent portugais: Horácio et Inês.

Le texte-source n'est pas indiqué, mais une comparaison avec les éditions courantes du texte établies à partir du texte de 1663 et de 1734, comme celle utilisée par le CCE qui est l'édition Garnier-Flammarion de 1965 dont l'introduction, les notices et la chronologie sont de Georges Mongrédien, permet de supposer qu'il ne s'agit pas d'un texte-source accompagné par un travail d'érudition ou complété de variantes et de notes.

Nous reviendrons sur cette version du texte, parce que la traduction du CCE, comme nous serons amenés à l'étudier plus loin, peut aussi être considérée comme une nouvelle traduction ainsi qu'une variante partielle de ce texte.

L'École des Femmes apparaît comme une oeuvre française dans la culture portugaise du passé que l'on tend à naturaliser selon les époques, et qui est manipulée plus profondément au niveau des aspects structurels les plus essentiels dans les cas qui ont été relevés, pour un public de spectateurs réels ou potentiels. Plus récemment, la traduction semble déterminée davantage par une fonction pédagogique de divulgation pour la lecture, plus que par des critères théâtraux dans le cas des versions publiées. Toutefois, ce critère évolue progressivement avec les changements des pratiques langagières du contexte de réception, comme le révèlent les transformations stylistiques au niveau du dialogue et des répliques, se rapprochant des usages et des pratiques courantes du portugais.

La place d'un tel type de texte, par rapport aux oeuvres de la production littéraire nationale, tend à rester périphérique, si l'on considère que, pour les derniers exemples, nous nous trouvons à une période où il existe déjà une conscience de la séparation entre la scène et la "littérature".

C'est pourquoi il faudra interpréter la traduction du CCE, d'une part, comme un texte pour la scène puisque son destinataire est uniquement spectateur et n'a pas accès au texte qui n'est pas

publié, mais aussi, d'autre part, comme une traduction nouvelle dans le système littéraire et théâtral où coexistent plusieurs versions traduites.

Les choix et les hésitations manifestes dans la traduction du CCE s'expliquent en partie par le poids d'une tradition traductionnelle théâtrale portugaise de Molière dont on a conscience et aussi par une transformation de l'orientation initiale, tendant vers l'adéquation, mais articulée progressivement au cours de l'élaboration de la version finale avec un ensemble de principes non plus littéraires, mais théâtraux.

3. La traduction portugaise du CCE en 1985/86.

La démarche globale qui a été annoncée au début de cette description implique que soient considérés d'abord les processus de sélection, puis de production, de transmission et, finalement, de réception critique de la traduction de *L'École des Femmes* de Molière par le CCE, ceux-ci étant spécifiquement déterminés par le cadre institutionnel décrit dans la Partie I de cette étude, applicable à l'ensemble du répertoire qui comprend cette traduction. L'exposé qui suit tient compte, pour cette raison, de documents paratextuels du spectacle comme l'affiche, une sélection de photographies et de matériaux préparatoires des décors et des costumes, ainsi que du métatexte le plus important constitué par le programme du spectacle. Nous nous occuperons séparément des textes de production seconde représentés par la critique de journaux non spécialisés.

La sélection de cette comédie est commandée fondamentalement par un projet dramaturgique, explicite dans un texte du programme. Il s'agit, en effet, d'une interrogation sur la signification d'un genre, dans une oeuvre exemplaire, retravaillée en fonction d'une politique de répertoire et d'une interrogation rétrospective sur les choix dominants dans la période entre 1975 et 1986: "[...] descobrir que já só quase estamos a interrogar a estrutura da comédia clássica; e pressentir que, a cada passo, nos estamos a afastar dela e a mergulhar em terrenos misteriosos que não sabemos definir"¹⁰³⁴.

¹⁰³⁴. Cf. Luís Varela, "O espectáculo. Notas avulsas", in Centro Cultural de Évora, *A Escola das Mulheres de Molière*, Teatro 60, 1986, p. 42.

Molière est un auteur classique par excellence pour une politique de théâtre populaire dans un répertoire homogène. En effet, la carrière de Molière dramaturge, qui a été relativement courte puisqu'elle commence en 1643 et est interrompue en 1673, est marquée par quelques oeuvres essentielles où, entre autres, parmi les plus jouées, on trouve *Tartuffe*, le *Misanthrope* et *L'École des Femmes*. L'ensemble de sa production peut être lue comme un seul texte, dont la thématique et les motifs sont organisés en fonction d'un nombre réduit de procédés comiques qui dominent l'ensemble, tout en évoluant et en variant à l'intérieur de l'oeuvre, comme notamment le traitement critique de certains impératifs sociaux, économiques ou moraux qui déterminent les relations interhumaines, en particulier amoureuses ou conjugales, dans différents contextes temporels.

Cette aptitude universaliste du texte, pouvant intéresser un récepteur actuel, joue nécessairement un rôle dans la détermination du modèle selon lequel le texte traduit sera traité, pour un public théoriquement plus sensible à une traduction du type acceptable qu'adéquat.

Remarquons, toutefois, que dans le cas portugais, ce type de renouvellement formel entre en conflit avec deux caractéristiques du système théâtral. Il existe, d'une part, une tradition comique médiévale et humaniste encore très dynamique dans la production théâtrale contemporaine, comme le montre une concurrence réelle de la farce vicentine et de la comédie de moeurs dans les répertoires vivants. D'autre part, l'origine de la comédie moliéresque, qui est enracinée dans un système très codifié aussi bien dans sa littérature-source que dans la tradition académique créée à l'époque moderne dans le système récepteur, peut être ressentie, aux yeux du récepteur, comme un obstacle à une tentative actuelle de renouvellement du genre.

C'est pourquoi le texte cité plus haut est clairement énoncé en termes interrogatifs, et une telle présentation des caractéristiques de la pièce choisie entraîne nécessairement aussi une interrogation quant au type de traduction adoptée. S'il ne s'agit plus du modèle stable, implicite et jusque-là répété sans rupture de la comédie traditionnelle, cette traduction du CCE devra donc représenter un type de texte nouveau ou différent pour les spectateurs, qu'elle apparaisse comme une traduction, une pièce nouvelle ou qu'elle conserve son statut d'oeuvre classique, reformulée partiellement.

Une réponse partielle à cette question peut être suggérée par une première approche du groupe des récepteurs visés. Insérée dans une politique de répertoire fondée sur une ample divulgation de l'héritage classique, dont la programmation suppose une stratégie de diffusion polyvalente visant des publics diversifiés, la traduction de *L'École des Femmes* connaît le même type de diffusion que les autres textes sélectionnés à partir de la même catégorisation distinctive. Elle sera destinée à la fois à un vaste public local et régional, allant aussi jusqu'à une tournée nationale subventionnée par le Secrétariat d'État à la Culture, et également à un public plus restreint, celui des établissements scolaires et universitaires. Les représentations destinées à ce dernier groupe de spectateurs, dans la même version que le spectacle pour le public adulte, sont accompagnées de débats, dont les objectifs correspondent à des préoccupations pédagogiques de formation intellectuelle et artistique d'un public de "jeunes spectateurs".

Le type de production matérielle du spectacle est donc conçu en fonction d'une grande mobilité, à l'aide de moyens qui le rendent adaptable à des salles de spectacles conventionnelles ainsi qu'à des espaces non spécifiques par des solutions scénographiques inspirées du théâtre de tréteaux. Le leitmotiv du décor reprend l'orientation principale qui est à la source de la sélection du texte. Il s'agit de la reconstitution, en tant que citation au fond et au centre de la scène, du cadre de scène du théâtre à l'italienne, édifice privilégié de la grande comédie. Ce décor, pourvu d'un rideau de scène, permet aussi de donner au spectateur une image des limites de l'espace intérieur, la maison où vit Agnès, celui où ont lieu les péripéties qu'Arnolphe découvre, par la parole, grâce aux indiscretions du jeune Horace.

L'intention de produire une mise en scène fondée sur le démontage de l'illusion théâtrale, trouve sa logique dans le projet de rénovation de la présentation d'un auteur classique, soutenue par une diffusion de masse, pour un public hétérogène et moyennement cultivé, habitué à fréquenter le cadre même d'un édifice classique, comme c'est le cas du théâtre à l'italienne qu'est le Teatro Garcia de Resende.

L'intention citationnelle, permettant un effet de distanciation, est un élément décisif dans les choix de cette mise en scène, qui se répercute également au niveau de la traduction, comme on le verra, et implique un certain nombre de choix de la part du traducteur.

3.1. Données préliminaires.

En tant qu'objet matériel, la traduction du CCE est identique à l'ensemble des documents-types destinés à la préparation du spectacle et distribués à chaque intervenant, comédien ou autre. On retrouve le format des feuilles A4, le texte polycopié et présenté sous la forme d'un cahier relié, ce qui est le signe d'une plus grande attention à la conservation de l'élément textuel. Des procédés plus efficaces de repérage rapide des pages sont introduits dans une numérotation qui joint au numéro de la page celui de l'acte en chiffres romains. Le système facilite le maniement du document, qui a un total de 55 pages et est un texte plus long que ceux du répertoire habituel du CCE. Le document révèle par des modifications manuscrites ajoutées au texte, qu'il ne s'agit pas d'un seul texte, mais d'une variante dont il faudra étudier les changements ou les substitutions introduites au cours du travail.

Le texte traduit n'a donc pas été joué dans son état premier et les modifications les plus importantes dont le document polycopié porte les traces sont, d'une part, la réécriture de passages d'abord traduits en prose, puis convertis en vers¹⁰³⁵, des modifications des personnes verbales passant d'un choix initial de la deuxième personne du pluriel à celle du singulier pour le couple des amoureux, ainsi que, d'autre part, de nombreuses coupures ou condensations de phrases et de répliques. On trouve aussi des variantes partielles de scènes, ne concernant que quelques répliques, des éléments du lexique, des changements de ponctuation, ou bien une variante impliquant une nouvelle version d'une scène entière, comme dans le cas de la scène IV,8 où l'on assiste au débat entre Arnolphe et Chrysalde sur la condition des femmes dans la société de l'époque.

Produite dans une langue-source que les agents du CCE connaissent bien, la traduction adopte la norme initiale de la traduction directe. Apparemment peu soucieuse de produire un travail philologique ou historique original sur un texte largement connu, elle utilise un texte-source d'une édition française courante, reproduisant le texte original tel qu'il a été fixé à partir du XVIIe siècle.

Jouée par la Troupe de Monsieur, frère unique du Roi, la pièce a été créée "au Palais-Royal le 26 décembre 1662 et a donné 31 représentations avant Pâques, 43 pendant la saison suivante,

¹⁰³⁵. Voir le Tableau VII des monologues d'Arnolphe présenté plus loin.

sans compter des "visites" chez le roi, chez Colbert, chez le duc de Richelieu"¹⁰³⁶. Le texte est publié le 17 mars 1663, avec une dédicace à Henriette d'Angleterre, belle-soeur du roi. La même année, on assiste à la "publication en deux volumes des *Oeuvres de M. Molière (sic)*. L'édition est faite de la réunion des éditions précédentes séparées"¹⁰³⁷, ce qui est révélateur de l'importance de Molière dans le milieu théâtral et de l'intérêt personnel qu'il prend à publier et à protéger ses droits d'auteurs. La Grange s'occupera de l'édition posthume de 1682, en 8 volumes, qui comprend tous les textes du théâtre écrit par Molière et a l'intérêt de signaler les vers omis à la représentation.

Il existe donc une édition originale datée de 1663, qui est la base des éditions modernes, en général enrichies par les variantes de 1682 et aussi par les indications scéniques ajoutées dans l'édition de 1734, comme c'est le cas pour celle de Georges Couton, à la Bibliothèque de la Pléiade, chez Gallimard¹⁰³⁸. Le texte-source pour la traduction du CCE est celui qui est publié par Garnier-Flammarion. Il est dépourvu de tout type d'indications bibliographiques et ne précise pas de quelle édition originale il s'agit. Il est également présenté sans annotations¹⁰³⁹. Une comparaison avec l'édition de Georges Couton permet de vérifier que le texte-source utilisé est identique à celui-ci, et a donc été établi selon les mêmes principes.

Nous pouvons supposer que la traduction n'a pas été faite avec un grand souci d'érudition et que le modèle implicite aura été plutôt la recherche d'une homogénéité discursive de cette traduction avec un type de comédie qui n'accentue pas sa spécificité littéraire, générique et langagière par rapport au spectateur, mais plutôt le jeu scénique.

D'autres modèles ont pu intervenir, comme celui de la farce et du burlesque, utilisant davantage le comique gestuel, qui sont largement représentés dans les autres pièces de Molière traduites et utilisées par le Département du Théâtre d'Amateurs¹⁰⁴⁰. La combinaison hybride entre le

¹⁰³⁶. Georges Mongrédien, "Notice sur *L'École des Femmes*", in Molière, *Oeuvres Complètes II*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p.19.

¹⁰³⁷. cf. Georges Couton, "Chronologie", in Molière, *Oeuvres complètes*, vol.I, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p. XLIX.

¹⁰³⁸. cf. Molière, *Oeuvres complètes*, vol.I, texte établi, présenté et annoté par Georges Couton, Paris, Gallimard, 1971, Bibliothèque de la Pléiade.

¹⁰³⁹. cf. Molière, *Oeuvres complètes*, II, Chronologie, introduction et notices par Georges Mongrédien, Paris, Garnier-Flammarion

¹⁰⁴⁰. Voir le Tableau V.

langage courant que l'on trouve dans la traduction de ces textes courts et les solutions adoptées pour les problèmes posés par les choix stylistiques de la comédie classique en cinq actes et en vers sera l'un des traits dominants de la traduction jouée¹⁰⁴¹. On retrouve aussi dans cette traduction une combinaison des traditions portugaises du théâtre comique auquel le CCE a habitué son public: les farces médiévales de Gil Vicente et la comédie de moeurs d'Almeida Garrett, notamment.

Quant à la confrontation de ce texte avec d'autres traductions, seule la traduction contemporaine, référée auparavant¹⁰⁴² et publiée en édition de poche, complète et en prose, est connue des traducteurs, mais elle n'a pas influencé profondément la version du CCE. On remarque que les choix de la traductrice Maria Valentina Trigo de Sousa (VTS) ont été mis à profit pour quelques modifications de la première variante V1 du texte de base, mais que les deux versions se distinguent au niveau des choix lexicaux et des niveaux de langue.

Un échantillon choisi au début du texte permettra de comparer les deux textes seconds. Le texte-source, cité en premier lieu, est suivi de la traduction VTS, puis CCE, avec la variante V1 qui figure entre [...] et la variante 2 en caractères gras.

Scène I, 1:

CHRYSSALDE: Vous venez, dites-vous, pour lui donner la main?

CRISALDO: Diz então que voltou para casar?

CRISALDO: Disse-me que [vem para a desposar] **volta para casar?**

La réplique, constituée par un alexandrin, est traduite en prose naïf, comme dans le texte-source, par une phrase interrogative dans les deux cas, avec quelques changements.

L'incise, fréquente à la césure de l'alexandrin afin de mettre en valeur le deuxième hémistiche du vers, est supprimée, ce qui modifie la structure de la phrase.

C'est le verbe "dire/dizer", placé en tête, qui détermine la nouvelle construction, habituelle dans le langage courant, avec une conjonctive. On note cependant l'ajout, dans VTS, de l'adverbe "então" qui correspond à une particule explétive, abondamment utilisée en portugais oral, et dont le

¹⁰⁴¹. S'il existe une tendance pour régler les choix traductionnels reposant sur le genre de la farce, il est vrai également que Molière lui-même n'exclut à aucun moment les scènes de ce type de comique de sa production dramatique.

¹⁰⁴². Voir Molière, o.c., 1974.

sens est lié à l'intonation¹⁰⁴³. Ici elle renforce l'expression d'une surprise produite par une affirmation antérieure, et le procédé remplace l'incise en facilitant l'entrée dans le texte *in media res*. Dans les deux traductions, l'action verbale de "dire" est mise au premier plan, au lieu du verbe "venir", et privilégie le dialogue théâtral comme matière textuelle.

La traduction du CCE fait de même, mais comme la mise en scène utilise l'accès à la salle, réservé aux spectateurs, pour faire entrer Arnolphe - dont on comprend par ses vêtements et ses bagages qu'il a été absent¹⁰⁴⁴ et par sa démarche qu'il est pressé de rentrer chez lui, c'est-à-dire, en scène -, le temps du verbe dans la réplique de Chrysalde qui le suit n'est pas au présent, mais au passé, avec l'ajout de l'enclise du pronom "me" qui facilite l'accentuation orale de la phrase. Le passé suppose une rencontre ayant eu lieu hors de l'espace de jeu et une conversation déjà commencée.

En fait, les temps verbaux correspondent à une syntaxe textuelle distincte de celle du jeu des acteurs. Le texte-source est au présent, mais les traductions jouent sur la combinaison entre présent et passé pour les verbes: VTS propose "diz [...] que voltou" et CCE "disse-me que volta [...]". Cette dernière option confirme l'affirmation d'Anne Ubersfeld: "La parole théâtrale est grammaticalement et dans sa totalité soumise au système du présent: l'énonciateur se place toujours dans l'actualité d'un ici-maintenant qu'il partage avec son allocutaire (que ce dernier soit un autre personnage ou le spectateur)"¹⁰⁴⁵. Dans ce cas, l'énoncé référé par "disse" est effectivement antérieur au moment de l'acte théâtral et "volta" prend ainsi une valeur générale.

La traduction du CCE est fortement déterminée, d'une part, par le principe de l'adaptation du texte aux options du jeu représenté et, d'autre part, par l'adoption d'un niveau de langue courant comme la variante V2 l'indique dans le remplacement de "desposar" employé dans V1, plutôt soutenu et archaisant, par "casar" dans V2 qui le corrige par un vocable actuel. Ce verbe est normalement construit avec un complément, mais on remarquera la mise en valeur de l'intention d'Arnolphe de se marier par l'emploi absolu du verbe "casar" qui entraîne la non-traduction du pronom "lui", et donc de l'allusion à un personnage non-nommé dont la fonction dramaturgique deviendra toutefois croissante. La variante V2 reprend l'ordre des mots de la deuxième partie du

¹⁰⁴³. cf. Pilar Vázquez Cuesta & Maria Albertina Mendes da Luz, "Partículas de realce", in o.c., 1971, p.566.

¹⁰⁴⁴. Le spectateur apprendra au vers 200 qu'Arnolphe vient de passer dix jours à la campagne.

¹⁰⁴⁵. Anne Ubersfeld, o.c., 1996, pp.13-14.

vers original et place le verbe "casar", comme dans VTS, à la fin de la phrase, devant la ponctuation interrogative, et la fait coïncider ainsi avec la réplique.

Une deuxième réplique permet d'avancer dans la description de la version du CCE.

ARNOLPHE: Oui, je veux terminer la chose dans demain.

ARNOLFO: Sim, e amanhã desejo ter o assunto arrumado.

ARNOLFO: Sim, quero que tudo esteja resolvido, amanhã, o mais tardar.

Les deux traductions reprennent l'emploi au début de la réplique de l'adverbe "oui/sim" que l'usage portugais accompagne normalement de la reprise du verbe de la question antérieure. La formule choisie est donc rare¹⁰⁴⁶. De plus, l'ordre des mots de cette phrase affirmative est conditionnée par des choix distincts au niveau de l'expression du temps dans VTS et CCE. Le premier cas propose une traduction peu claire, en plaçant "amanhã" avant le verbe au présent, ce qui exprime un souhait au futur. La traduction du CCE se sert de la structure du vers français pour placer "amanhã, o mais tardar" en fin de phrase et de réplique. Cette mise en valeur de l'indication temporelle par l'ajout de l'expression signifiant "au plus tard" qui la complète est plus adéquate à la prosodie d'origine.

Finalement, on peut distinguer les verbes "quero" et "desejo" sur le plan sémantique. En portugais, le premier exprime la volonté tout comme "je veux", alors qu'il ne s'agit que d'un souhait pour le second.

Les choix de traduction pour le complément direct de chacun de ces verbes sont également différents: "ter o assunto arrumado" est plus familier ou proche d'un langage peu délicat, alors que "tudo [...] resolvido" est courant et neutre. "Terminer" ayant ici le sens déjà moderne de "mettre un terme à (ce qui était en cours)"¹⁰⁴⁷, la deuxième traduction est à nouveau plus adéquate que VTS par rapport au texte-source.

La suite des répliques de cette scène confirme que, dans la traduction du CCE, les normes dominantes au niveau lexical et syntaxique cherchent à reproduire une prosodie du portugais oral contemporain, également dans la place des mots ou groupes de mots essentiels pour l'intonation

¹⁰⁴⁶. cf. Maria Helena Araújo Carreira, o.c., 1993, p.264.

¹⁰⁴⁷. Voir l'article "Terminer" in *Dictionnaire Historique de la Langue française*, o.c., 1992, p.2104.

adoptée en scène. Par exemple, l'incise "ce me semble" est remplacée par le verbe "creio" construit avec une conjonctive comme au v.1 pour "dites-vous". L'interrogative qui est ici une formulation rhétorique, n'attendant pas de réponse, est traduite par une expression servant à formuler couramment une demande polie: "Permita que [...]". La version de VTS traduit "me fait trembler de peur" à l'aide de "receio muito [...]", plutôt littéraire tandis que le texte du CCE préfère "enche-me de medo", fréquent à l'oral dans un langage plus imagé.

