

GOLDONI

EN EUROPE AUJOURD'HUI – ET DEMAIN ?

*Utopie théâtrale en quatre journées
dédiée à Bernard Dort*



Goldoni

INSTITUT DEL TEATRE
Diputació de Barcelona



1900008124

Circé

GOLDONI EN EUROPE
AUJOURD'HUI
– ET DEMAIN ?

Utopie théâtrale en quatre journées
dédiée à Bernard Dort

publié avec le concours du
Centre National du Livre

Circé

652-1014-93

Sommaire

Préface	7
Avertissement	9
Nos remerciements	15
Participants aux séances	16
Première journée : Goldoni dans le texte	19
Ouverture	21
Éditer Goldoni	33
- Traduire Goldoni	67
Édition et informatique	97
Deuxième journée : Goldoni dans la recherche	103
Le nécessaire retour au document	105
L'homme et l'œuvre ou la biographie goldonienne	129
La réception de Goldoni	155
Pour une éventuelle revue goldonienne	187
Troisième journée