Un exemple significatif de ces choix est l'adoption dans la version V2 de modifications comme "decisão bem ousada" remplacé par "negócio muito arriscado", plus métaphorique et humoristique puisqu'il s'agit de traduire "prendre femme", ce qui est "un coup bien téméraire". On pressent l'importance attribuée à la présence du destinataire "réel"¹⁰⁴⁸ comme spectateur, à la réception idéale du texte et à ses réactions. D'ailleurs, les monologues ou les apartés d'Arnolphe introduisent le spectateur comme allocutaire présent, miroir du dialogue interne du protagoniste¹⁰⁴⁹.

Traduction VTS:

CRISALDO: Estamos sós e parece-me que podemos, sem receio de ser ouvidos, falar à vontade. Quer que, como amigo, lhe fale com o coração nas mãos? Pois receio muito, por si, desse seu projecto e, sejam quais forem as voltas que lhe dê, casar-se é um passo muito arriscado.

ARNOLFO: É verdade, meu amigo. É natural que da sua parte encontre motivos de receio em relação à minha pessoa. Acha, não é verdade, que os chifres são apanágio infalível do casamento?

Traduction CCE:

CRISALDO: Estamos aqui a sós; creio que podemos conversar sem que ninguém nos ouça. Permita que, como amigo, lhe abra o meu coração. Esse projecto enche-me de medo por si. E [qualquer que seja o modo de o levar a termo, casar é para si uma decisão bem ousada] **deixe-me dizer-lhe que, no seu caso, o matrimónio é um negócio muito arriscado.**

ARNOLFO: É verdade, meu amigo. Talvez em sua casa, ache razões para temer [o que se passa na minha] **pelo que me possa acontecer no casamento.** Talvez que na sua cabeça os cornos sejam o infalível apanágio de todos os casamentos.

¹⁰⁴⁸ . L'expression est empruntée à Anne Ubersfeld, o.c., 1996, p.11.

¹⁰⁴⁹ . cf. Anne Ubersfeld, o.c., 1996, p.21.

Dans la traduction de "cornes" qui renvoie à des aspects liés aux moeurs et aux limites définies par la société réceptrice pour exprimer un certain type de réalités, on peut relever la substitution de "chifres", terme peu courant adopté dans VTS à l'écrit, par "cornos" dans CCE, qui est courant à l'oral, et considéré comme familier et culturellement plus comique dans les habitudes linguistiques de la région. Ceci permet de confirmer la norme dominante de la recherche d'un effet comique immédiat comme celui de la farce.

Afin de contribuer à la caractérisation du type de texte-cible que représente la traduction du CCE et de son statut dans la culture de réception, quelques données extratextuelles pourront être utiles ici, en provenance de la critique théâtrale.

Celle-ci n'a guère été sensible à la sélection de la pièce qui n'a été commentée que dans le cadre d'une tournée faite à Porto, en termes contradictoires d'ailleurs. Le critique J. Pimenta de França rapporte le témoignage de deux acteurs recueillis dans un entretien pour le quotidien *Comércio do Porto*¹⁰⁵⁰, selon lequel la pièce a eu un bon accueil de la part du public: "[...] pensamos que os espectadores que apareceram, gostaram"¹⁰⁵¹. Au contraire, et à propos de la même tournée, le critique Agostinho Chaves se situe comme un spectateur spécialisé et s'interroge sur l'opportunité d'une programmation qui privilégie les textes classiques: "Curiosamente, nesta temporada, têm vindo ao Porto grupos que escolheram a representação de textos clássicos: por exemplo, "A Mulher do Campo", "O Auto do Fidalgo Aprendiz", "Filoctetes"¹⁰⁵², "A Escola de Mulheres". Resultaram trabalhos longos e poucos originais, sem evidência especial, alguns deles maçadores em demasia"¹⁰⁵³.

L'accent est mis sur une éventuelle inadaptation du répertoire aux intérêts du public contemporain, ainsi que sur la qualité des productions, auxquelles on oppose en termes implicites un répertoire actuel.

Par contre, les réactions du public à Évora ont montré une adhésion très évidente aux passages adoptant le ton de la farce - surtout les scènes des valets et celle du notaire - ainsi que ceux

¹⁰⁵⁰ J. Pimenta de França, "A Escola de Mulheres que o Porto perdeu, in *Comércio do Porto*, 11.07.87.

¹⁰⁵¹ *ibid.*

¹⁰⁵² Notons qu'il s'agit de la pièce de Heiner Müller, écrite entre 1958 et 1964, publiée en 1965.

¹⁰⁵³ Agostinho Chaves, "Que teatro para o Porto? As desatenções da SEC", in *Comércio do Porto*, 18.07.87.

qui exploitent le comique de langage, utilisant un lexique partiellement transgresseur du point de vue des moeurs ou des conventions sociales concernant le thème du mari trompé ou de l'infidélité conjugale, ou finalement le quiproquo entre Horace et Arnolphe provoqué par la double identité de celui-ci. Le nombre de représentations et de spectateurs, en 1985/86, est de 8 et 1771 respectivement¹⁰⁵⁴, ce qui donne une moyenne relativement élevée de 221 spectateurs par séance¹⁰⁵⁵.

Une note¹⁰⁵⁶ du metteur en scène permet de déduire que l'histoire de la traduction du texte *A Escola das Mulheres* est étroitement liée à la progression du travail de la mise en scène et des acteurs - notamment pour les personnages d'Arnolphe, de Chrysalde et d'Horace. Pour les deux premiers, ce sont les scènes de débat idéologique qui ont été reformulées et condensées (I,1 et IV,8) et, dans les scènes entre Horace et Arnolphe, le niveau de langue de chaque personnage est adapté aux caractéristiques dominantes de l'univers linguistique de réception, selon les différences d'âge et d'origine sociale, Horace étant nettement connoté comme un jeune séducteur proche d'un Don Juan. Le texte est reformulé à plusieurs reprises également pour les monologues d'Arnolphe, comme nous le verrons plus bas.

Ainsi, le texte fixé pour la représentation est le résultat d'une appréciation critique par les intervenants, d'une part, et de besoins d'adaptation du texte devant différents problèmes de jeu posés par les comédiens. Il est certain que, entre autres, la forme de la tirade passant du vers à la prose, et devenant récit, est devenue problématique pour les récepteurs également, alors que les scènes des valets¹⁰⁵⁷, héritées de la farce, sont interprétées sans obstacles, de même que les scènes entre maître et valets¹⁰⁵⁸.

La première image d'un texte en traduction est, en général, donnée par la page de titre.

¹⁰⁵⁴. Les représentations ont été interrompues à la suite d'un accident de l'acteur qui jouait le rôle d'Arnolphe.

¹⁰⁵⁵. Le spectacle sera joué à nouveau en 1987 à l'occasion d'une tournée d'une semaine organisée par le Secrétariat d'État à la Culture, ce qui constitue une forme de reconnaissance de la part de l'institution gouvernementale, simultanément responsable de l'attribution de la subvention et d'une partie de la diffusion des productions théâtrales.

¹⁰⁵⁶. Cf. par exemple, "Para o José Alegria em 6 de Março", inédit, archives personnelles du metteur en scène.

¹⁰⁵⁷. Voir II,3.

¹⁰⁵⁸. Voir I,2 et 3; II,2 et 4; III,1; IV,3, 4 et 9; V,1 et 5 avec la scène du dénouement V,9.

Dans le cas du texte théâtral, le respect ou non des codes péritextuels qui signalent l'origine des textes, notamment culturelle et historique, est un élément informatif à considérer, et on remarque, ici, que la traduction de *L'École des Femmes* du CCE ne suit pas le système de conventions classiques et a recours à de nouveaux principes.

La page de titre contient, - puisqu'il s'agit de celle d'un document interne de l'institution productrice du spectacle, susceptible d'être inséré dans une distribution restreinte aux groupes amateurs intéressés -, en haut à gauche, la référence du destinataire, responsable de l'édition:

CENTRO CULTURAL DE ÉVORA

Teatro Garcia de Resende

7000 ÉVORA

Le titre de l'oeuvre, qui est traduit, se trouve au centre de la page:

A ESCOLA DAS MULHERES

Une remarque est à faire à propos du titre. Il s'agit de sa forme qui dénote textuellement la pièce en tant que genre, aussi bien dans le système-source que dans le système de réception.

Dans l'emploi par Molière, le terme "école" doit être pris ici dans le sens d'une école du monde, comme le confirment les textes qui composent une partie du programme du spectacle. L'orientation dramaturgique accentue l'importance de "l'esprit", ou "espírito", ce vocable revenant avec insistance dans la traduction à propos de l'éducation des filles et des femmes, exclues du système scolaire masculin. C'est aussi l'école du monde qui fait passer des artifices de l'éloquence apprise au bon usage de la langue. Marc Fumaroli renvoie le terme à son sens étymologique de "scholê" ou "milieu de loisir où l'on devient libre"¹⁰⁵⁹, et l'on retiendra que l'essentiel de la querelle de la scène initiale entre Arnolphe et Chrysalde porte justement sur la sociabilité orale et la conversation, qui ne sont un danger pour le premier que parce qu'elles supposent l'exercice de

¹⁰⁵⁹ . Marc Fumaroli, *Trois institutions littéraires*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1994, p.154.

l'intelligence et de la liberté de pensée. Ici aussi la traduction adopte l'adjectif, aujourd'hui courant, mais péjoratif, "parva" pour traduire "sotte".

Afin de renforcer le sens universel et actuel du débat, la mise en scène choisit l'espace de la salle, éclairée, et de l'allée centrale entre les rangées des spectateurs pour ce premier dialogue qui engage également le public, appelé à prendre position par ses réactions.

D'autre part, il existe des titres de ce genre dans le théâtre portugais classique, comme le signale L. Stegagno Picchio à propos de M. de Figueiredo, auteur de *A Escola da Mocidade* en 1773. Ce membre de l'Arcadie, a été non seulement auteur de pièces, mais aussi de réflexions sur les problèmes du théâtre portugais du XVIIIe pour lequel il propose une réforme, passant par le retour aux formes classiques dans une imitation moderne des tragiques grecs, et par le rappel de la "missão educativa da comédia, que, dado precisamente este empenho moral (o eterno *ridendo castigat mores*), seria destinada a suplantir a gratuita e grosseira comicidade das farsas locais"¹⁰⁶⁰. L'importance actuelle du théâtre de Figueiredo ne permet pas cependant, sauf pour un public scolaire ou universitaire, de rapprocher les deux textes en tant qu'exemples du même genre.

L'association du titre et du nom de l'auteur: "de Molière", mais l'omission de celui du traducteur est une norme de tous les documents photocopiés du CCE. Le nom du traducteur apparaît dans le programme. Comme le texte n'explique pas l'origine linguistique du texte traduit, on suppose que l'identité du texte-source et de Molière est une donnée culturelle admise et ne saurait être confondue avec un texte original portugais. Si Molière est suffisamment connu du public de théâtre à Évora, c'est aussi en raison d'un spectacle présenté en 1979, *Jorge Dandin*, qui avait également été accompagné d'un cahier de documentation très détaillé.

Sous le titre apparaissent les didascalies d'ouverture du texte: "Acto I, Cena 1". Il s'agit d'une nomenclature connue et conventionnelle. Elle est suivie des noms des personnages de cette scène. Il semble que l'on respecte un type de contraintes traditionnelles dans l'organisation de la matière verbale qui distribue les parties du texte, l'édition-source ne comportant aucune autre didascalie à cet endroit, et que d'autre part, il soit essentiel d'entrer d'emblée dans l'intrigue, en

¹⁰⁶⁰. Luciana Stegagno Picchio, o.c., 1969, p.216.

négligeant les indications didascaliques supplémentaires concernant la liste des personnages et le lieu de l'action.

On constate, en effet, l'omission de l'indication concernant le lieu de l'action et, donc, la non-traduction de la précision du texte-source: "La scène est dans une place de ville"¹⁰⁶¹. Dans cette mise en scène, le choix du scénographe suit la perspective dramaturgique adoptée, selon laquelle le texte joué est avant tout une structure textuelle et un genre historique, ayant une certaine fonction dans la société réceptrice. D'où l'adoption d'une formule abstraite qui est constituée par la mise en rapport, par le jeu des acteurs, de deux espaces, dont l'un réel sont la salle et la scène du Teatro Garcia de Resende et l'autre, construit comme une autre scène placée en son centre, est la reproduction ou la citation de son cadre, avec ses décorations rouge et or. Le lieu de l'action cesse d'être référentiel et devient l'espace emblématique de la mise en scène classique dans un théâtre à l'italienne.

Ce jeu de miroir et de mise en abîme place Arnolphe comme spectateur de ce qui se joue sur une scène intérieure derrière un rideau, et l'on verra que cet isolement et cette mise à l'écart systématique du personnage contribuent à la production d'une traduction qui privilégie le travail sur le texte et juxtapose le commentaire objectif et l'expression lyrique des sentiments dans ses monologues, dont certains sont versifiés¹⁰⁶²: "A personagem passa pela fala; é por isso que o nosso Arnolfo substitui a prosa do burguês pelo verso da sua autocomiseração, debita um texto em que algumas palavras se transformam em *leit-motive*; existe uma melodia da personagem, que se constroí, por vezes dissonante, ampla e harmoniosa em outros momentos"¹⁰⁶³. De même, Oronte et Enrique, les "pères" de comédie qui arrivent au dénouement et permettent un mariage heureux,

¹⁰⁶¹. La simplicité des moyens scéniques utilisés dans la mise en scène classique, restreinte par l'unité de lieu, est connue. L'édition de 1734 précise toutefois que "La scène est à Paris, dans une place de faubourg" et on trouve aussi, dans le *Mémoire* de Mahelot, des références d'utilité technique: "Théâtre est deux maisons sur le devant et le reste est une place de ville. Il faut une chaise, une bourse et des jetons. Au 3e, des jetons et une lettre", in Molière, *Oeuvres complètes*, vol. I, édition établie par Georges Couton, o.c., 1983, p.1267 note a. et p.1268 note 5 respectivement.

¹⁰⁶². Voir l'étude des monologues infra.

¹⁰⁶³. cf. "A Tradução. Traduzir ou pôr em cena / em jogo traduções", art. cité, in Centro Cultural de Évora, Teatro 60, 1986, p.39.

s'expriment à tour de rôle par des répliques successives ou stichomythies de deux vers¹⁰⁶⁴ afin de rendre compte du passé occulté jusque-là.

La théâtralisation dans la représentation physique de l'espace de jeu n'exclut pas la référence géographique et culturelle que représente Paris ou la France. Leur présence est confirmée au long du texte, comme le montrent les passages suivants extraits de la traduction: "É um defeito dos franceses" (III,3), qui traduit: "Voilà de nos Français l'ordinaire défaut [...]" (v.835) ou "E de regresso a França [...]" pour: "Et de retour en France [...]" (V,9, v.1750) ainsi que la non-traduction des prénoms Agnès, Alain et Georgette.

Les textes du programme accompagnant le spectacle rappellent la connotation culturelle française d'un grand nombre de sources informatives et explicatives pour le destinataire. Il est possible d'en déduire que la traduction opte pour une non-naturalisation du texte et une adéquation au texte-source.

Une autre omission, sur la page de titre, est celle de la liste des personnages, mais elle apparaît dans le programme, selon les normes d'une fiche technique obéissant à des principes d'ordre social et professionnel modernes, avec la formulation du nom de l'acteur suivi de celui du personnage:

ANA LUIZA MANDILLO	Agnès
ISABEL BILOU	Georgette
ALEXANDRE PASSOS	Enrique
ÁLVARO CORTE-REAL	Crisaldo
JOÃO SÉRGIO PALMA	Horácio
JOSÉ ALEGRIA	Arnolfo
JOSÉ CALDEIRA	Oronte
JOSÉ RUSSO	Alain
VITOR ZAMBUJO	Notário

¹⁰⁶⁴. cf. Jacques Schérer, o.c., 1977: "Nous appellerons encore stichomythie la succession régulière de répliques de deux vers chacune", p.304.

Cette liste suggère un commentaire concernant les normes adoptées pour établir l'ordre de cette suite.

Selon l'extrait cité ci-dessus, la norme actuelle est fondée sur une priorité donnée aux noms des acteurs, et non pas des rôles ou des personnages. Elle consiste, ainsi, à citer en premier lieu les actrices avant les acteurs, d'une part, selon un critère respectant le code social donnant la préséance aux femmes, ainsi que, d'autre part, et dans les deux cas, selon un ordre alphabétique qui évacue délibérément toute autre forme de discrimination qualitative et met en valeur l'acteur en tant que praticien d'un métier, et non pas des rôles.

En mettant sur un second plan la liste des personnages, le texte traduit apparaît moins comme un objet codifié littérairement que comme un document qui est le support d'une action également distribuée et partagée, en marge des conventions péritextuelles traditionnelles.

La lecture qui ressort de cette liste permet de reconnaître une mise en cause de la norme textuelle classique, qui met en valeur et en tête les premiers rôles, et va dans un ordre décroissant selon l'importance attribuée aux personnages dans la fiction. C'est ce que révèle l'édition de 1663 qui se présente ainsi: le couple Arnolphe / Agnès, associé au troisième personnage, celui de l'amoureux et du rival, Horace, suivi du couple classique des valets Alain / Georgette, du rôle du confident Chrysalde, et des personnages du dénouement imprévu, le père d'Agnès et celui d'Horace. On remarque l'omission du notaire de la scène IV,2.

L'édition-source Garnier-Flammarion reproduit ce modèle, mais il est curieux de noter que le texte de 1734, cité par l'édition de G. Couton, introduit deux autres critères. L'un manifeste un besoin de précision et induit à ajouter le personnage du notaire, l'autre correspond au sens des hiérarchies sociales qui place les valets, d'origine paysanne, en fin de liste, juste après le notaire¹⁰⁶⁵. Ceci ne fait que renforcer l'importance du rôle joué par les conventions sociales, qui traduisent le type de préjugés ou de valeurs dominants à un certain moment historique.

L'ensemble de ces éléments compose l'essentiel des fondements dramaturgiques de la traduction et de la mise en scène du texte-cible, ainsi que du traitement du genre lui-même, tels

¹⁰⁶⁵. cf. Molière, o.c., éd. Couton, 1983, p.1267, note a.

qu'ils sont d'ailleurs présentés indirectement dans le dossier de documentation qui accompagne le spectacle et la traduction.

Le programme d'accompagnement du spectacle édité par le CCE¹⁰⁶⁶ maintient les traits caractéristiques d'un cahier de documentation pédagogique, dont il est dit en termes explicites qu'il est "Ao serviço do público, do ensino e da informação"¹⁰⁶⁷.

L'oeuvre y est nettement présentée comme française et, donc, étrangère, si l'on tient compte du nombre élevé de pages destinées à présenter le cadre idéologique et éthique dans lequel la relation amoureuse ou entre les deux sexes est discutée à l'époque de Molière, avec des extraits traduits de l'Abbé de Pure, Jacqueline Guillaume ou Bussy-Rabutin. La biographie de Molière est présentée sous la forme d'un montage permettant l'inclusion de textes d'auteurs contemporains de sa carrière de dramaturge comme Perrault, Boileau, Scarron ou La Bruyère, dont le contenu est surtout littéraire. L'épisode de la Guerre Comique (1662-1664) suscitée par la pièce *L'École des Femmes* est amplement documenté, de la page 23 à 29, ce qui renforce la composante informative et didactique du cahier de documentation ainsi que l'image de son destinataire préférentiel.

Un dernier texte du même type suit, avec la particularité d'ouvrir le dossier de la réception de Molière au Portugal: "Molière em Portugal"¹⁰⁶⁸ est, en fait, un relevé chronologique de la réception de cet auteur au Portugal à partir du XVIIIe, dans lequel il est essentiellement question des problèmes dérivés de l'adaptation des oeuvres traduites, notamment *Tartuffe* interprété à la lumière de l'anti-jésuitisme dominant et *Don Juan*, relu selon les principes moraux du pardon accordé au pécheur repent.

Le fait qu'il s'agisse d'une traduction est souligné par un deuxième texte, cas unique dans la production métatextuelle du CCE, rédigé par l'auteur/collaborateur de cette traduction¹⁰⁶⁹.

¹⁰⁶⁶. Les responsables de la production de ce document sont Christine Zurbach, Luís Varela et Alexandre Passos.

¹⁰⁶⁷. cf. Centro Cultural de Évora, Teatro 60, 1986, p.1.

¹⁰⁶⁸. cf. Alexandre Passos, "Molière em Portugal", Centro Cultural de Évora, Teatro 60, o.c., pp.31-35.

¹⁰⁶⁹. L'auteur de ce texte intitulé "A Tradução. Traduzir ou pôr em cena / em jogo traduções" est l'auteur de cette recherche. Le point de vue adopté à présent sur cette production bénéficie des connaissances acquises depuis cette date dans le domaine de la traduction en général, ainsi que des travaux spécialisés des Études de Traduction. Nous tenterons de maintenir ici le même effort d'objectivité qui a accompagné l'ensemble de la thèse.

L'approche historique et érudite du texte précédent est complétée ici dans une réflexion sur le sens même de l'acte de traduire dans un cas spécifique comme celui du texte théâtral destiné à la représentation. Le préambule passe par la transcription de ce qui peut paraître exemplaire du non-traduisible, c'est-à-dire le poids culturel des textes canonisés dans l'institution sous la forme de la citation: "Le petit chat est mort", phrase qui accumule auprès des interprètes féminines d'Agnès depuis Molière une charge culturelle indéniable en France et dans les pays d'influence française, que l'actrice énonçait en français et traduisait ensuite pour Arnolphe/Arnolfo. Le point de départ est donné pour une série de commentaires destinés à décrire et à analyser la démarche du traducteur.

Une affirmation centrale passe par le caractère historique de toute traduction, ce qui, en d'autres termes, doit attirer l'attention sur la nouveauté nécessaire de cette traduction, variante dans une série d'un texte déjà connu, appartenant au patrimoine culturel d'un public moyennement informé. Mais, le traducteur doit être conscient des limites posées à la traduction d'un texte ancien, simultanément linguistiques et culturelles: "As fronteiras da tradução são precisamente o que há de cultural e de histórico num texto, (mas) tais como o cultural e o histórico se manifestam na língua"¹⁰⁷⁰. Toutefois, celles-ci sont capables de trouver une réponse par la scène: "As obscuridades do texto são para serem resolvidas no palco"¹⁰⁷¹. Sans être polémique, le texte affirme donc cette traduction comme un objet nouveau, spécifiquement destiné à un usage scénique, et qui est un moment de rupture dans la tradition des traductions du théâtre de Molière.

Un objet paratextuel que le CCE utilise pour la divulgation de ses productions est l'affiche des spectacles. Dans ce cas, le principe choisi pour le graphisme est celui de l'imitation de la calligraphie en usage au XVIIe et de la signature de Molière, ainsi que de la reprise des couleurs, permettant d'imiter les affiches de la compagnie de Molière lui-même, normalement en rouge, noir et blanc. L'iconographie reproduit le théâtre-tréteau de la scénographie adoptée à Évora, prolongée par un courant qui établit un lien avec le hors-scène, en d'autres termes l'actualité ou le réel.

Le rappel du caractère daté ou historique de la pièce est en accord avec les autres textes cités auparavant. La critique avait elle aussi été sensible à cette caractéristique, reçue toutefois en

¹⁰⁷⁰. cf. *ibid.*, p.38.

¹⁰⁷¹. cf. *ibid.*, p.39.

termes négatifs dans le contexte de la production théâtrale de l'époque, Molière étant particulièrement visé ici: "[...] uma embriaguês inflacionada de representações de "clássicos" (Molière à frente de todos eles)"¹⁰⁷². Une telle critique montre que la raison d'être d'une telle sélection est discutable puisqu'elle conduit à se demander si Molière peut encore exercer une fonction innovatrice pour une scène nouvelle.

C'est par la dramaturgie du texte qu'il faudra tenter de répondre à cette interrogation et c'est à nouveau le programme qui constituera la source essentielle d'informations pour situer la fonction de ce texte traduit et sa position systémique.

L'insistance sur l'histoire de la production du texte lui-même, sur le genre de la comédie que le metteur en scène souhaite revisiter, nous renvoie à une donnée capitale, et apparemment élémentaire de toute production théâtrale, qu'il s'agisse de l'auteur/dramaturge ou du metteur en scène.

En effet, et nous suivrons en cela Anne Ubersfeld, "le texte de théâtre ne saurait être écrit sans la présence d'une théâtralité *antérieure*; on n'écrit pas pour le théâtre sans rien savoir du théâtre. On écrit pour, avec ou contre un code théâtral existant"¹⁰⁷³. Auteur et metteur en scène sont en cela indissociables, ce qui justifie, dans le cadre de cette recherche, l'affirmation de "la nécessité de la réécriture des classiques en fonction d'un code nouveau"¹⁰⁷⁴, celui d'une pratique théâtrale adaptée à un récepteur concret et contemporain de la représentation d'un texte inscrit dans un code anachronique. Dans le texte intitulé "O espectáculo. Notas avulsas", le metteur en scène insiste bien plus sur la problématique du genre de la "comédie" que sur l'auteur ou sur l'intrigue, et affirme son projet de renouveler le traitement d'un genre codifié: "Tentar então, mesmo no fim, mesmo já sem Arnolfo, representar a comédia. Porque, apesar de Armande, de Colbert, do Príncipe e do rei, com Molière é de comédia que se trata"¹⁰⁷⁵.

Il est vrai que pour Molière, *L'École des Femmes* est aussi le moment de l'expérimentation d'une forme nouvelle pour son temps, qui est celle de la comédie en vers et en cinq actes. De plus, à

¹⁰⁷². Voir la critique de Agostinho Chaves, art. cité, 18.07.1987.

¹⁰⁷³. Anne Ubersfeld, *L'École du spectateur. Lire le théâtre 2*, Paris, Éditions Sociales, 1981, p.14.

¹⁰⁷⁴. cf. *ibid.*

¹⁰⁷⁵. cf. texte cité, in Centro Cultural de Évora, *Teatro 60*, 1986, pp.41-42.

l'image de la tendance vers un réalisme des situations et des personnages qui modèlent la production de la deuxième moitié du siècle, l'écriture tout comme les présupposés de la réception du texte se situent dans un cadre contemporain et "[s'élèvent] à des vues générales sur la société"¹⁰⁷⁶, comme le prouvent de nombreuses allusions dans les dialogues à des données de nature socioculturelle. Nous citerons, entre autres, les descriptions de la vie des salons à la mode, l'aspiration d'une bourgeoisie riche à la noblesse - Arnolphe est aussi M. de la Souche, la problématisation de l'amour et du mariage dans une perspective féminine ou même franchement féministe, etc. La comédie avant Molière, telle qu'elle est décrite par Roger Guichemerre¹⁰⁷⁷ est plus nettement fondée sur les sujets ou les situations comiques qui construisent une intrigue artificielle. La comédie nouvelle, de caractère ou de moeurs doit conquérir sa place dans le théâtre français du XVIIe à l'aide d'un emprunt formel, le vers, à l'autre grand genre, celui de la tragédie qui peut faire concurrence aux formes persistantes de théâtre médiéval, italien ou espagnol.

Une certaine indépendance du nouveau genre, et de Molière, par rapport aux règles est bien évidente dans *La Critique de "L'École des Femmes"* et une volonté d'innover s'affirme, malgré le respect du noeud classique et des unités, à côté du réemploi occasionnel des procédés de la farce que l'on trouve même dans *Le Misanthrope*.

Il est relativement aisé aussi de définir la place de *L'École des Femmes* dans la production théâtrale et la vie littéraire de son époque par les conflits auxquels elle a donné lieu, qui sont simultanément l'expression de rivalités entre compagnies. Le succès populaire de la pièce qui a suscité une sorte de Guerre comique a, dès cette époque, divisé les défenseurs de la tradition et de l'innovation.

Sur le plan du langage ou de la matière verbale du texte - parole théâtrale¹⁰⁷⁸ -, l'auteur et acteur Molière avait su trouver dans les principes nouveaux des comédies de son prédécesseur Corneille, les sources d'une esthétique personnelle qu'il affirmera en termes explicites dans sa *Critique de "L'École des Femmes"*. Le changement le plus significatif qu'il opère sur la tradition

¹⁰⁷⁶. cf. François Regnault, *La Doctrine inouïe. Dix leçons sur le théâtre classique français*, Hatier, 1996, p.254.

¹⁰⁷⁷. Roger Guichemerre, *La Comédie avant Molière (1640-1660)*, Armand Colin, 1972.

¹⁰⁷⁸. cf. Anne Ubersfeld, o.c., 1996.

comique en France se situe au niveau de la formalisation du langage des personnages, du type de dialogue et de enchaînement des répliques, ainsi que de l'orientation de l'art de l'acteur, à qui il suggère l'abandon de la grandiloquence comme le montre *L'Impromptu de Versailles*¹⁰⁷⁹.

Ainsi, l'adoption par Corneille, comme il l'affirme dans l'Examen de *Mélie*¹⁰⁸⁰, d'un "style naïf" et dépourvu de rhétorique, lui avait permis de faire parler des personnages devant ressembler à ses contemporains, en créant "un discours de situation" et en personnalisant le langage des personnages dans un registre sans ornements emprunté au parler quotidien. Il accentuait par ce moyen la composante affective de la langue utilisée dans les répliques échangées.

L'esthétique que Corneille fonde ainsi représente l'argument principal de Molière pour défendre *L'École des Femmes*, lorsqu'en 1663 il affirme le triomphe du goût sur la doctrine¹⁰⁸¹, à propos de cette pièce polémique. Le dramaturge y prend position par rapport aux préceptes d'Aristote tels qu'ils sont interprétés par Chapelain ou d'Aubignac. En fait, quant au premier, Antoine Adam souligne que "[...] cet homme fermement attaché à la grande tradition était pourtant un Moderne. [L'humanisme], en plein XVIIe siècle, continuait à affirmer que toute vérité et toute beauté se trouvaient chez les Anciens et qu'il ne restait aux Modernes que "l'imitation". Aux yeux de Chapelain, théoricien par excellence du classicisme, la littérature est faite pour la société vivante, ou, comme il le dit, pour "le peuple", et le premier devoir de l'écrivain est de songer au temps où il écrit"¹⁰⁸².

Ce précepte est l'un de ceux que Molière trouve aussi chez Horace, avec le respect de la bienséance interne, de la conformité des personnages dans leur âge, leur tempérament et leur langage. Instruire et plaire, mêler l'utile et l'agréable, sont les règles essentielles pour mériter l'approbation et le rire des "honnêtes gens": "En un mot, dans les pièces sérieuses, il suffit, pour n'être point blâmé, de dire des choses qui soient de bon sens et bien écrites; mais ce n'est pas assez

¹⁰⁷⁹. On notera que Molière est le seul dramaturge de l'époque classique qui ait consacré une pièce à l'art de l'acteur afin de souligner l'importance du naturel à ce niveau de l'art théâtral également.

¹⁰⁸⁰. cf. Corneille, *Mélie*, in *Oeuvres complètes*, Seuil, 1963, collection l'Intégrale, p.28.

¹⁰⁸¹. cf. Roger Zuber, ch.VII, "Doctrine et esthétique", in *Littérature française*, t.4., Claude Pichois (dir.), Arthaud, 1984, pp.95-112.

¹⁰⁸². Antoine Adam, *Littérature française. L'Âge classique I (1624-1660)*, Paris, Arthaud, 1968, p.110.

dans les autres, il y faut plaisanter; et c'est une étrange entreprise que celle de faire rire les honnêtes gens"¹⁰⁸³.

Malgré tout, Molière s'en tient à une comédie humaniste classique, tenant compte de contraintes diverses, dont la plus exigeante est celle du besoin de plaire, "la grande règle de toutes les règles", à laquelle les contraintes politiques et économiques ne sont pas étrangères. Il s'agissait de conserver les faveurs du pouvoir, avec ses contreparties, et de maintenir une compagnie grâce à un public.

C'est pourquoi il suit La Mothe Le Vayer¹⁰⁸⁴ dans son opposition à la méthode discriminante de Vaugelas et dans son intérêt pour la préservation des façons de parler en usage dans toutes les classes de la société et leur exploitation comique sans limites. En acceptant la suprématie du vers sur la prose, qu'il introduit dans le genre comique avec la pièce en alexandrins, il n'abandonne pas le principe du vrai et de la peinture selon la nature: "In her urbanity and proper modesty, (the comedy) made only the most traditional of claims: to be a mirror, an image or representation, an imitation of everyday life. Unlike tragedy, which too often veered into the extraordinary and the marvelous, her concern for truth led her to paint "according to nature", to show humanity "as it is"¹⁰⁸⁵.

Mais, montrer les conditions et les états afin qu'ils soient jugés par son public, - ce qui constitue la perspective moraliste et moderne de Molière - , l'entraînera vers une accentuation de son pessimisme et vers un retour à l'univers burlesque et carnavalesque de la farce, même dans la comédie-ballet qui constitue, après 1666 et *Tartuffe*, un renouveau de son expérimentation comique. C'est ce que révélera *George Dandin* (voir 2.3.).

Un autre trait doit être rattaché au rôle innovateur de la comédie de Molière, et qui n'est pas éloigné des préoccupations des questions modernes nées avec la découverte de la mise en scène en

¹⁰⁸³ . cf. Molière, *Critique de "L'École des Femmes"*, in *Théâtre complet*, vol. II, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p.130.

¹⁰⁸⁴ . La Mothe Le Vayer voulait, contre Vaugelas, préserver la liberté de la langue, et approuvait les néologismes nécessaires. L'hypothèse de l'approbation de ce principe par Molière est suggérée par Francine Mallet, *Molière*, Grasset, 1986, pp.425-426.

¹⁰⁸⁵ . cf. Gérard Defaux, "1673. The Comic at Its Limits", in *A New History of French Literature*, Denis Hollier (ed.), Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1989, p.337.

tant que processus permettant la mise en place d'un dispositif de réception jugé optimal pour le public, probablement inexistant en ce sens à l'époque de la production écrite de *L'École des Femmes*. Il s'agit du mode adopté pour la mise en espace des textes, de l'importance de la convention établie et de son inscription dans le discours, en concurrence à partir des années 1660 avec un souci croissant de réalisme du spectacle qui correspond à une tendance générale de la société de l'époque, à l'abandon de l'instabilité baroque - et politique -. Chez Molière, le décor est convention, représentation d'un espace, ou lieu du lieu théâtral avant tout; il n'en est pas la reproduction naturaliste. Par contre, le costume sert à identifier le personnage socialement, même dans un jeu farcesque comme celui du chapeau qu'Alain oublie d'enlever pour saluer son maître Arnolphe et qui devient le signe d'une attitude et d'une relation, et n'est plus seulement un objet en provenance du réel.

La thématique moliéresque des grandes comédies procède à une mise en forme textuelle et artistique de l'Histoire, celle de son temps. Ici, c'est par le biais d'une intrigue comique, celle de la tromperie et de la précaution inutile, connotée par le jeu farcesque de valets caractérisés dans leur condition originelle de paysans niais. Mais Molière introduit surtout une réflexion sur le jeu de pouvoir entre deux prétendants à un même mariage, enrichi par deux traits distinctifs des personnages principaux - le type du jaloux et de l'ingénue libertine -, dans le cadre d'un conflit latent entre une noblesse encore puissante - la famille du jeune Horace - et une haute bourgeoisie représentée par Arnolphe / De la Souche, propriétaire de terres.

La comédie devient ainsi une forme qui est en accord ou même très proche des discours sociaux extérieurs à cette dramaturgie construite sur l'exposé d'un conflit entre les forces représentant le progrès, comme dans le discours précieux sur le mariage, et la mentalité rétrograde d'un obscurantisme fanatique. Cette manière individuelle, celle du comédien et du farceur expérimenté qu'est Molière, est devenue une norme dans sa production dramatique, alliée à un classicisme délibéré dans la composition de l'intrigue. C'est la combinaison d'une dramaturgie personnelle avec une littérature s'affirmant comme système qui lui permet de confronter l'Histoire dans sa composante sociale avec l'individu, la psychologie et la morale, d'où son actualité. Ici,

Molière est proche du drame social, d'une thématique bourgeoise mettant en conflit l'argent et le sentiment amoureux, mais à travers un regard distancié.

Pour le public du CCE, *George Dandin*, déjà joué auparavant, a pu être une anticipation de la pensée sociale de Molière qui domine la démarche des mises en scène à Évora, s'intéressant à la liaison de la bourgeoisie de négoce avec la noblesse par l'achat de terres et aux problèmes des "mésalliances" qui en découlent. Dans *L'École des Femmes*, cet antagonisme de deux classes possédantes se situe aussi en termes d'opposition imaginaire, c'est-à-dire au niveau du langage et de l'usage social du discours, le contraste le plus marqué dans la traduction étant celui entre la langue aux connotations conservatrices d'Arnolphe et celle, raffinée et précieuse, d'Horace.

Ce sont ces présupposés dramaturgiques qui sont essentiellement mis en oeuvre dans les principes traductionnels adoptés, ce qui permet de supposer que la stratégie globale du traducteur est plutôt du type adéquat puisqu'il est aussi metteur en scène du texte-cible. Mais une analyse plus approfondie devra être faite afin d'apprécier l'importance des procédés définis par les normes théâtrales actuelles, tenant compte des conditions de la réception du texte.

3.2. Aspects macrotextuels.

Au niveau de la matrice¹⁰⁸⁶ du texte, nous avons déjà vu que le type de traduction qu'est *A Escola das Mulheres* est une traduction complète, équivalente dans ses grandes structures au texte-source qui comporte cinq actes. Elle reprend également le même nombre de scènes dans chaque acte.

La mise en scène supprime la coupure entre l'Acte I et II et fait revenir Arnolphe sur ses pas, après une sortie très brève en coulisse, sans modification de l'éclairage, ce qui produit un effet de continuité de l'énonciation et du texte.

Les autres changements macro-structurels opérés par le traducteur sur le texte-source lui-même sont destinés à produire des allègements du texte, en procédant au raccourcissement de quelques tirades plus longues ou de monologues qui, pour un public contemporain, apparaissent surtout comme des interruptions ou des ralentissements du rythme de l'intrigue. La norme implicite

¹⁰⁸⁶ cf. Gideon Toury, in Holmes, o.c., 1978, pp.83-100.

est donc théâtrale. Il s'agit d'augmenter la rapidité du jeu, en fonction de l'importance que l'on attribue au rythme dans le cas d'un texte long pour le destinataire/spectateur contemporain.

Une analyse plus détaillée (voir plus loin l'analyse de scènes-types et des monologues) devra déterminer si ces procédés modifient les composantes génériques principales de la comédie versifiée et finissent par produire une oeuvre nouvelle, puisqu'elles orientent sa réception et sa signification en privilégiant le niveau de l'intrigue au détriment de l'analyse de caractère et des moeurs.

On sait¹⁰⁸⁷ que Molière lui-même avait choisi de supprimer des parties de répliques à la représentation dans le texte joué. Les didascalies, peu nombreuses dans le texte-source¹⁰⁸⁸, sont conservées dans le texte donné aux comédiens, avec de rares ajouts destinés à clarifier l'identité du destinataire de certaines répliques.

Le texte-cible maintient le nombre de répliques, sauf dans quelques cas de suppression qui seront décrits plus loin. Il peut modifier leur longueur soit par des coupures, soit par l'effet du passage du vers à la prose. Enchaînement du dialogue est construit en fonction des principes rythmiques d'un spectacle comique et c'est la rapidité de l'action scénique qui détermine le choix du principe de la condensation des dialogues.

L'objectif de ce resserrement est aussi dramaturgique, puisqu'il s'agit d'obtenir une plus grande linéarité ou fluidité de la structure narrative, réduite à une seule grande phrase, en évitant les interruptions qui sont, en général, liées aux débats psychologiques d'Arnolphe et à ses monologues. De plus, pour les agents du CCE, la clarté de l'exposition de la fable¹⁰⁸⁹ est essentielle dans la lecture interprétative donnée aux récepteurs, et le texte est considéré ainsi comme étant d'abord un moyen pour une représentation théâtrale plutôt qu'un écrit littéraire consacré ou fixé par l'impression.

C'est pourquoi la ponctuation est ici plus qu'un élément de surface et atteint le texte même. Ce procédé renforce l'impression donnée par des dialogues enchaînés comme dans la langue parlée, ayant la forme de phrases plus que de répliques, auxquels s'ajoute nécessairement le travail de

¹⁰⁸⁷. L'information est recueillie dans les notes de G.Couton qui signalent ces coupures systématiquement, in o.c., 1971, pp. 1266-1282.

¹⁰⁸⁸. On admet que les indications de jeu figurant dans les éditions modernes ont été ajoutées après l'édition basée sur le manuscrit et non pas par Molière.

¹⁰⁸⁹. Le terme est utilisé dans le sens où l'emploi Aristote et renvoie à l'agencement des actions ou récit contenu dans l'intrigue.

l'intonation, qui naturalise l'énonciation, favorise l'introduction de répétitions, de parallélismes, d'atténuations ou d'accentuations d'éléments lexicaux mis en valeur ou non par ces procédés.

Finalement, c'est fondamentalement le théâtre qui est montré, par l'abondance des adresses directes des deux personnages au public à l'aide de la mise en scène adoptée, à partir des principes du jeu épique et de l'effet d'étrangeté brechtien dont est chargé notamment le personnage de Chrysalde, qui devient plus qu'un traditionnel "raisonneur"¹⁰⁹⁰ familier des comédies de caractère de Molière.

Nous choisirons l'étude d'une scène très codifiée dans la dramaturgie classique pour développer ces données. Il s'agit de la première scène, entre Arnolphe et Chrysalde, qui peuvent être définis socialement comme représentants d'un couple de maîtres, divisés par une divergence d'opinions.

En principe réservé à l'exposition, ce type de scène est étroitement lié au modèle du théâtre classique et à la relation qui doit exister entre les unités de temps et de lieu. L'auteur est censé y donner les éléments référentiels indispensables à l'installation de l'action principale et elle est donc dirigée surtout au spectateur. Ici Molière transforme le modèle et fait de ce passage une scène entre le protagoniste et un confident, où, en reprenant l'analyse de Jacques Schérer, il "se livre, par la bouche de certains personnages, à des considérations générales d'ordre philosophique ou moral, avant d'exposer un sujet qui sera l'illustration de ces principes"¹⁰⁹¹.

Pour la traduction, la scène I,1 pose ainsi des problèmes particuliers, puisque son thème central renvoie davantage à des considérations générales sur le contexte social, philosophique et moral de l'action, qu'à une présentation simplement narrative, explicative ou descriptive, et devra faire appel à un langage plus abstrait ou plus théorique. De plus, le dialogue est conflictuel et les informations qu'il contient sont aussi des arguments opposant les personnages. Parler est agir, en

¹⁰⁹⁰. Voir l'étude de Robert Mc Bride, "Person and Persona in the *raisonneurs* of Molière's *Ecoles*, in *Aspects of Seventeenth Century French Drama and Thought*, London and Basingstoke, The Macmillan Press LTD, 1979, pp.74-89. L'analyse renouvelle l'approche de ce personnage en lui ajoutant un statut de *comédien-raisonneur*, d'acteur conscient de son statut simultané de spectateur: "The unity of role and idea in the character accounts for the perfection with which he plays his allotted part with the result that the mask and the person appear as one" (p.89).

¹⁰⁹¹. cf. Jacques Schérer, o.c., 1966, p.52.

discutant des opinions divergentes sur l'attitude à adopter devant l'infidélité féminine qui est renvoyée à la condition des femmes dans le milieu mondain de référence. L'intrigue est annoncée, - un projet extravagant de mariage - et elle est contextualisée par ce conflit entre des systèmes de valeurs contradictoires.

La comparaison du texte-source et du texte traduit confirme que l'on a adopté la prose pour remplacer la versification originale et que la scène est complète au niveau du nombre des répliques, conservées dans le même ordre. Cependant, la longueur des répliques a conduit le traducteur à modifier le texte à l'aide de deux types de procédés.

D'abord, puisqu'il s'agit de prose, la ponctuation et le découpage dans la progression de la dynamique conversationnelle s'efforce de retrouver un rythme dans l'énonciation proche du naturel ou du quotidien, tel qu'il est exprimé au théâtre. Nous trouvons, par exemple, l'ajout d'incises permettant de distinguer deux grands blocs dans la première tirade d'Arnolphe (v.21-45) énumérant et décrivant le comportement des couples qu'il critique: "[...] agora elas", qui est introduit au début de ce qui correspond au vers 35.

Le texte polycopié signale aussi de nombreuses coupures¹⁰⁹² dans la tirade de Chrysalde, qui correspondent à des redondances: "[...] E apesar de [achar condenáveis muitas dessas indulgências e de] não tolerar de modo algum o que muitos maridos aceitam sem protestar [...]". La mise en scène impose un rythme rapide au jeu des comédiens, Chrysalde étant obligé ainsi de réduire son temps de parole afin de ne pas retarder Arnolphe, et la traduction est soumise à une norme théâtrale, celle de la durée de l'action qui ne permet guère de temps d'arrêt. De même, un procédé fréquent ici est le recours à la condensation de texte. Les v.124-128, par exemple, sont réduits à une seule phrase courte de douze vers: "Eu quero casar com uma mulher que em tudo dependa de mim".

La langue des personnages, qui est l'élément privilégié de leur caractérisation sociale et psychologique, est traduite de façon parodique ou caricaturale pour Arnolphe et, pour Chrysalde, est renvoyée à une prose neutre et parfois familière dont le ton polémique est exprimé également par l'ironie.

¹⁰⁹². Elles sont indiquées entre [...] dans la citation qui suit.

En fait, la dramaturgie insiste davantage sur le contraste entre Horace, au langage mondain, et Arnolphe, alors qu'ici l'option de la traduction montre qu'il s'agit de représenter un milieu social bourgeois et conservateur qui distingue peu les deux discours sur les mœurs. L'emploi dans la variante V2 du pronom personnel "você", qui remplace le choix initial de "vós" dont l'usage littéraire, et l'ajout de "compadre", plus populaire que le terme français "compère", confirment le nivellement des personnages à l'aide d'un langage peu recherché et prosaïque. La substitution de la phrase: "Et l'on ne doit jamais jurer sur de tels cas / De ce qu'on pourra faire, ou bien ne faire pas" (v.57-58) par une expression proverbiale dans V1: "E em tais casos não é bom dizer "desta água não beberei" [...]", corrigée ensuite dans V2 par: "E quem tem telhados de vidro...", renvoie à un niveau populaire et courant de la langue-cible. De même, l'adjectif "blessé", employé par Arnolphe pour un aparté à propos de Chrysalde, est traduit par l'adjectif "baralhado", dont l'usage est actuel et familier dans le contexte de réception.

Dans les descriptions des mœurs de l'époque, la traduction simplifie le lexique lorsqu'il désigne des réalités spécifiques de l'époque. Par exemple, l'adjectif "sot / sotté" qui a deux sens et peut signifier à la fois "trompé" et "ignorant", est traduit indifféremment par "parvo". Le second sens apparaît dans un ajout qui accentue le ton comique donné au texte d'Arnolphe, dans la traduction des v.91-92: "Tandis que, sous le nom du mari de Madame, / Je serais comme un saint que pas un ne réclame?", qui sont, dans le texte-cible, réduits à la phrase "enquanto para mim ficaria o nome de São Corno, esposo de Madame?". Un autre cas permet de constater que la traduction ne cherche pas à éviter la pluralité du sens d'un vocable comme "composer", traduit par "escrever", qui renvoie à la pratique élémentaire de toute personne sachant écrire aussi bien qu'à celle de l'écrivain.

Cette réduction de la complexité du texte dans la description d'un contexte social difficilement compréhensible aujourd'hui, ou inadéquat à l'espace social des récepteurs, se retrouve à un autre niveau, celui des références de nature littéraire ou culturelle, avec un cas de non-traduction des v.117-120: "À ce bel argument, à ce discours profond, / Ce que Pantagruel à Panurge répond / Presse-moi de me joindre à femme autre que sotté [...]". De même, l'allusion au jeu du corbillon aux v.97-99 n'est pas traduite et entraîne la suppression du fameux passage de la "Tarte à la crème", dont l'humour a d'ailleurs été largement polémique dès l'origine.

Si la traduction du comique et de certains jeux de langage humoristiques semblent poser problème, il faut également conclure que le principe de la non-traduction est admis, lorsqu'il s'agit de données culturelles historiquement datées et demandant un certain savoir de la part du destinataire, et qu'il montre que le type d'équivalence établie entre les deux textes par le traducteur est plutôt du type acceptable, même si les grandes structures de la pièce ou de la scène sont maintenues.

Selon Robert Mc Bride¹⁰⁹³, les pièces *Écoles* de Molière représentent un microcosme des situations plus ou moins complexes dans lesquelles l'auteur placera ensuite ses personnages de *raisonneurs*. Pour cette raison, il est important de considérer aussi le traitement donné par la traduction du CCE à la seconde scène (IV,8) entre Arnolphe, héros comique, et Chrysalde.

La première version de la traduction porte une note manuscrite, en marge, du metteur en scène indiquant "encurtar", donc procéder à des coupures dans le texte. La variante finale ou V2, jouée à la représentation, a été produite pendant les répétitions et est étroitement liée aux difficultés posées par ce type de scènes pour une réception actuelle.

Les transformations les plus importantes entre V1 et V2 sont exemplaires du passage d'un texte traduit selon le principe de l'adéquation au texte-source, à un texte adapté aux conditions objectives de production de sa mise en scène ou, en d'autres termes, au rythme rapide adopté pour la représentation d'une intrigue construite sur une suite de péripéties plutôt que sur des considérations d'ordre moral ou philosophique qui accentuent le statisme du jeu. Par contre, les récits d'Horace et les monologues d'Arnolphe ne sont pas traités de la même façon, ce qui permet de supposer que leur contenu et leur forme sont plus aisément traités par les interprètes et leur sont plus familiers.

Au niveau des grandes structures, la version jouée ne comprend que 16 répliques au lieu des 20 répliques originales dont le nombre est le même dans V1. Les coupures correspondent aux répliques les plus longues de Chrysalde, des vers 1228-1275 et 1288-1305, qui sont réunis en un seul texte de 14 lignes, dont 6 traduisent la première tirade de Chrysalde et 8 la seconde. Les répliques qui se situent entre les deux sont supprimées (v.1276-1287).

¹⁰⁹³. Robert Mc Bride, o.c., 1979, p.75.

Les formes de traitement pronominal passent du "vós" classique à "você", courant en portugais contemporain. Ce pronom est complété par l'emploi de la désignation "o meu amigo", pour traduire "compère" du texte-source, et dont le correspondant est un régionalisme du milieu rural. Le substantif "amigo" peut exprimer ici la distance peu amicale entre les personnages, qui confirmée par le choix d'expressions familières ("Está a brincar?") ou ironiques ("Não me diga que o casamento já não se faz!..." ou "O meu amigo preocupa-se um tanto demais com os problemas dos outros"). Finalement, une image d'un niveau de langue très familier termine la scène:

CHRYSALDE: [...] c'est être à demi ce que l'on vient de dire,
Que de vouloir jurer qu'on ne le sera pas"

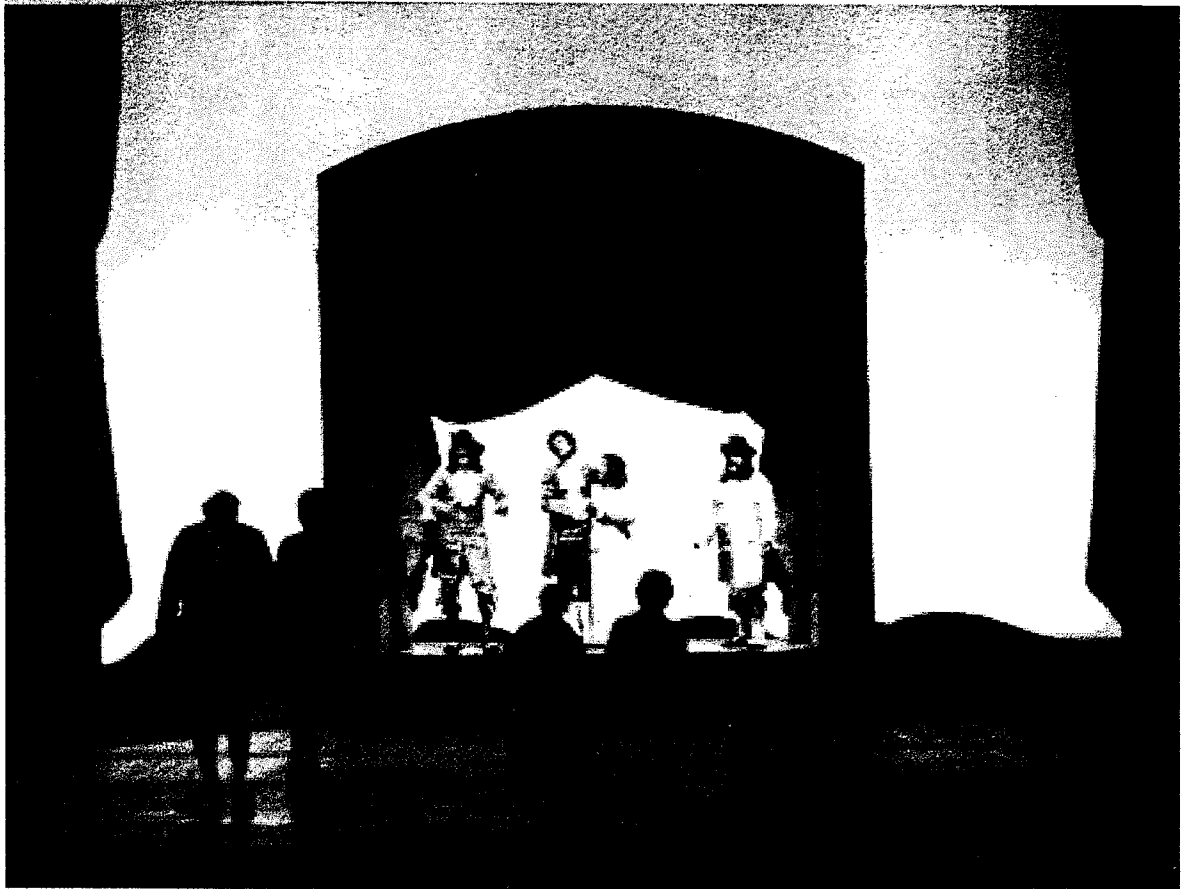
CRISALDO: [...] jurar a pés juntos que não será cornudo é meio caminho feito para se achar enfeitado com um grande par de chavelhos.

Nous pouvons ajouter un dernier exemple d'une scène structurellement définie, celui de la traduction de la scène V,9 du dénouement de la comédie.

En conformité avec les principes classiques¹⁰⁹⁴, Molière termine la pièce avec un dénouement à la fois complet, puisque tous les problèmes y sont résolus, nécessaire puisqu'il est né du noeud de la pièce contenant l'annonce de l'arrivée prochaine du père d'Horace avec un riche inconnu (I,1, v.267-276), et rapide, si l'on considère que la dernière péripétie constituée par la découverte de l'identité d'Agnès a lieu au vers 1735, et que la révélation par Horace de leurs amours secrètes est faite une douzaine de vers avant la fin située au vers 1779.

Comme le veut la tradition de la comédie, le dénouement est un mariage, celui des deux amoureux Horace et Agnès, et il est aussi l'occasion d'un rassemblement final de tous les personnages. Afin de souligner le caractère daté, et donc historique et inactuel, de ce type de caractéristique textuelle, le spectacle du CCE renforce l'impression d'artifice du procédé en rassemblant les personnages de l'intrigue des maîtres sur l'estrade, dont on écarte les rideaux latéralement, et en faisant asseoir les deux valets devant ce tableau, comme s'ils étaient les spectateurs éblouis d'une apothéose finale profondément théâtrale.

¹⁰⁹⁴. cf. Jacques Schérer, o.c., 1977, pp.125-146.



La comédie classique permettait parfois aux personnages de prendre la parole en tant qu'acteurs au dénouement. Le procédé est intégré à la mise en scène du CCE par l'adoption d'un style comique hyperbolique, pris en charge par les personnages des pères, dont on comprend qu'ils sont des acteurs invités pour le dénouement - avec des costumes, un maquillage, une déclamation théâtralisés -. L'adoption partielle de la versification est mise au service d'un style parodique dans les répliques de la seconde partie de la scène qui font connaître à Arnolphe et au public le secret de la naissance d'Agnès, et l'allusion directe à la présence indiscrète des spectateurs¹⁰⁹⁵, après la sortie d'Arnolphe, est une interprétation libre des vers 1776 à 1779:

CRISALDO: Como tu, meu irmão, rejubilaria

¹⁰⁹⁵. Le jeu scénique consistait à faire rentrer les personnages-acteurs à l'intérieur du théâtre, en jetant un regard en arrière sur la salle.

Mas este lugar não é o indicado [...].

Ces options confirment l'une des orientations de la dramaturgie, fondée sur une rupture de l'illusion théâtrale, sur l'allusion aux structures-clés du genre et sur l'adresse au public, ce qui a obligé le traducteur à modifier certains éléments provenant du texte-source.

Au niveau macrostructurel, on remarque surtout que la scène traduite est divisée en deux parties, dont la première (v.1718-1733) est en prose et la seconde (1733-1779) en vers, terminés par des rimes plates, afin de produire un effet parodique de *happy end*. La théâtralisation du jeu et du langage est donnée dès le début avec les répliques entre Arnolfo, Agnès et Horácio.

On trouve d'abord un ajout dans la traduction du vers 1718, qui valorise le présent de l'énonciation scénique:

ARNOLPHE: Venez, belle, venez,
Qu'on ne saurait tenir, et qui vous mutinez [...]

ARNOLFO: Vinde, beleza, vinde, **chegai-vos aqui**.

Oh irrequieta que vos quereis amotinar.

D'autre part, la suppression de la première relative remplacée par un adjectif introduit comme un vocatif par "Oh" permet d'obtenir un effet de parodie par l'imitation d'un ton tragique. L'emploi de la deuxième personne "Vós", au lieu de "você" est également citationnel puisqu'il s'agit d'un emploi habituel dans le théâtre classique portugais.

Une incise d'interpellation et d'adresse directe à l'allocutaire ajoutée au vers 1723: "**Mas, meu amigo**, nem todos os apaixonados podem encontrar satisfação", contrarie la norme dominante dans le reste des vers de la scène qui restituent, en général, l'ordre des mots de l'original, la ponctuation et le type de phrase.

Les répliques traduites d'Agnès et d'Horace reprennent les choix dramaturgiques concernant ces personnages: Agnès, décidée à se défendre, tutoie Horace¹⁰⁹⁶ tandis que celui-ci, connoté avec l'univers mondain, emploie un style stéréotypé (v.1725):

HORACE: Je ne sais où j'en suis, tant ma douleur est forte.

HORÁCIO: Não sei que fazer, a tal ponto **a dôr me consome**.

¹⁰⁹⁶. Le choix traductionnel du tutoiement entre Horace et Agnès est introduit à la scène V,3.

Le langage des personnages des pères est d'abord très condensé et on supprime également des redondances (v.1727-28):

ORONTE: Dites-nous ce que c'est que ce mystère-ci.

Nous nous regardons tous, sans le pouvoir comprendre.

ORONTE: Expliquem-nos este mistério. Não conseguimos compreender nada.

La réplique originale a 17 mots et la traduction 8 à peine. Les vers suivants de ce personnage ainsi que ceux de Enrique seront, au contraire, une imitation du texte-source, conservant la forme de l'échange stychomythique et la longueur de ces vers.

La rime oblige à des changements lexicaux afin de permettre d'appliquer le principe de l'homophonie, comme par exemple (v.1738):

ORONTE: [...] Sur quoi votre discours était-il donc fondé?

ORONTE: Em que é que se fundava o vosso **discernimento**?

Ce vers doit rimer avec le suivant:

CHRYSALDE: Je m'étonnais aussi de voir son procédé.

CRISALDO: Também eu me espantava com o seu **procedimento**.

Alors que le texte-source a 28 répliques, le texte traduit n'en compte que 27, en raison de la suppression des vers 1754-55 de la seconde partie, dits par Oronte, au sujet de la paysanne qui avait remis Agnès entre les mains d'Arnolphe:

ORONTE: Et qu'elle l'avait fait sur votre charité,

Par un accablement d'extrême pauvreté.

La suppression est faite dans la variante 2 et doit être située dans le cadre interprétatif global de la pièce où l'allusion à la "charité" d'Arnolphe devient incompatible avec la construction définie pour ce personnage, montré comme étant plus égocentrique et maniaque que généreux.

De plus, la distribution des répliques de cette partie du dialogue a été remodelée et ne correspond pas à celle du texte-source. La variante 2 exclut Chrysalde, qui partageait avec Oronte la révélation des faits passés dans une suite de 10 répliques de deux vers, et le remplace par Enrique. La raison du changement est liée à la mise en scène puisque, à partir de ce passage, les personnages des pères et des amoureux montent sur l'estrade référée auparavant - qui représentait la maison

d'Agnès et qui devient une scène de théâtre -, Chrysalde restant avec Arnolphe hors du cadre afin de prendre son rôle de personnage-spectateur.

Si c'est l'adéquation qui domine au niveau des grandes structures du texte, l'analyse de détails de quelques scènes a déjà permis de relever les procédés les plus importants que le traducteur a employés pour produire un texte capable de s'adapter à des choix dramaturgiques interprétatifs définis ainsi qu'au type de choix scéniques ou théâtraux correspondants.

L'homogénéité des normes n'est donc pas nécessairement garantie par une traduction complète et directe et les effets produits par la collaboration entre le texte et la scène devront se refléter au niveau microtextuel.

3.3. Aspects microtextuels: traduire le comique de farce et les monologues.

La traduction de *L'École des Femmes* pose deux problèmes traductionnels particuliers qui sont, d'une part, l'usage comique et prosaïque de la parole et, d'autre part, le type de structure formelle choisie pour les répliques des personnages, fondée sur l'opposition entre le vers et la prose, et l'incidence de cette norme sur la traduction des monologues en particulier, au niveau syntaxique et lexical.

Cette comédie de Molière présente une modalité comique fondamentalement construite sur le principe récurrent de l'équivoque, et en fait une caractéristique complexe, pour la traduction, de l'intrigue et des dialogues. Les passages les plus célèbres, et qui n'ont pas échappé aux critiques puritaines de l'époque, sont celui du "le...", en tant qu'allusion ou ambiguïté polysémique, à la scène 5 de l'Acte II, l'emploi du jeu de mots "tarte à la crème" à la scène 1 de l'Acte I - non-traduit ici -, la comparaison métaphorique de "la femme [qui est] le potage de l'homme", au vers 436 (II,3).

On trouve également une scène typique de quiproquo, construite sur une équivoque verbale avec le notaire (IV,2). La scène est relativement courte puisqu'elle a 48 vers et 25 répliques, dont l'une de 16 vers. Le texte second a le même nombre de répliques, mais la scène, traduite en prose est plus resserrée. L'effet comique produit est celui d'une intensification du malentendu sur deux isotopies, la procédure juridique du contrat de mariage et la stratégie d'Arnolphe pour triompher d'Horace.

Deux autres procédés comiques sont ceux qui proviennent d'une accentuation parodique du langage de la galanterie chez Horace, avec un autre extrême qui concerne le langage des valets-paysans.

Les principaux éléments à retenir de ce dernier type de scène, entre maître et valet, se trouvent aux scènes I,2, II,3 et IV,4 que nous décrivons ici brièvement.

La scène I,2 est celle qui présente au public les deux personnages, Alain et Georgette, dont il a été question au v.148 comme étant "des gens tout aussi simples" qu'Agnès. L'adjectif portugais employé dans V1 était "simples", remplacé dans V2 par "ignorantes" qui définit l'option dramaturgique adoptée quant à ces valets et permet de prévoir quels ont été les normes suivies par le traducteur dans ces scènes: recherche des effets comiques par l'accentuation du ridicule de la situation au niveau du jeu et du langage- la dispute entre Alain et Georgette pour ouvrir la porte à Arnolphe -, et emploi d'une syntaxe courante et d'un lexique élémentaire.

L'importance de la mise en scène par rapport au texte est manifeste dans la suppression des répliques faisant allusion à la porte, inexistante dans le décor utilisé et remplacée par un rideau, et dans l'ajout de deux didascalies précisant, l'une, un aparté d'Arnolphe (v.199), et l'autre, l'entrée des valets en scène (v.216). La ponctuation est peu ou mal précisée, même manquante, mais les phrases sont construites sous la forme exclamative et impliquent ainsi une intonation claire.

Le comique de la scène, typique de la farce dans les différents jeux qu'elle comporte dans le texte, est renforcé par divers procédés. L'un est l'échange de répliques entre les valets cachés par le rideau qui est orienté vers une interprétation grivoise. Sur un fond de rires et de soupirs, les répliques correspondant aux vers 206 et 207: "Je souffle notre feu" et "J'empêche, peur du chat, que mon moineau ne sorte" sont traduites sans les adjectifs possessifs: "Eu estou a atear o lume" et "E eu estou a guardar o pardal por causa do gato", ce qui permet une lecture métaphorique des expressions employées. Un autre aspect à signaler est, dans la dispute entre eux, l'emploi de "esperta", exprimant un dépit naïf d'Alain envers Georgette, ou de "foi ela senhor" lorsqu'il l'accuse. Par contre, l'effet comique lié, dans le texte-source, au langage estropié des valets qui est présent ici

dans la syntaxe et dans l'emploi de "strodagème" pour "stratagème"¹⁰⁹⁷, n'est pas repris par le traducteur. La non-traduction, qui est déjà apparue à la scène I,1 se confirme ici comme une norme de cette traduction sur le plan des allusions culturelles. On retrouve la même situation à la scène II,3 où Georgette emploie "biaux Monsieux" (v.442), traduit, sans référence au patois paysan, par "belos cavalheiros".

Le texte ne comporte que deux variantes, et on peut en déduire que la traduction de ce type de scène est plutôt familière au traducteur.

Les modifications sont significatives, cependant: "patrão" est remplacé par "amo" pour traduire "maître", conservant ainsi la connotation classique du langage et du rôle des valets.

Cette norme n'est pas suivie pour les répliques d'Arnolphe qui sont, au contraire, toutes actualisées sur le plan syntaxique et lexical: "Peste!" est traduit par "Diabo!", "Voyez ce lourdaud-là!" par "Grande estúpido", etc. Ou encore: "Il faut que j'aie ici l'âme bien patiente / É preciso paciência". De même, le vouvoiement des valets par Arnolphe est remplacé par le tutoiement, plus conforme à l'usage théâtral des pronoms dans ce type de relations et de hiérarchie. Par contre, la scène IV,4 présente un cas d'emploi simultané de "vós" et "vocês", cette hésitation étant ensuite résolue dans l'emploi uniformisé de la seconde forme, employée actuellement.

La deuxième modification concerne l'expression "Foi ela, senhor" déjà citée, qui remplace "Ela também, senhor" et permet une accentuation du jeu comique.

La traduction des scènes des valets confirme l'importance attribuée au travail théâtral lui-même, privilégiant l'action et le jeu scéniques, qui met au second plan un traitement littéraire du texte et du langage. La communication verbale entre les personnages est réduite à l'essentiel du contenu des répliques, ce qui est visible dans la condensation des phrases et dans la simplification du lexique, lui-même actualisé et modernisé, tout en conservant quelques marques conventionnelles de la comédie du XVIIe.

¹⁰⁹⁷. On sait que le sociolecte des valets de Molière, dont l'exemple de *Don Juan* est connu, est devenu ensuite un trait littéraire de ce type de personnages de comédie, tout comme le langage figuré qui est pour Bailly, un procédé d'expression parmi d'autres; in *Traité de stylistique française*, Paris, Klincksieck, 1951, p.201. En tant que patois régional, ce sont surtout les niveaux phonétiques et morphologiques qui peuvent être adaptés au jeu théâtral dans l'énonciation.

Nous passons à présent à la description de la traduction des monologues. Afin de la situer dans un cadre historique et culturel de référence, nous allons aborder en premier lieu la question du monologue dans la tradition portugaise, puisque le cas de Molière étudié ici pourrait renvoyer à une opposition entre deux types de théâtre, celui qui est apparenté à la tradition nationale originale, et celui qui est né de la période humaniste, d'imitation des principes classiques.

Toute oeuvre théâtrale du premier théâtre portugais, souvent bilingue, était désignée par le terme "auto" et ne comportait pas de division en scènes, mêlait le comique et le tragique et employait un vers unique dénommé "redondilhas". Dans le classement générique des pièces de Gil Vicente éditées en 1562, on trouve les désignations de "obras de "devação", comédias, tragicomédias, farsas"¹⁰⁹⁸, mais aussi "monólogo, diálogo, pranto, exortação, floresta, triunfo, cena, entremez"¹⁰⁹⁹.

La distinction que l'on établit ensuite entre tragédie en vers et comédie en prose apparaît qu'avec les sources italiennes de la Renaissance, inspirées par Aristote. Ce théâtre classique est importé très tôt au Portugal, puisqu'il commence en 1528 et est à son apogée au milieu du siècle. Il récupère la tradition du monologue, par la voie de l'imitation du modèle gréco-latin, comme un élément structurel du théâtre antique, rendu vraisemblable grâce au dispositif scénique de la Renaissance qui permet le jeu sur l'aparté, par exemple.

Si l'on adopte la classification proposée par P. Pavis¹¹⁰⁰ qui distingue les monologues à partir de leur fonction dramaturgique, entre monologues techniques ou récits, monologues lyriques et de réflexion, on trouve des exemples de cette typologie dans l'oeuvre du dramaturge classique António Ferreira.

Dans le genre de la comédie, le monologue de Bristo, à l'Acte II,2 de la *Comédia de Fanchono* en 1562, permet au protagoniste de se présenter et d'exposer sa vie d'entremetteur. Cette forme discursive est employée, à d'autres endroits, pour interrompre l'action et faire le point de la situation, ou pour permettre à un personnage de donner son avis, d'exprimer ses idées et ses

¹⁰⁹⁸. cf. Adrien Roig, *O Teatro clássico em Portugal no século XVI*, Lisboa, ICLP, Biblioteca Breve, vol.76, 1983, p.10.

¹⁰⁹⁹. cf. *ibid.*, id.

¹¹⁰⁰. cf. Patrice Pavis, "Monologue", in *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1980, pp.260-262.

sentiments. C'est aussi le cas dans deux exemples, extraits de la tragédie *Castro* du même dramaturge, avec le monologue de réflexion du roi Afonso IV devant prendre une décision à l'acte II et celui de l'Infant à l'Acte V, monologue lyrique où s'exprime son désespoir¹¹⁰¹.

Le théâtre moderne portugais retrouve le monologue comme sous-genre dramatique avec des auteurs du symbolisme ou de la période expérimentale des débuts du XXème siècle dont on peut citer Raúl Brandão et António Patrício.

Dans la comédie de Molière, Arnolphe et Dandin sont les deux exemples cités par J. Schérer¹¹⁰² pour montrer l'importance du monologue en tant que réflexion et analyse par le personnage d'une situation ou d'un événement dont il est la victime. Ces passages sont ressentis aujourd'hui comme une véritable prouesse d'acteur, tout comme les récits interminables faits par Horace ou Agnès, ce que l'on a d'ailleurs reproché à Molière en son temps¹¹⁰³.

Le point de vue adopté pour les traduire, tel qu'il est apparent dans les choix principaux du traducteur, est double. Il s'applique d'une part à conserver le caractère comique de l'autoréflexion faite par le protagoniste racontant son infortune et s'apitoyant sur lui-même sur le ton stéréotypé du héros tragique, et d'autre part, les reformule également en leur donnant une dimension faussement lyrique par le moyen du vers ou de la prose rythmée, avec de nombreuses assonances et allitérations.

L'importance de cette composante littéraire et technique dans *L'École des Femmes* justifie une présentation détaillée de ces passages.

Tableau comparatif des monologues

Situation des monologues	Texte-source éd. Garnier (1965)	Trad. VERS	Trad. PROSE
Acte I,1	v.196-198		2 lignes

¹¹⁰¹ cf. Nair de Nazaré Castro Soares, *Teatro Clássico no século XVI. A Castro de António Ferreira*, Coimbra, Almedina, 1996, p.192, pp.183-205.

¹¹⁰² cf. Jacques Schérer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1977, p.239.

¹¹⁰³ Voir Molière, *Critique de "L'École des Femmes"*, en particulier la réplique de Lysidas: "[...] dans cette comédie-ci, il ne se passe point d'actions, et tout consiste en des récits que vient faire ou Agnès ou Horace" (scène VI), in Molière, *Oeuvres complètes II*, o.c., 1965, p.133.

Acte I,3	v.244-248	5 vers	
Acte I,4	v.357-370	trad. V2: 14 vers	trad. V1: 11 lignes
Acte II,1	v.371-385	note: "em verso"?	11 lignes et 1 vers final
Acte II,4	v.447-458		7 lignes
Acte III,3	v.808-843*		26 lignes
Acte III,5	v.977-1007*	30 vers	
Acte IV,1	v.1008-1038		19 lignes
Acte IV,5	v.1132-1142*		7 lignes
Acte IV,7	v.1182-1215*	32 vers	
Acte IV,9	v.1348-1351	4 vers	
Acte V,3	v.1456-1457		2 lignes

* l'édition de 1673 indique la suppression, à la représentation des vers 812-819, 822-823, 982-993, 1132-1140, 1186-1205.

Molière écrit cette comédie en vers afin de s'emparer de la formule et du statut réservés au style élevé. Mais, pour ce héros comique, le vers est d'un ton aisément ambigu, souvent ridicule et grandiloquent - peut-être est-ce voulu par l'auteur¹¹⁰⁴ -, mais souvent aussi courant ou familier. La traduction du CCE renforce ces deux traits par le jeu entre le vers et la prose, ou à l'intérieur de chacune de ces deux structures formelles, et le traitement des monologues confirme ainsi la valorisation du traitement comique du langage du protagoniste.

Le vers a l'effet de redoubler la fréquence de certains traits stylistiques comme les exclamations et l'emploi d'un vocabulaire vieilli de tragédie comme: "tormentos, arremessar, mortificar, fúria, traidora, funesto, etc". Le contraste avec les passages en prose est établi par le lexique élémentaire et courant et les constructions de phrases simples, ou construites sur un rythme binaire, imitant le vers comme à la scène IV,1:

"Não, meu prezado amigo! Não e não e não! Meu caro, por mais voltas que lhe dê, de mim é que não se há-de-riir".

¹¹⁰⁴. Molière cite textuellement des vers de tragédies connues à l'époque comme *Sertorius* de Corneille, au v.642:

"Je suis maitre, je parle: allez, obéissez".

vezes e a janela há-de abrir-se a esse sinal. Uma escada ~~lan-~~^e~~çada por Agnès~~ levar-me-á até lá acima. Sois o meu único ami-
go e por isso vos confio o segredo. A alegria do coração au-
menta com o dizê-lo. Uma felicidade, por grande que seja, não
é realmente se não é partilhada. Sei que ficais contente
com o sucesso do meu caso. Adeus. Vou tratar do necessário pa-
ra logo à noite.

Cena 7 - Arnolfo, só.

O quê? O astro que insiste em me desesperar
Não me deixará o tempo de respirar?
golpe a golpe hei-de ver, pela sua inteligência
dos meus cuidados vigilantes iludirem a prudência?
E eu hei-de ser a presa, homem sage e ponderado,
duma jovem inocente e dum rapazião estouvado?
Viram-me durante vinte anos
dos outros maridos contemplar os enganos
e estudar e ponderar com redobrada atenção,
Os acidentes que levaram à sua perdição.
Da desgraça do alheio tirando ensinamento
procurei os meios de, no casamento
não me ver enfeitado com um par de cornos
que nos outros maridos são correntes adornos.
Julguei ter posto em prática, para este nobre intento,
tudo de que é capaz o humano pensamento.
E ~~agora~~, como se o destino tivesse decretado
que nenhum homem aqui na terra a tal seria poupado,
depois da experiência e de tanto conhecimento
que durante vinte anos adquiri do casamento
Depois de me ter rido de tantos maridos nesta praça
estarei agora condenado à mesmíssima desgraça?
Ah, carrasco de destino que me enganaste
Ainda sou dono do objecto que me roubaste.
Se me rouba o seu coração o louro funesto
Guardarei para mim ao menos o resto
E esta noite escolhida para o galante cometimento
não será tão propícia para o seu atrevimento.
No meio de tanta tristeza, é-me de algum prazer
que me venham informar do que vai acontecer
E que este estouvado que me quer fazer o mal
Tome por confidente o seu próprio rival.

Mais les vers sont aussi marqués par ce prosaïsme du langage (IV,7):

"Ah, carrasco de destino que me enganaste
Ainda sou dono do objecto que me roubaste"

ou:

"No meio de tanta tristeza, é-me de algum prazer
que me venham informar do que vai acontecer
E que est estouvado que me quer fazer o mal
Tome por confidente o seu próprio rival".

Les suppressions et les ajouts, à une petite échelle, sont très fréquents, soit pour réduire la dimension psychologique du monologue et privilégier l'action, soit pour amplifier ou expliquer des éléments de la relation entre les personnages à l'aide d'éléments qui sont aisément identifiables, en provenance de l'univers d'arrivée. Le langage stéréotypé d'Arnolphe est construit sur des clichés comme:

"Oh quanto sofri durante estes momentos
Nunca ninguém padeceu iguais tormentos"

ou bien:

"Oh, fatal afastamento! Oh, infortunada viagem!"

Des exemples de conversions apparaissent également, soit dans la syntaxe, où l'exclamation devient systématique comme moyen d'expression propre à la langue lyrique, soit dans l'ordonnance des répliques, où la coordination devient plus fréquente que la subordination, ce qui modifie l'unité de la phrase, rend le rythme plus rapide et permet de résoudre les pauses dans l'action introduites par les monologues d'Arnolphe.

L'exemple du mélange de la prose et du vers, tel qu'il se présente ici, permet d'affirmer que la traduction théâtrale existe comme un système relativement autonome ou intermédiaire par rapport au système littéraire de réception. Le rejet d'une traduction totalement versifiée semble être motivée par la conscience de la part du traducteur que, d'abord, les procédés de la versification classique correspondent à un ensemble de techniques littéraires dont l'original est un exemple de

concrétisation historiquement daté et, ensuite, que toute traduction versifiée serait probablement inférieure à un original versifié. De plus, la mise en vers est surtout un mécanisme dérivé de la version V1 à partir des répétitions et qui se manifeste dans la variante V2.

Ainsi, la traduction aboutit non seulement à une prose poétique, puisque dans ses aspects rythmiques elle est très proche d'une métrique plus ou moins régulière, mais également à un mélange de prose et de vers libre, ou parfois rimés, qui renvoient le récepteur au modèle de la comédie classique - française et nationale - et soutiennent un projet de mise en scène de réception critique de ce genre, à laquelle s'est ajoutée la qualité rythmique de la farce.

4. Contexte systémique de production et de réception de *A Escola das Mulheres*.

On constate qu'il existe, au long du texte-cible, des flottements entre un type de normes visant soit l'adéquation, soit l'acceptabilité du texte traduit.

Ils sont en partie dus à l'existence du sous-genre dans la littérature de réception et à sa position primaire dans le système littéraire portugais. En effet, la description des présupposés dramaturgiques de la mise en scène a montré que la stratégie du traducteur dépend ici en grande partie du genre, plus que de l'origine linguistique du texte, dans la mesure où la tradition du genre comique portugais a un poids relativement important dans le répertoire où s'inscrit la traduction de *A Escola das Mulheres*.

Il faut donc systématiser à présent les interférences et les rapports de ce texte avec le système portugais, littéraire et théâtral, en tant que modèle importé dans le système littéraire récepteur par la voie de la traduction.

Dans la partie du répertoire en provenance de la tradition théâtrale portugaise jouée à Évora, le vers apparaît systématiquement dans le théâtre médiéval et classique de Gil Vicente, de Sá de Miranda et de Camões, mais le traitement dont il est l'objet consiste à "briser" l'intonation traditionnelle qui est donnée à la représentation de ces textes, en cherchant à retrouver sous le vers, la syntaxe de base. La prose de type réaliste est largement représentée dans la langue des comédies de mœurs, plus modernes, d'Almeida Garrett, qui sont mises en scène selon les normes d'une

relecture critique du système de valeurs bourgeois du XIXe. C'est également la prose qui domine le reste du répertoire traduit, quelle que soit l'époque concernée.

En mêlant les deux principes, la traduction de *L'École des Femmes* produit un nouveau texte, qui est un objet culturellement hybride, mais qui est présenté comme un texte classique, dans l'ensemble des métatextes, supposant ainsi l'adoption d'une traduction du type adéquat.

Cependant, comme il s'agit d'introduire un texte "nouveau" - dans une lecture nouvelle d'un genre ancien -, deux niveaux sont donc représentés. D'une part, il existe un texte dans une forme aisément identifiable par le type d'intrigue et de personnages représentés, et d'autre part, on procède à une actualisation - par la mise en scène - de ses caractéristiques idéologiques, par laquelle il devient un texte acceptable, comme le serait un original.

Une note est à ajouter ici, concernant la stabilité du modèle traductionnel pour l'ensemble des pièces du répertoire classique au CCE (voir Tableau I). On retrouve, en effet, les mêmes principes, bien qu'avec une application variable selon les productions dont les traducteurs/metteurs en scène sont les auteurs. Une comédie de Molière proche de *L'École des Femmes*, *George Dandin*, est également traduite en prose, mais très proche de la langue courante (voir le point 2.3.6.) et elle accentue la lecture historique du texte par le moyen de la reconstitution naturaliste du lieu référentiel dans le décor, les costumes, les figurants, etc.

Quant à la position des traductions théâtrales du CCE dans le système littéraire en termes historiques, il faut d'abord tenir compte du fait que, par rapport au théâtre traditionnel au Portugal, ces textes sont innovateurs, aussi bien dans les procédés appliqués à la traduction de textes anciens, que dans la concrétisation scénique. On sait qu'il existe des interférences avec le système littéraire et théâtral du moment, notamment auprès des compagnies de répertoire ou de la décentralisation, dans lequel ce type de traduction exerce un rôle dynamique, la tendance théâtrale du réalisme brechtien étant en voie de se constituer comme une nouvelle tradition. C'est pourquoi il est important de tenir compte de l'existence d'une tradition antérieure du théâtre de Molière et des classiques, en général, dans les rapports de la littérature réceptrice avec la littérature-source. En termes historiques, nous avons pu vérifier qu'il y a bien une succession de modèles traductionnels, mais qu'ils sont hétérogènes. En tant que traduction individuelle, cette version du CCE est aussi le résultat de ces

filiations à l'intérieur du genre comique, où les pièces sont traduites en optant tantôt pour l'acceptation de choix antérieurs, tantôt pour l'introduction de nouveaux modèles, littéraires ou théâtraux.

La stratégie du traducteur de *L'École des Femmes* au CCE semble dépendre, ici, plus de la fonction et de la position attribuées, en termes dramaturgiques, à ce texte particulier dans l'histoire théâtrale d'un genre déterminé. Au lieu de tendre vers un texte second, littéraire et imitant les stéréotypes d'une comédie classique conventionnelle, les agents du CCE qui ont collaboré au travail de sélection et de transmission du texte ont produit une traduction influencée par un modèle nouveau de comédie, critique et construit selon l'esthétique de la mise en scène brechtienne.

L'analyse permet toutefois de considérer que ce modèle n'a pas été le seul à être utilisé. La spécificité du texte-source survit dans le processus de sélection des normes au niveau macrotextuel choisies pour la première variante de la traduction, même s'il est vrai que les normes théâtrales qui commandent la totalité du processus de production du texte-spectacle sont également très nettes.

Ces dernières, théorisées et mises en pratique par le CCE, appartiennent également au discours dominant du système théâtral contemporain, partiellement marqué par la reformulation ou la réécriture des textes classiques, nationaux et étrangers en traduction, pour un nouveau public et plus intéressé par la composante scénique que par les questions purement littéraires. Cette forme spécifique de réception des textes montre que la traduction transcende l'activité linguistique et qu'elle implique non seulement des contacts interlittéraires et interculturels, mais aussi intersémiotiques.

Le texte d'arrivée représente ainsi un procédé complexe d'acculturation, allant du mot au texte, à l'art, à la culture et à l'Histoire, puisque, comme nous l'avons vu, la traduction n'existe pas en-dehors de la société traductrice, elle-même soumise à une évolution et à des changements constants. Ainsi, toute forme d'équivalence entre les textes de départ et d'arrivée sera essentiellement fonctionnelle et dépendante du public récepteur.

Des hypothèses initiales à quelques constatations finales

La diversité et la multiplicité, ainsi que la complexité des questions qui ont été abordées au long de cette recherche ne permettent pas d'envisager qu'une étude aussi limitée puisse aboutir à de véritables conclusions, d'autant plus qu'un certain nombre de ces questions sont encore en élaboration et se présentent plutôt sous la forme d'interrogations et d'hypothèses qui demandent à être vérifiées.

Cependant, quelques constatations peuvent être retirées de la description du corpus, dans les domaines d'étude des disciplines qui fonctionnent ici de façon complémentaire, c'est-à-dire la Littérature Comparée qui s'occupe du développement des littératures nationales ainsi que des relations entre les littératures et les Études de Traduction, pour leurs travaux théoriques et descriptifs, appliqués ici à l'investigation des traits particuliers de la traduction théâtrale, avec son double objet, textuel et scénique.

L'orientation principale de cette étude, et son apport aux travaux sur la traduction, prétend correspondre à l'évolution des recherches depuis la fin des années 60 et début 70 de cette discipline, après la mise en question de l'attitude normative, et idéaliste, qui l'avait précédée. On pense actuellement que la traduction doit être étudiée, à la recherche des règles ou des normes utilisées, ainsi que de leur combinaison dans des modèles. Cette mutation a donné naissance aux études descriptives de la traduction qui envisagent leur objet non seulement comme un objet linguistique, mais aussi comme un phénomène culturel et historique.

On admet aujourd'hui que la traduction est un phénomène d'une grande ampleur, omniprésent dans les littératures et les cultures et que sa fonction est déterminante pour leurs relations et leur évolution. Son étude selon une orientation systémique permet de comprendre notamment son rôle idéologique et dans quelle mesure les relations entre les cultures sont des relations de pouvoir; c'est pourquoi elle est souvent perçue comme une menace, mettant en question l'identité culturelle du récepteur.

On a pu remarquer que la traduction est si diversifiée dans ses stratégies qu'il est forcé que l'on s'interroge à la fois sur la variété de la terminologie qui la désigne et sur la multiplicité de ses

manifestations textuelles, d'autant plus que la distinction entre les termes couramment employés comme *version*, *adaptation*, *imitation* ou *variante*, manque souvent de netteté et est même malaisée lorsqu'il s'agit de définir la spécificité de leur application ou des règles qui déterminent leur emploi.

D'autre part, l'étude qui précède a pu mettre en évidence l'importance d'un autre phénomène lié à la traduction, et plus fréquent qu'on ne pourrait le croire, qui est celui de la non-traduction ou d'un "effacement" du procédé par divers moyens. Par exemple, la plupart des documents analysés n'indiquent pas le type de traduction adopté et, en général, omettent le nom du traducteur; alors que l'agent responsable de l'ensemble de la production et de la transmission des textes, l'entreprise théâtrale du Centro Cultural de Évora, figure systématiquement comme émetteur du texte.

De plus, dans la production théâtrale, et c'est le cas ici, les règles institutionnelles et juridiques qui commandent le financement public de l'activité théâtrale imposent souvent l'inclusion de textes autochtones dans les répertoires, ce qui favorise et intensifie un travail de réécriture de la part des traducteurs qui finissent par se présenter comme des auteurs de ces versions nouvelles des textes. Le répertoire du CCE contient un exemple de cette pratique avec trois farces médiévales françaises, *Amorosos*, condensées et réunies sous ce titre en un seul spectacle.

Finalement, le processus de la traduction indirecte, impliquant l'interférence de plus de deux littératures, et qui met en question le concept d'"original" ou de texte-source, est aussi un exemple de stratégie traductionnelle complexe. Dans cette étude de cas, l'importance du système intermédiaire français, abondamment utilisé par le CCE pour traduire, est particulièrement remarquable puisqu'il est une manifestation contemporaine du rôle traditionnel d'une culture étrangère dominante au Portugal.

À côté de ces caractéristiques globales les plus apparentes du dossier qui précède, d'autres traits remarquables intéressant les domaines d'étude cités auparavant sont à retenir.

En ce qui concerne le corpus, sa configuration matérielle met en évidence une spécificité bien connue des chercheurs liés aux Études Théâtrales. Il se présente sous la forme d'une documentation essentiellement composée de documents photocopiés, sorte de scripts portant la trace du texte traduit conventionnel auquel on ajoute des notes et des variantes. Mais ceci ne correspond qu'au matériau écrit qui a été conservé et qu'il faut distinguer de l'objet d'étude plus vaste et plus

complexe que représente la composante théâtrale de ce répertoire, la représentation, dont les traces sont limitées à une documentation photographique et descriptive - dans le cas des métatextes de la documentation ou de la critique théâtrale - et à quelques péri-textes représentatifs d'une stratégie communicationnelle, comme les programmes accompagnant les pièces ou les affiches.

Mais, l'opposition devenue classique entre texte et représentation prend ici une configuration particulière, puisque le processus de transmission des textes sélectionnés pour le répertoire d'origine étrangère, qui comporte la dramaturgie et la traduction de ces textes, correspond à une série de concrétisations étroitement interdépendantes. Cette relation d'interférences des divers domaines entre eux est favorisée par le fait qu'il n'existe, en général, qu'un seul agent qui soit responsable des différentes phases construisant le processus de communication théâtrale, aboutissant par la mise en scène, à la représentation. En dernière instance, il est représenté de façon significative sur les documents par le nom de l'entreprise.

On retiendra également que ces textes traduits ne sont pas publiés et que le projet socioculturel qui commande leur sélection n'envisage pas la traduction théâtrale hors de son utilité pour la scène. À différents moments de l'analyse, on a pu noter que les options des traducteurs tendent à privilégier le niveau de l'intrigue, donc l'action, et que la langue du texte de réception est généralement actualisée afin de créer une communication théâtrale dynamique soutenue par les aspects rythmiques de l'énonciation dans la mise en scène.

Toutefois, l'observation des textes montre que dans la mise en écrit, on conserve des traces des caractéristiques livresques qui sont sauvegardées totalement ou en partie dans la traduction des didascalies notamment, même si la mise en scène en tient compte d'une manière très variable.

De plus, ces textes sont organisés sous la forme d'un ensemble du type anthologique ou d'un répertoire qui induit une image d'homogénéité de l'ensemble que l'étude de la sélection des textes et des liens entre l'importation du répertoire étranger et la représentation scénique, comme aboutissement du processus, semble confirmer. Mais l'approche descriptive plus détaillée de la traduction dans les textes eux-mêmes a également mis en relief des incohérences à différents niveaux.

Finalement, au cours de cette tentative de reconstruction d'une stratégie de traduction, il est apparu que, étudier le répertoire traduit du CCE signifie, d'une part, étudier les conditions de production des textes et des spectacles et intégrer ces derniers dans un contexte plus vaste sur lequel ils exercent une action ou ont une influence, et d'autre part, étudier les oeuvres comme le produit d'une série d'actions et un moyen pour intervenir dans la société réceptrice.

L'approche du corpus a donc été faite dans une double démarche, à la fois synchronique et diachronique. L'analyse des textes eux-mêmes s'est inscrite dans un mouvement entre le texte traduit et les éléments externes avec lequel il est en rapport, ce qui est particulièrement important ici vu le moment historique et social de changement qui encadre cette importation de répertoire, ainsi que dans la perspective de l'évolution du contexte où ils sont insérés. La situation du théâtre à cette époque, de la production textuelle et scénique, son rôle de facteur de dynamisation culturelle et les visées officielles de développement de la vie culturelle et de création d'un nouveau public sont les données principales à retenir.

À un second niveau, l'approche du dossier textuel lui-même et la confrontation de textes, qui ont été classés selon leur typologie, ont montré que le répertoire juxtapose des orientations liées à des principes et des modèles variables. Les traductions directes sont en grand nombre dans le cas des textes produits dans les langues proches de la langue-cible, alors que la traduction indirecte est un procédé admis pour les auteurs de langue allemande, surtout. De nouvelles traductions sont élaborées, qui conservent malgré leur intention innovatrice de nombreux traits qui les distinguent peu des textes traditionnels, tandis que les variantes, comme modifications d'éléments textuels de plus ou moins grande importance ajoutées au texte traduit initial, sont souvent très créatives en raison de leur dépendance du jeu scénique.

On peut, sans contrarier le principe initial du caractère anthologique de ce répertoire, relever qu'il existe des traits confirmant à la fois une cohérence et une incohérence de la stratégie adoptée, au niveau d'un seul texte aussi bien que dans le répertoire dans son ensemble. Celui-ci n'est, en effet, ni totalement uniforme, ni entièrement homogène et certaines options, visibles dans les textes du début et de la fin de la période concernée par cette étude, située entre 1975 et 1988, peuvent même sembler franchement opposées: la manipulation des textes et leur nécessaire adaptation au contexte

politique et socioculturel du période de rupture de la fin des années 70 est remplacée ensuite, à un deuxième moment, par une stratégie d'adéquation des textes à leur source et par l'attribution d'une plus grande dimension littéraire au travail du traducteur. Les fluctuations ou les hésitations dans les principes utilisés par les traducteurs sont, dans ce cas, inscrits dans cette logique évolutive, répondant aux corrections apportées à un programme d'intervention dans la vie théâtrale et culturelle et à une réception orientée vers un public socialement et culturellement défini.

Ces dernières caractéristiques confirment l'intérêt d'une perspective méthodologique et théorique orientée vers la position et la fonction de la traduction dans une culture ou une littérature réceptrice, en termes de stratégie culturelle.

Références bibliographiques

Note: la liste qui suit ne contient pas les références aux documents photocopiés et non-édités qui constituent les sources fondamentales de cette recherche et qui se trouvent à la Bibliothèque du Centro de Documentação do Centro Dramático de Évora, comme nous l'indiquons dans les notes de bas de page.

- Abelho, Azinhal *Teatro Popular Português*, antologia - 6 volumes, Braga, Editora Pax, 1973
- Abirached, Robert *Le Théâtre et le Prince (1981-1991)*, Paris, Plon, 1992.
- Adágio*, Revista do Centro Dramático de Évora (II série), nº15/16, Julho/Dezembro 1995.
- Adamov, Arthur *Ici et Maintenant*, Paris, Gallimard, 1964.
- Amaral, Maria João "Rubena.Vicente", Lisboa, Quimera, 1991.
- Amossy, Ruth (ed.) "Drama, Theater, Performance. A Semiotic Perspective", *Poetics Today*, vol.2:3, Spring 1981.
- Andringa, Els "Literature: Empirical Studies", in R.A.Asher (ed.), *The Encyclopedia of Language and Linguistics*, Oxford-New York-Seoul-Tokyo, Pergamon Press, 1994.
- Angenot, Marc *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.
- Angenot, Marc (dir.) *Théorie littéraire, problèmes et perspectives*, Paris, PUF., 1989.
- Ávila, Norberto "Sugestões para uma descentralização teatral", in *Adágio*, Revista do Centro Dramático de Évora (II série), nº15/16, Julho/Dezembro 1995.
- Aristófanés *A Paz*, tradução e notas por Agostinho da Silva, com uma notícia sobre a comédia grega por Lobo Vilela, Lisboa, Editorial Inquérito, 1939.
- Aristophane *Théâtre complet 1*, traduction, introduction, notices et notes par Marc-Jean Alfonsi, Garnier-Flammarion, Garnier Frères, Paris, 1966.
- Aristófanés *A Paz*, introdução, versão do grego e notas de Maria de Fátima de Sousa e Silva, Instituto Nacional de Investigação Científica, Coimbra, [1984] 1989. col. Textos Clássicos - 17.
- Badia, Gilbert "Chemins du jeune Brecht", in *Europe*, nº133-134, janvier-février 1957.
- Bailly, Charles *Traité de stylistique française*, Paris, Klincksieck, 1951.

- Bakhtine, Mikhaïl "La structure de l'énoncé", in Todorov, *Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.
- Baptista, Ana Cristina "Années 80: une nouvelle génération?", in *Alternatives théâtrales*, n°39.
- Barata, José Oliveira "A "fábula histórica" no teatro português contemporâneo. Algumas considerações", *Vértice*, n°455, Julho-Agosto 1983.
- Barradas, Mário "Equívocos", *Adágio*, Revista do Centro Dramático de Évora (II série), n°15/16, Julho/Dezembro 1995.
- Barradas, Mário & Ávila, Norberto "Centros Culturais. 1ª proposta: ÉVORA", in *Adágio*, n°15/16, Julho/Dezembro 1995.
- Barthes, Roland *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.
- Barthes, Roland "Rhétorique de l'image", in *Communications*, 4, Paris, Seuil, 1964.
- Barthes, Roland *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1970
- Barthes, Roland & Dort, Bernard "Brecht traduit", in *Théâtre populaire*, n°23, mars 1957.
- Bassnett, Susan *Translation Studies*, revised edition, London and New York, Routledge, 1992 [1980].
- Bassnett, Susan "Taking the Cultural Turn in Translation Studies", *Dedalus*, Revista de Literatura Comparada, n° 3/4, APLC, Lisboa, Edições Cosmos, 1993-94.
- Bastos, Sousa *Dicionário de Teatro Português*, edição fac-similada, Coimbra, Minerva, 1994.
- Bataillon, Michel "Postface", in Peter Weiss, Comment monsieur Mockinpott fut libéré de ses tourments et La nuit des visiteurs, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- Beolco, Angelo dito "O Ruzante" Tradução, prefácio e notas de José Oliveira Barata, Editorial Estampa - Seara Nova, 1973.
- Berenguer, Angel *Teoria y critica del teatro*, Servicios de publicaciones, Universidad de Alcalá de Henares, 1991.
- Berman, Antoine "La traduction comme épreuve de l'étranger", in *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, n°4, Canada, Les Éditions Trintexte, 1985
- Besnehard, Daniel "Positions d'un dramaturge", in *Europe*, n.648, avril 1983.
- Biéliniski, *V.Essais critiques*, Moscou, Éditions du Progrès, 1976.
- Boileau *Oeuvres complètes*, Paris, NRF, Bibl. Pléiade, 1966.
- Borgal, Clément *Metteurs en scène*, Paris, Fernand Lanore, 1963.

- Borque, Diez "Le théâtre espagnol revisité par le Festival d'Almagro et la Compagnie Nationale de Théâtre Classique", in Leroy, Dominique (sous la dir. de), *Le Patrimoine théâtral européen revisité*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- Bourdieu, Pierre "Le champ intellectuel: un monde à part", in *Choses dites*, Paris, Minuit, 1987.
- Bourdieu, Pierre "Le champ littéraire", in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Paris, Minuit, septembre 1991, n°89.
- Bradbrook, M.C. "Artificial Comedy and popular Comedy: Shakespeare's Inheritance", in *The Growth and Structure of Elizabethan Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press, s/d.
- Brecht, Bertolt *Teatro I*, 2^a ed., Lisboa, Portugália, s/d.
- Brecht, Bertolt *Estudos sobre Teatro. Para uma arte dramática não-aristotélica*, Lisboa, Portugália Editora, 1964.
- Brecht, Bertolt "Cinq difficultés pour écrire la vérité", cité in *Europe*, n°133-134, janvier-février 1957.
- Brecht, Bertolt *Der Jasager und Der Neinsager*, Vorlagen, Fassungen und Materialien, Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Peter Szondi, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1966.
- Bertolt Brecht, Théâtre complet, Paris, L'Arche, 1968.
- Brecht, Bertolt *Écrits sur la littérature et l'art 3. Les Arts et la révolution*, Paris, L'Arche, 1970.
- Brecht, Bertolt *Écrits sur le théâtre - I*, Paris, L'Arche, 1972.
- Brecht, Bertolt *Écrits sur le théâtre -II*, Paris, L'Arche, 1979.
- Brunel, Pierre et al *Qu'est-ce que la littérature comparée?* 1983, deuxième version du classique "Pichois-Rousseau" de 1967
- Brunel, Pierre & Chevrel, Yves *Précis de littérature comparée*, Paris, PUF, 1989.
- Busson, Alain "Le théâtre en France. Contexte socio-économique et choix esthétiques", in *La Documentation française*, Paris, 1986.
- Cadot, Michel "Quelques remarques sur la traduction française de *Herr Puntila und sein Knecht Matti* de Bertolt Brecht", in *Cahiers de Littérature Générale et Comparée*, n°1, printemps 1977.
- Cadot, Michel "*Puntila*, pièce populaire, comédie épique ou ce que vous voudrez...", in *Silex*, n°7, 1978.

- Calheiros, Pedro "Les deux tournées d'Antoine et de sa troupe au Portugal", in *Les Rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France*, Actes du Colloque, Paris, 11-16 octobre 1982, Fundação Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, Paris, 1983.
- Carreira, Maria Helena Araújo & Boudoy, Maryvonne *Pratique du portugais de A à Z*, Paris, Hatier, 1993.
- Casteleiro, João Malaca, Meira, Américo, Pascoal, José *Nível limiar*, Strasbourg: Conseil de l'Europe, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1988.
- Chapelain, *Opuscules critiques*, éd. A.C. Hunter, Paris, Droz, 1936.
- Chevrel, Yves *La littérature comparée*, Paris, PUF, 1989.
- Cintra, Luís F. Lindley *Sobre "Formas de tratamento" na Língua portuguesa*, Livros Horizonte, [1972], 1986.
- Cintra, Luis Miguel "A Cornucópia: um projecto", in *Vértice*, nº48, maio-junho 1992.
- Clément, Catherine "Vive l'Anarchie", préface in Jean-Pierre Vincent et Bernard Chartreux, *Mise en scène des "Fourberies de Scapin"*, Éditions Théâtrales, 1990.
- Coelho, Eduardo Prado *Hipóteses de Abril*, Diabril Editora, Lisboa, 1975.
- Coelho, Jacinto do Prado "Os escritores na encruzilhada", in *Experiência de liberdade*, Lisboa, Diabril, 1976.
- Comité de Traduction de l'Association Internationale de Littérature Comparée, Bulletin V, 2, 1984.
- Corneille, Pierre *Horácio, tragédia de Pedro Corneille, extractos de uma tradução inédita com o texto*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1868, in catalogue de la Biblioteca Nacional de Lisboa, L.602 A
- Corneille, *Théâtre Complet*, texte établi avec introduction, chronologie, note bibliographique, notices, notes et choix de variantes par Georges Couton, Paris, Garnier Frères, 1971.
- Correia, Ramiro *Livro Branco da Vª Divisão (1974-75)*, Lisboa, Livraria LER, 1984.
- Corvin, Michel (resp. publ.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.
- Corvin, Michel *Lire la comédie*, Paris, Dunod, 1994.
- Corvin, Michel "Problématique d'un dictionnaire de théâtre", in Leroy, Dominique (sous la dir. de), *Le Patrimoine théâtral européen revisité*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- Costa, Maria José *Um Continente poético esquecido. As Rimas Infantis*, Porto Editora, Coleção Mundo de Saberes, 1992

- Costa, Maria Velho da *Cravo*, Dom Quixote, 1994.
- Coste, Daniel "La langue française au XVIIe siècle", in *Manuel d'Histoire Littéraire de la France*, Pierre Abraham et Roland Desné (sous la dir. de), t.II, Éditions Sociales, 1966.
- Couton, Georges *Corneille*, Paris Hatier, 1958.
- Cuesta, Pilar Vázquez & Luz, Maria Albertina Mendes da *Gramática da Língua portuguesa*, Lisboa, Edições 70, 1971.
- Cunha, Celso & Cintra Luís F. Lindley *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, Lisboa, Edições João Sá da Costa, 1984.
- Debidour, Victor-Henry *Aristophane*, Paris, Seuil, 1962.
- Delabastita, Dirk & Lieven d'Hulst (eds), *European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic Age*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 1993.
- d'Aubignac, François *La Pratique du théâtre*, 1657, Slatkine Reprints, 1971.
- Delgado, Ana Maria "Notas sobre a autonomia da arte", *Vértice*, nº380/381, outubro 1975.
- Delille, K.H. et al., *Problemas da tradução literária*, Coimbra, Almedina, 1986.
- Delille, Maria Manuela Gouveia (coord.) *Do pobre B.B. em Portugal*, Aveiro, Editora Estante, 1991.
- Demarcy, Richard *Centro Cultural de Évora - A Noite de 28 de Setembro*, Plátano Editora, colecção Teatro Vivo Especial, nº1, Setembro 1975:
- Déprats, Jean-Michel "Traduire Shakespeare pour le théâtre?", in *Palimpsestes*, 1, Publications Sorbonne Nouvelle, 1987.3-63.
- Déprats, Jean-Michel "Le verbe, instrument du jeu shakespearien", in *Théâtre en Europe*, nº7, 1985.
- Descotes, Maurice *Le public de théâtre et son histoire*, Paris, PUF, 1964.
- d'Hulst, Lieven "Les variantes textuelles des traductions littéraires", in *Poetics Today*, vol.2:4 (1981).
- d'Hulst, Lieven "Les variantes textuelles des traductions littéraires", in *Poetics Today*, vol. 2:4, 1981
- Dias, José Sebastião da Silva "Questões sobre a cultura portuguesa", in *ICALP - Instituto da Cultura e Língua Portuguesa*, Agosto-Dezembro, nº2/3, 1985.
- Dictionnaire alphabétique et analogique de la Langue française*, LE ROBERT, éd. corrigée 1981.

- Dionísio, Eduarda *Títulos, acções, obrigações. Sobre a Cultura em Portugal (1974-1994)*, 1993.
- Dionísio, Eduarda "As práticas culturais", in *Portugal. 20 anos de democracia*, A.Reis (coord.), Círculo dos Leitores, 1994.
- Doorslaer, Luc van "Quantitative and Qualitative Aspects of Corpus Selection in Translation Studies", *Target* 7:2, 1995.
- Dorst, Tankred *A Grande Imprecação diante das Muralhas da Cidade*, trad. port. par Mário Barradas, in *Teatro em Movimento*, nº5, nov.-dez. de 1973.
- Dort, Bernard *Théâtre Public*, Paris, Seuil, 1967.
- Dort, Bernard "Pedagogia e forma épica no teatro de Brecht", *Seara Nova*, nº1465, nov. 1967.
- Dort, Bernard *Lecture de Brecht*, Paris, Seuil, 1972.
- Dort, Bernard "Un âge d'or ou: sur la mise en scène des classiques en France entre 1945 et 1960", in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, nov/déc. 1977, 77e année, nº6.
- Dort, Bernard "L'état d'esprit dramaturgique", in *Théâtre/Public*, nº67, janvier/février 1986.
- Dossier "A Literatura portuguesa de 25 de Abril de 1974 a 25 de Novembro de 1975", in *Pasárgada. Revista de Cultura*, nº1, Inverno 1976, Lisboa, pp.4-27.
- Dubois, Jacques *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Bruxelles/Paris, Labor/Nathan, 1978.
- Dubois, Jacques "La sociologie de la littérature" in *Méthodes du texte*, Maurice Delcroix & Fernand Hallyn (dir.), Paris, Duculot, 1987.
- Durisin, Dionys *Theory of literary Comparatistics*, Bratislava, Veda, 1984.
- Eco, Umberto *La structure absente*, Paris, Flammarion, 1972.
- Elam, Keir *The Semiotics of Theatr and Drama*, London & New York, Routledge, 1994.
- Entretiens d'Arras: la mise en scène des oeuvres du passé*, CNRS, 1956.
- Ertel, Evelyne "Le métier de critique en question", in *Théâtre Public*, nº68, 1986.
- Ertel, E. & Imbert, A.-M. "Répertoire", in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Corvin Michel(resp. publ.), Paris, Bordas, 1991.
- Evans, B.Ifor *The Language of Shakespeare's Plays*, Bloomington, Indiana University Press, 1952

- Even-Zohar, Itamar "Polysystem Studies", in *Poetics Today. Special Issue*, vol.11, n.1, Durham, Duke University Press, 1990.
- Faria, José Carlos & Lima, Miguel "A recuperação do Teatro Garcia de Resende", in *Arqueologia e Recuperação dos Espaços Teatrais*", *Acarte*, Dezembro de 1992:
- Ferreira, José Medeiros *Ensaio histórico sobre a Revolução do 25 de Abril*, co-edição INCM - SREC da Região Autónoma dos Açores, 1983.
- Feuchtwanger, Lion "Les débuts: "Spartacus ou Tambours dans la nuit, Baal", in *Cahier Bertolt Brecht*, Bernard Dort et Jean-François Peyret (sous la dir.), *Cahiers de L'Herne*, n°35/2, Paris, Éditions de l'Herne, 1982
- Flor, João Almeida "Tradução e tradição", in *Problemas da tradução: escrever, traduzindo*, II Jornada de Estudos sobre a Tradução, (org.) Fernando Guerreiro, Lisboa, GUELF, Faculdade de Letras de Lisboa, 1983.
- Fokkema, Douwe "Questions épistémologiques", in Angenot, Marc (dir.) *Théorie littéraire, problèmes et perspectives*, Paris, PUF., 1989.
- Fournel, Paul *L'Histoire véritable de Guignol*, Lyon, Éditions Fédérope, 1975.
- Frank, Armin Paul & Essmann, Helga "Translation anthologies: A Paradigmatic Medium of International Literary Transfer", in *American Studies*, vol.35, Number 1, 1990.
- Gabinete da Cidade, Câmara Municipal de Évora, "Evolução da população residente, 1960-1991", in *Uma estratégia para Évora*, 1994.
- Genette, Gérard *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- Gentzler, Edwin *Contemporary Translation Theories*, London & New York, Routledge, 1993.
- Gignoux, Hubert *Histoire d'une famille théâtrale*, Lausanne, Éditions de L'Aire, 1984.
- Girault, Alain "Pourquoi monter un classique" in *La Nouvelle Critique*, n° 69, décembre 1973.
- Giuliani, E. "L'analyse quantitative historique des publics: quels enseignements?", in Leroy, Dominique (sous la dir. de), *Le Patrimoine théâtral européen revisité*, Paris, L'Harmattan, 1995..
- Glowinski, Michail "Les genres littéraires", in Angenot, Marc (dir.) *Théorie littéraire, problèmes et perspectives*, Paris, PUF., 1989.
- Gogol *Le Révizor*, Paris, L'Arche, Répertoire pour un théâtre populaire, n°14, [1958], 1967.

- Gogol *Teatro de Gogol. Casamento. Os Jogadores. O Inspector-Geral*, trad. Orlando Neves, Porto, Livraria Civilização, 1968.
- Gogol, Nikolaj *L'Ispettore*, Torino, Einaudi, 1978. Collezione di teatro, nº18.
- Goldoni en Europe aujourd'hui - et demain?*, Strasbourg, Circé, 1995.
- Golopentia, Sanda & Thomas, Monique M. *Voir les didascalies*, Paris, Ophrys, 1994.
- Gomes, Soeiro Pereira *Praça de Jorna*, Organização dos Técnicos Agrícolas da DORL do PCP, Setembro de 1976.
- Gravier, Maurice *Ibsen*, Paris, Seghers, 1973.
- Guerreiro, M. Viegas *Para a História da Literatura Popular Portuguesa*, Biblioteca Breve, volume 19, ICP, 1978.
- Guillén, Claudio *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Editorial Crítica, 1985.
- Heimer, Franz-Wilhelm, Jorge Vala & José Manuel Leite Viegas, "Padrões de cultura política em Portugal: atitudes em relação à democracia", in *Análise social*, vol. XXV, nº105-106, 1990.
- Heinich, Nathalie "Façons d'être écrivain. L'identité professionnelle en régime de singularité", *Revue française de sociologie*, juillet-sept. 1995, XXXVI-3.
- Helbo, André *Theory of Performing Arts*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1987.
- Histórias com tempo e lugar. Prosa de autores austríacos (1900-1938)*, textos de Hugo von Hofmannstahl, Arthur Schnitzler, Robert Musil, Franz Kafka, Karl Kraus, Joseph Roth, Odon von Horváth, selecção, tradução e notas de um grupo de docentes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, sob a orientação de Ludwig Scheidl, Lisboa, Publicações Europa-América, s/d.
- Holmes, James S. "The Name and Nature of Translation Studies", in *Translated! Papers on literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam, Rodopi, 1988.
- Hormigón, Juan Antonio *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*, Publicaciones de la Asociación de directores de escena de España, Serie: Teoría y práctica del teatro, 2, Madrid, 1991.
- Horváth, Odon von *La nuit italienne suivi de Cent cinquante marks et de Don Juan revient de guerre*, traduit de l'allemand par Renée Saurel, Paris, Gallimard, 1967.
- Horváth, Odon von *Glaube, Liebe, Hoffnung. Ein kleiner Totentanz*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1980.
- Hyun, Theresa "Introduction", *Actes du XIIIe Congrès de l'AILC. vol.4*, 1991.

- Ibsch, Elrud "La réception littéraire", in Angenot, Marc (dir.) *Théorie littéraire, problèmes et perspectives*, Paris, PUF., 1989.
- Ibsen, Henrik *Solness le Constructeur*, version française de Gilbert Sigaux, Paris, Gallimard, 1973. coll. Théâtre du monde entier.
- Jacinto, Deniz *Teatro I*, Porto, Lello & Irmão, 1991.
- Jakobson, Roman "Aspects linguistiques de la traduction", in *Essais de Linguistique générale*, vol.1, traduit et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris, Minuit, 1963.
- Jakobson, Roman "Linguistique et poétique", in *Essais de linguistique générale*, I, Paris, Minuit, 1963,.
- Jamieson, Michael (edited by) *Three Comedies. Ben Jonson, "Volpone, The Alchemist, Bartholomew Fair"*, London, Penguin Books, [1966], 1983
- Jomaron, Jacqueline de "Metteurs en scène du Cartel et texte théâtral", in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, nov-déc. 1977, n°6, A.Colin.
- Jones-Davies, M.Th. *Victimes et rebelles. L'écrivain dans la société élisabéthaine*, Paris, Aubier Montaigne, 1980.
- Jones-Davies, M. Th. *Ben Jonson*, Paris, Aubier Montaigne, 1980
- Jourdeuil, Jean "Théâtre et démocratie", in *du théâtre (la revue)*, diffusion Actes Sud, hors-série n.3, mars 1995.
- Kaiser, Gerhard R. *Introdução à literatura comparada*, Lisboa, FCG, 1989.
- Keates, Laurence *O Teatro de Gil Vicente na Corte*, Lisboa, Editorial Teorema, [1962], 1987.
- Kleist *La Cruche cassée (Der Zerbrochene Krug)*, traduction et préface de Roger Ayrault, professeur à la Sorbonne, Aubier, Éditions Montaigne, Paris, 1961, collection bilingue des Classiques étrangers.
- Lafarge, Claude *La valeur littéraire*, Paris, Fayard, 1983.
- Lambert, José "Plaidoyer pour un programme des études comparatistes. Littérature comparée et théorie du polysystème", in *Actes du XVIe Congrès de la SFLGC, Tome I*, Montpellier, 1980.
- Lambert, José "Production, traduction et importation: une clef pour l'étude de la littérature et de la littérature en traduction", *Revue Canadienne de Littérature Comparée*, 7.2, 1980.
- Lambert, José "Théorie de la Littérature et Théorie de la Traduction en France (1800-1850) interprétées à partir de la Théorie du Polysystème", in *Poetics Today*, vol.2:4, 1981.

- Lambert, José "L'éternelle question des frontières: littératures nationales et systèmes littéraires", in *Langue, dialecte, littérature. Études romanes à la mémoire de Hugo Plomteux*, Leuven, Leuven University Press, 1983.
- Lambert, José "La traduction, les genres et l'évolution de la littérature: propositions méthodologiques", in *Actes du Xe Congrès de l'AILC, New York 1982*, Anna Balakian & James J. Wilhelm (eds), Groland Publishing inc., New York & London, 1985.
- Lambert, José "Un modèle descriptif pour l'étude de la littérature. La littérature comme polysystème", in *Contextos*, V/9, 1987.
- Lambert, José "Twenty Years of Research on literary Translation at the Katholieke Universiteit Leuven", in Harald Kittel (éd.), *Die literarische Übersetzung. Stand und Perspektiven ihrer Erforschung*, 1988.
- Lambert, José "La Traduction", in Angenot, M. (dir.), *Théorie littéraire, problèmes et perspectives* Paris, PUF, 1989.
- Lambert, José "Shifts, Oppositions and Goals in Translation Studies: Towards a Genealogy of Concepts", in Kitty van Leuven - Zwart & Tom Naaykens (eds), *Translation Studies: the State of the Art*, Amsterdam, Rodopi, 1991.
- Lambert, José "La traduction dans le développement des littératures", in Lambert, J. & Lefevre, A. (eds), *Actes du XIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, 1985, Leuven, Leuven University Press, 1993.
- Lambert, José "Literatures, Translation and (De)colonization", *Proceedings of the XIIIth Congress of the ICLA*, vol.4, Translation and Modernization, 1995.
- Lambert, José "Le discours implicite sur la traduction dans l'*Encyclopédie*", in Michel Ballard et Lieven d'Hulst (eds), *La Traduction en France à l'âge classique*, Presses Universitaires du Septentrion, 1996.
- Lambert, José & Gorp, H.van "On describing Translations", in *The Manipulation of Literature. Studies in literary Translation*, New York, St.Martins, 1985.
- Lambert, J. & Lefevre, A. (eds) *Actes du XIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, 1985, Leuven, Leuven University Press, 1993.
- La Mesnardière, *La Poétique*, tome I, Paris, Sommaille, 1639.
- Laroque, François *Shakespeare comme il vous plaira*, Paris, Gallimard, 1991. coll. Découverte,
- Larthomas, Pierre *Le Langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, Paris, PUF, [Colin, 1972], 2e éd. 1989.
- Leclerc, Guy *Le T.N.P. de Jean Vilar*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1971.

- Lefevre, André *Translating Literature*, New York, MLA, 1992.
- Lefevre, André *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame*, London and New York, Routledge, 1992.
- Lefevre, André & Bassnett, Susan "Introduction: Proust's Grandmother and the Thousand and One Nights: The "Cultural Turn" in Translation Studies", in *Translation, History and Culture*, ed. André Lefevre and Susan Bassnett, London and New York, Pinter Publishers, 1990, pp.1-13.
- Lemos, José Valentim "A paixão dos modelos", in *Amorosos, Cadernos da Rainha* 2, 1989.
- Leroy, Dominique (sous la dir. de) *Le Patrimoine théâtral européen revisité*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- Lesky, Albin *História da Literatura grega*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.
- Lindley Cintra, Luís F. *Sobre "Formas de tratamento" na língua portuguesa*, Livros Horizonte [1972], 1986.
- Lopes, Oscar "Época contemporânea", cap. IX: "O Teatro desde o naturalismo", in A.J.Saraiva & O.Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, 17ª Edição, corrigida e actualizada, Porto, Porto Editora, 1996.
- Lotman, Yu M. "The Content and Structure of the Concept of "Literature"", *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 1, 1976.
- Lotman, Yu. M. & B.A.Uspensky, "On the Semiotic Mechanism of Culture", in *New Literary History*, 9 (2), 1978.
- Lourenço, Eduardo "Fascismo e cultura no antigo regime", in *Análise social*, vol.XVIII (72-73-74), 1982.
- Martocq, Bernard "Du "Théâtre Libre" au "Teatro Livre". L'expérience de Manuel Laranjeira", in *Les Rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France*, Actes du Colloque, Paris, 11-16 octobre 1982, Fundação Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, Paris, 1983.
- Mateus, Osório *Escrita do Teatro*, Lisboa, Livraria Bertrand, coll. Crítica hoje 3, 1977.
- Mateus, Osório "Teatro e Literatura", in *Vértice*, Dez. 1989, nº21.
- Mattoso, José (dir.) *História de Portugal*, Lisboa, Círculo dos Leitores, 1993.
- Mayer, Hans *Brecht et la tradition*, L'Arche, collection Travaux nº26, 1977.
- Mayoux, Jean-Jacques *Shakespeare*, Paris, Aubier, 1982.
- Medeiros, Paulo "The Handmaiden and the Giant: Theory and/of Comparative Literature", in *Actas do I Congresso da APLC*, vol.2, Lisboa, APLC publ., 1990.

- Medeiros, Sandi Michele de Oliveira *A Model of Adress Form Negotiation: a Sociolinguistic Study of Continental Portuguese*, The University of Texas at Austin, 1985.
- Melo, Idalina Aguiar de "Estratégias de importação da "alta cultura". O caso do teatro alemão representado em Portugal (1974-1980), in *Portugal: um retrato singular*, Boaventura Sousa Santos (org.), Porto, Afrontamento, 1993.
- Meschonnic, Henri *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, 1970.
- Meyerhold, Vsevolod *Écrits sur le théâtre*, tome II (1917-1929), Lausanne, La Cité - L'Âge d'Homme, 1975.
- Meyerhold, Vzévolod *O teatro teatral*, Arcádia, 1980.
- Mildonian, Paola "Écriture et traduction: l'Italie de 1930 à 1945", in Lambert, J. & Lefevre, A. (eds), *Actes du XIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, 1985, Leuven, Leuven University Press, 1993.
- Miranda, José da Costa "O Teatro de Goldoni em Portugal (séc. XVIII); teatro declamado", in *Estudos Luso-italianos: poesia épico-cavaleiresca e teatro setecentista*, ICALP, 1990.
- Mittenzwei, Werner *Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Weltratseln*, Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1989.
- Molière *O Médico à Força*. Jorge Dandino, trad. revista por Guedes de Oliveira, Porto, Livraria Chardron de Léo & Irmão, 1926.
- Molière *Oeuvres complètes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965. collection GF - Texte intégral.
- Monod, Richard "Le Campesino exporté", in *Travail Théâtral*, n°5, automne 1971.
- Monnier, Gérard *L'art et ses institutions en France de la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, coll. Folio/Histoire, 1995.
- Moreira, Vital "O intelectual e a Revolução", *Vértice*, n°376/377, 1975.
- Mounin, Georges *Les Belles Infidèles*, Presses Universitaires de Lille, 1994, Collection "Étude de la traduction" dirigée par Michel Ballard et Lieven D'Hulst.
- Moussy, Marcel "Note sur "L'Alchimiste"", in Ben Jonson, *L'Alchimiste*, adaptation de Marcel Moussy, Paris, L'Arche, 1980.
- Navarro, Modesto *Poetas populares alentejanos*, Lisboa, Vega, 1980
- Nord, Christiane "Text-Functions in Translation: Titles and Headings as a Case in Point", in *Target* 7:2, 1995.
- Ong, Walter *Orality and Literacy*, Routledge, [1982], 1995.

- Passos, Alexandre "Goldoni em Portugal no século XVIII", in Centro Cultural de Évora, O Amante militar de Carlo Goldoni, s/d.
- Paulo, Heloisa "'Vida e Arte do Povo Português". Uma visão da sociedade segundo a propaganda oficial do Estado Novo", in *Revista de História das Ideias*, vol.16, 1994.
- Paulo, Lia Armandina Sá "A rentabilização da História pelo drama de contestação ao Estado Novo", *Revista de História das Ideias*, vol.16, 1994.
- Pavis, Patrice *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1980.
- Pavis, Patrice "Pour une esthétique de la réception théâtrale", in *La Relation théâtrale*, textes réunis par Régis Durand, Presses Universitaires de Lille, 1980,
- Pavis, Patrice "Études Théâtrales", in Angenot, Marc (dir.) *Théorie littéraire, problèmes et perspectives*, Paris, PUF., 1989.
- Pavis, Patrice *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, Corti, 1990.
- Pavis, Patrice *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan Université, 1996.
- Pavis, Patrice (dir.) *Confluences. Le dialogue des cultures dans les spectacles contemporains*. Essais en l'honneur d'Anne Ubersfeld, Saint-Cyr l'École, Prépublications du petit bricoleur de Bois Robert, [1992?]
- Pavis, Patrice "Vers une spécificité de la traduction théâtrale: la traduction intergestuelle et interculturelle", in Pavis, Patrice (dir.) *Confluences. Le dialogue des cultures dans les spectacles contemporains*. Essais en l'honneur d'Anne Ubersfeld, Saint-Cyr l'École, Prépublications du petit bricoleur de Bois Robert. [1992?]
- Picchio, Luciana Stegagno *História do Teatro Português*, Portugália Editora, 1969.
- Pedro, António *William Shakespeare, Macbeth*, tradução e encenação de António Pedro, Repertório TEP, ed. Círculo de Cultura Teatral, Porto, 1956.
- Pinto, António Costa "O salazarismo na recente investigação sobre o fascismo europeu - velhos problemas, velhas respostas?", in *Análise social*, vol.XXV (108-109), 1990.
- Poetics Today*, vol.2:3, Spring 1981.
- Polet, Jean-Claude "Le théâtre dans le patrimoine littéraire européen", in *Le Patrimoine théâtral européen revisité*, D.Leroy (sous la dir. de), Paris, L'Harmattan, 1995.
- Popovic, Anton *Dictionary for the analysis of literary translation*, publ. Department of Comparative Literature, University of Alberta, Edmonton, 1975-76.
- Porto, Carlos *Em busca do teatro perdido*, vol.I, Plátano, 1973.

- Porto, Carlos "Teatro", in *Balanço da actividade literária portuguesa (1983/1984)*, CPAICL, 1985.
- Porto, Carlos "O teatro: da explosão criativa à crise", in *Portugal contemporâneo*, vol.6, Publ. Alfa, 1993.
- Porto, Carlos & Menezes, Salvato Teles de *10 anos de teatro e cinema em Portugal. 1974-1984*, Caminho, 1985.
- I Encontro da Descentralização Teatral. Conclusões*, Centro de Documentação Teatral do CENDREV.
- Rebello, Luiz Francisco, Lima, Luís de & Costa, Helder *Liberdade, Liberdade*, Lisboa, Prelo, s/d. coll.Repertório para um teatro actual, nº12
- Rebello, Luiz Francisco "A literatura teatral nos últimos cinco anos (1974-1978)", in *Colóquio Letras*, nº46, 1978.
- Rebello, Luíz Francisco "Présence du Théâtre français au Portugal (1700-1980), L'Enseignement et l'expansion de la Littérature française au Portugal, Actes du Colloque, Paris, 21-23 novembre 1983, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1984.
- Rebello, Luiz Francisco "A literatura teatral", in "Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984)", *Colóquio/Letras*, nº78, Março de 1984.
- Rebello, Luiz Francisco *História do Teatro Português*, Publicações Europa-América, 1989.
- Reckert, Stephen *Espírito e Letra de Gil Vicente*, Lisboa, IN-CM, 1983. col. Temas portugueses.
- Reckert, Stephen *O Essencial sobre Gil Vicente*, Lisboa, IN-CM, Coleção Essencial, nº10, s/d.
- Regnault, François Postface à *Peer Gynt*, Paris, éd. BEBA, 1981.
- Regnault, François *La Doctrine inouïe. Dix leçons sur le théâtre classique français*, Paris, Hatier, 1996.
- Reis, António "O processo de democratização", in José Mattoso (dir.), *História de Portugal*, Lisboa, Círculo dos Leitores, 1993.
- Reis, António(coord.) *Portugal. 20 anos de democracia*, Lisboa, Círculo dos Leitores, 1994.
- Reis, Carlos *O conhecimento da Literatura*, Coimbra, Almedina, 1994.
- Rey, Alain (dir.) *Dictionnaire historique de la Langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992.
- Riesz, J. & Ricard, A.(éds) *Mélanges offerts à Albert Gérard, Semper Aliquid Novi*, Tübingen, Gunter Nam Verlag, 1990.

- Rodrigues, Jacinto *Frente cultural*, Porto, Afrontamento, 1976, col. Cultura e Libertação, nº1.
- Roig, André *O Teatro clássico em Portugal no século XVI*, Lisboa, ICLP, Biblioteca Breve, vol.76, 1983.
- Romains, Jules & Zweig, Stefan *Volpone*, Paris, Gallimard, 1950.
- Salvat, Ricardo "Brecht, a tradição alemã e a moderna atitude objectivista", *Vértice*, nº319-320, ag.-set. 1970.
- Santos, Boaventura de Sousa *O Estado e a Sociedade em Portugal (1974-1988)*, Porto, Afrontamento, 1990.
- Santos, Boaventura Sousa (org.), *Portugal: um retrato singular*, Porto, Afrontamento, 1993.
- Santos, Boaventura Sousa *Pela mão de Alice*, Porto, Afrontamento, 1994.
- Santos, Maria da Graça F. dos "Le théâtre portugais et la censure au XXe siècle (1926-1933). Un théâtre sous surveillance", in *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, vol.XXXIII, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa-Paris, 1994.
- Santos, Maria de Lourdes Lima dos "Questionamento à volta de três noções (a grande cultura, a cultura popular, a cultura de massas)", *Análise Social*, vol.XXIV nº101-102, 1983.
- Santos, Maria de Lourdes Lima dos "Mecenato cultural de empresa em Portugal", in *Análise social*, vol. XXV (107), 1990.
- Santos, Maria de Lourdes Lima dos "Deambulações pelos novos mundos da arte e da cultura", *Análise Social*, vol. XXIX, nº125-126, 1994.
- Santos, V.Pavão dos *A revista à portuguesa*, éd. O Jornal, 1978.
- Saraiva, António José *Teoria e História. Livro I. Introdução Geral à Cultura Portuguesa*, Lisboa, Gradiva, 1994.
- Saraiva, António José & Lopes, Oscar *História da Literatura Portuguesa*, 17ª Edição, corrigida e actualizada, Porto, Porto Editora, 1996.
- Sarrazac, Jean-Pierre *L'Avenir du drame*, Lausanne, Éditions de L'Aire, 1981.
- Sartre, Jean-Paul "Théâtre populaire et théâtre bourgeois", in *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1983.
- Saurel, Renée *Le Théâtre allemand contemporain*, Paris, La Renaissance du Livre, 1975.
- Sauvageot, Aurélien *Analyse du français parlé*, Paris, Hachette, 1972.
- Schérer, Jacques *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1977

- Schmidt, Siegfried J. *Foundation for the Empirical Study of Literature. The Components of a basic Theory*, authorized transl. by R. de Beaugrande, Hamburg, Helmut Buske Verlag, 1982.
- Schmidt, Siegfried J. *"System" and "Observer": Two Key Concepts in (Future) Literary Studies*, LUMIS Publications 39, Siegen, University of Siegen, LUMIS, 1994.
- Schulte-Sasse, Jochen "L'évaluation en littérature", in Angenot, Marc (dir.) *Théorie littéraire, problèmes et perspectives*, Paris, PUF., 1989.
- Schultze, Brigitte "In Search of a theory of drama translation: problems of translating Literature (reading) and theatre (implied performance)", *Os Estudos literários: (entre) Ciência e Hermenêutica*, vol.II, Actas do I Congresso da APLC, publ. da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 1990.
- Seixo, Maria Alzira "O Problema da tradução literária em Portugal", in Guerreiro (org.), o.c., 1983, p.7; voir aussi, du même auteur, "A tradução da poesia e os estudos literários", in *Coloquio Letras*, nº120, Abril-Junho de 1991.
- Seixo, Maria Alzira "A tradução da poesia e os estudos literários", in *Colóquio Letras*, nº120, Abril-Junho de 1991.
- Sena, Jorge de *Do Teatro em Portugal*, Lisboa, Ed.70, 1989
- Serôdio, Maria Helena "O Teatro em Portugal: breve caracterização", in *Vértice*, nº59, Março-Abril 1994.
- Serôdio, Maria Helena "O repertório de teatro em Portugal", in *Vértice*, nº62, setembro-outubro 1994.
- Shakespeare *Medida por Medida*, tragicomédia em 5 actos, tradução de Henrique Braga, Porto, Lello e Irmão 1955.
- Shakespeare *Dente por Dente*, tragicomédia em 2 partes livremente adaptada por Luís Francisco Rebello, Lisboa, Prelo, 1964, Repertório para um teatro actual, nº2.
- Silva, António de Moraes *Novo Dicionário Compacto da Língua Portuguesa*, Ed. Confluência, Lda./Livros Horizonte, 1980.
- Silva, Maria de Fátima "Comédia", in *Biblos 1*, Lisboa - Sao Paulo, Editorial Verbo, 1995.
- Simões, Guilherme Augusto *Dicionário de expressões populares portuguesas*, Lisboa, Publ. Dom Quixote, 1993.
- Simões, João Gaspar "Shakespeare e a linguagem dramática2", in *Crítica VI. O teatro contemporâneo (1942-1982)*, Lisboa, IN/CM, 1985.
- Sixièmes Assises de la Traduction littéraire. Traduire le théâtre*, Actes Sud, 1990,

- Smith, Barbara Herrnstein "Value / Evaluation", *Critical Terms for Literary Study*, F. Lentricchia & T. Mc Laughlin (eds.), Chicago and London, The University of Chicago Press, 1990.
- Soares, A.J. *Subsídios para a História do Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (1938-1961)*, Coimbra, 1961.
- Soares, Nair de Nazaré Castro *Teatro Clássico no século XVI. A Castro de António Ferreira*, Coimbra, Almedina, 1996.
- Stanislavski, Constantin *Mise en scène d'"Othello"*, Paris, Seuil, 1973.
- Stanislavski, Constantin *A preparação do actor*, Lisboa, Arcádia, 1979.
- Szondi, Peter *Théorie du drame moderne*, Paris, L'Âge d'Homme, 1983.
- Tchekhov, Anton *Correspondance avec Olga*, Paris, Albin Michel, 1991.
- Teles, Maria J. et al. *O Discurso Carnavalesco em Gil Vicente*, GEC publicações, 1984.
- Temkine, Raymonde *L'entreprise théâtre*, Paris, Cujas, 1967.
- Temkine, Raymonde "Un travail d'équipe", in *Europe*, n.648, avril 1983.
- Temkine, Raymonde *Le Théâtre en l'État*, Paris, Éd. Théâtrales, 1992.
- Teyssier, Paul *Gil Vicente - o autor e a obra*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982. col. Biblioteca Breve, vol. 67.
- Tissier, Alain "Le public français face au renouveau théâtral après la seconde guerre mondiale", in *RHLF*, nov/déc.1977, n°6, A. Colin.
- Tissier, André *La Farce en France de 1450 à 1550*, recueil de textes établis sur les originaux, présentés et annotés, Paris, CDU et SEDES, 1976.
- Todorov, Tzvetan *Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.
- Toury, Gideon "The Nature and Role of Norms in Literary Translation", in *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University, 1980.
- Toury, Gideon "Translation", in T. Sebeock (ed.), *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, 3 vol., Berlin, Mouton/De Gruyter, tome 2, 1986.
- Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1977.
- Ubersfeld, Anne "Le jeu des classiques: réécriture ou musée", in *Les Voies de la Création Théâtrale*, vol.V, Éditions du CNRS, 1978.
- Ubersfeld, Anne, *L'École du spectateur*, Paris, Éditions Sociales, 1981.

- Ubersfeld, Anne *Théâtre. Modes d'approches*, Bruxelles, Éditions Labor, 1987.
- Ubersfeld, Anne *Vinaver dramaturge*, Paris, Librairie Théâtrale, 1989.
- Ubersfeld, Anne *Le Théâtre et la Cité*, Éditions AISS-IASPA, 1991.
- Ubersfeld, Anne *Le Théâtre et la Cité*, Bruxelles, Association Internationale pour la Sémiologie du Spectacle, 1991
- Ubersfeld, Anne *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996.
- Ubersfeld, Anne *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996.
- Ubersfeld, Anne & Richard Monod (entretien) "Molière: trois cents ans", in *La Nouvelle Critique*, n° 69, décembre 1973.
- Valdez, Luis "El Teatro Campesino", in *Guerilla Street Theater*, Henry Lesnick (ed), New York, Avon Books, 1973
- Varela, Luís *Un Parcours de formation dans la décentralisation: l'École de Formation Théâtrale du Centre Culturel d'Évora (1975-1995)*, mémoire de maîtrise, Institut d'Études Théâtrales, Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III, 1995.
- Varga, A. Kibedi *Discours, Récit, Image*, Liège, Pierre Mardaga Éditeur, 1989.
- Veltrusky, Jiri "The Prague School Theory of Theater", in *Poetics Today*, vol.2:3, Spring 1981.
- Viala, Alain *Naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit, 1985
- Vicente, Gil *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, Introdução e normalização do texto de Maria Leonor Carvalhão Buescu, Lisboa, IN-CM, 1983.
- Vicente, Gil *A Comédia de Rubena*, fixação do texto com tradução das falas em castelhano e introdução de Agostinho Domingues e Santiago Real Paña, Edição Câmara Municipal de Amares, 1988.
- Vilaça, Mário "Do teatro épico", *Vértice*, n°271-272, 1969
- Vilaça, Mário "Teatro e universidade", in *Vértice*, n°305, Fevereiro 1969.
- Vilaça, Mário "Duas décadas de tendências teatrais (1950-1970)", *Vértice*, n°317, Junho 1970.
- Vincent, Jean-Pierre "Lire en 1666", in *Alceste et l'absolutisme. Essais de dramaturgie sur "Le Misanthrope"*, collectif, Éditions Galilée, 1977.
- Vilela, Lobo "Notícia sobre a comédia grega", in Aristofanes, A Paz, Lisboa, Editorial Inquérito, 1939.

- Vinaver, Michel *Écrits sur le théâtre*, réunis et présentés par Michelle Henry, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1982.
- Vincent, Jean-Pierre "Contre l'état culturel d'exception", in *Le Monde diplomatique*, n°494, mai 1995.
- Volker, Klaus "Théorie et pratique de Brecht", in *L'Arc*, n°55, 1973.
- Wallenstein, Carlos "A literatura teatral nos últimos cinco anos", *Colóquio Letras*, n°46, nov.1978.
- Wekwerth, Manfred *A encenação no teatro de amadores*, Serviços sociais dos trabalhadores da C.G.D. - Secção cultural, 1977.
- Weisenborn, Günther *Quinze rouleaux d'Argent*, traduction de Pierre Grappin, Collection du Théâtre Populaire Romand, n°15, Éditions Kurt Desch, München, 1969.
- Weiss, Peter *La Nuit des Visiteurs*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- Wekwerth, Manfred *Arbeit mit Brecht*, Berlin, Henschelverlag, Kunst und Gesellschaft, 1973.
- Wekwerth, Manfred *Notas de trabalho no Berliner Ensemble*, Associação Portuguesa do Teatro de Amadores, 1981
- Wehle, Philippa *Le Théâtre populaire selon Jean Vilar*, Actes Sud, 1981.
- Zepetnek, Steven Totosy de "IGEL - Aims and Objectives for 1994-96", in *Empirical Approaches to Literature*. Proceedings of the Fourth Conference of the International Society for the Empirical Study of Literature, IGEL, Budapest 1994, edited by Gebhard Rusch, LUMIS-Publications, Siegen 1995.
- Zorzi, Ludovico "Cena", in *Enciclopedia Einaudi*, vol.32, Lisboa, INCM, 1995.
- Zumthor, Paul *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p.39
- Zurbach, Christine "Notas avulsas para uma leitura", in *Centro Cultural de Évora, O Legado de Marivaux*, Teatro 64, 6.2.87.
- Zurbach, Christine "Sobre repertórios", in *Adágio*, Revista do Centro Dramático de Évora (II série), n°15/16, Julho/Dezembro 1995.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	I
Pour une définition d'un nouvel objet d'étude	1
I-Traduction et représentation théâtrale en répertoire théâtral à Évora entre 1975 et 1988	36
0. Pour une entrée en matière	37
1. Production d'un répertoire théâtral	42
1.1. Répertoire du CCE	42
1.2. Production matérielle des textes	51
1.3. Agents producteurs du texte	56
1.4. Conditions de production du corpus	70
1.4.1. Conditions politiques	71
1.4.2. Conditions institutionnelles	79
1.4.3. Conditions économiques	82
1.4.4. Conditions culturelles	85
1.4.5. Conditions sociales	93
1.5. Le CCE dans le champ de production artistique	97
1.5.1. Autres répertoires traduits, publiés ou joués	97
1.5.2. Principaux agents et pratiques de la vie théâtrale entre 1975 et 1988	101
1.5.3. Réseau des compagnies de province	105
1.5.4. Importance d'autres médias	106
1.6. Une intervention programmatique	106
2. Processus de transmission	111
2.1. Production d'un spectacle de théâtre	111
2.2. Une communication réglée	112
2.2.1. Sélection du répertoire	113
2.2.2. Production de l'objet théâtral	126
2.2.2.1. Traduire	127
2.2.2.2. Lire et interpréter	132
2.2.2.3. Mettre en scène	135
2.2.3. Représentation des textes	140
2.2.4. Diffusion	146
2.3. Une intervention programmée	149
3. Réception	152
3.1. Récepteur visé: le(s) public(s)	154
3.2. Conditions de réception	161
3.3. Stratégies de réception	164
4. Post- traitement	165
4.1. Édition, critique théâtrale et enseignement	166
4.2. Édition	167
4.3. Agents et protocoles de la critique	170
4.4. Une production de texte seconde	176
4.5. Enseignement	180
5. De l'institution aux textes	182

II Manipulation et réécriture La traduction mise en pratique pour la scène théâtrale	188
1. Vers une approche descriptive du répertoire traduit du Centro Cultural de Évora.	189
1.1. Le genre théâtral, texte écrit et texte oral.	196
1.2. Les textes traduits: un instrument de travail.	208
1.3. Indications métatextuelles ou dispositif didascalique de la pièce	212
1.3.1. La page de titre des traductions.	213
1.3.2. La traduction des titres.	215
1.3.3. La traduction de l'indication générique.	219
1.3.4. La traduction des macrodidascalies.	226
2. Dossier textuel.	231
2.1. Traduction conventionnelle ou directe.	233
2.1.1. Le théâtre classique espagnol.	235
2.1.2. La comédie italienne réformée de Goldoni.	241
2.1.3. La prépondérance du théâtre français.	250
2.1.3.1. Une création française: <i>A Noite do 28 de Setembro</i> de Richard Demarcy.	250
2.1.3.2. Le retour d'un classique: Molière.	252
2.1.3.3. Les pièces en un acte de Marivaux.	253
2.1.3.4. La tragédie classique d'après Corneille.	264
2.1.3.5. Une comédie de Mérimée.	265
2.1.3.6. Le théâtre français contemporain: Adamov.	272
2.1.3.7. L'ordinaire du langage et le théâtre de Vinaver.	279
2.1.3.8. Une farce dans une trilogie de Kateb Yacine.	281
2.2. Traduction indirecte.	286
2.2.1. La dramaturgie en langue allemande et les traductions-relais en langue française.	290
2.2.1.1. Trois pièces de Bertolt Brecht.	291
2.2.1.2. Peter Weiss et le théâtre populaire de nos jours.	302
2.2.1.3. Brecht, la Chine et Gunther Weisenborn.	325
2.2.1.4. Un héritage et une reprise: Dorst.	329
2.2.1.5. Traduction indirecte et réécriture: Odon von Horváth.	334 ^{vol II}
2.2.1.6. Une comédie de Heinrich von Kleist.	339
2.2.2. La dramaturgie en langue anglaise et les traductions-relais en langue française.	345
2.2.2.1. <i>O Alquimista</i> de Ben Jonson.	345
2.2.2.2. Luiz Valdez et le Teatro Chicano: <i>O Soldado Raso</i> et <i>As duas Caras do Patrão</i> .	359
2.2.3. La dramaturgie en langue italienne et les traductions-relais en langue française.	364
2.2.3.1. Angelo Beolco ou Ruzante traduit avec L'Arche.	364
2.2.4. La dramaturgie de Gogol et les traductions intermédiaires en langue française et italienne.	368
2.2.5. Un exemple du théâtre norvégien et sa traduction intermédiaire en langue française.	371
2.2.6. Un classique grec et sa traduction intermédiaire en langue française.	376
2.3. Traduction nouvelle.	376
2.3.1. Goldoni, <i>O Amante militar</i> : un théâtre pour la Cour et la Ville portugaises au XVIIIe.	382
2.3.2. Aristophane, <i>A Paz</i> : un classique mis au service de la lecture populaire.	386
2.3.3. Marivaux, <i>O Legado</i> et la comédie de moeurs.	389
2.3.4. Corneille, <i>Horácio</i> : deux fragments en vers.	396
2.3.5. Shakespeare, <i>Medida por Medida</i> et le théâtre de Brecht.	397
2.3.6. Molière, <i>Jorge Dandin</i> et ses traductions portugaises.	411
2.3.7. Kleist, <i>A Bilha quebrada</i> , comédie à l'allemande.	417
2.3.8. Gogol, <i>O Inspector</i> et le constructivisme de Meyerhold.	419
2.3.9. Brecht, <i>O Senhor Puntilla e o seu criado Matti</i> .	420
2.3.10. Luiz Valdez, <i>As duas caras do patrão</i> .	426
2.4. <i>Amorosos</i> ou la traduction comme <i>adaptation</i>	429

2.5. Les variantes textuelles ou la traduction en construction	447
2.5.1. M. Vinaver, <i>Dissident, il va sans dire</i> .	452
2.5.1.1. Sélection du texte et poétique du dramaturge Vinaver	452
2.5.1.2. Comparaison des versions successives de <i>Dissidente, só</i> .	456
2.5.1.3. Étude comparative des variantes d'un extrait de <i>Dissidente, só</i>	460
2.5.1.4. Le théâtre de Vinaver et la rénovation du répertoire du CCE	472
2.5.2. Aristophane, <i>La Paix</i>	474
2.5.2.1. Sélection et poétique du théâtre d'Aristophane.	474
2.5.2.2. Sur la traduction - directe, indirecte.	484
2.5.2.3. Le document traduit et les métatextes.	490
2.5.2.4. Une traduction incomplète	493
2.5.2.5. Aspects macro-textuels.	497
2.5.2.6. Aspects micro-textuels.	504
2.5.3. Corneille, <i>Horace</i> .	511
2.5.3.1. Sélection et dramaturgie de la tragédie cornélienne.	511
2.5.3.2. Vers une traduction adéquate?	516
2.5.3.3. Une traduction incomplète.	520
L'École des femmes de Molière à Évora	536
1. Molière: actualité d'un auteur classique.	538
2. L'œuvre de Molière au Portugal: son histoire.	541
3. La traduction portugaise du CCE en 1985/86.	556
3.1. Données préliminaires.	559
3.2. Aspects macrotextuels.	579
3.3. Aspects microtextuels: traduire le comique de farce et les monologues.	589
4. Contexte systémique de production et de réception de <i>A Escola das Mulheres</i> .	597
Des hypothèses initiales à quelques constatations finales	600
Références bibliographiques	605
Table des matières	624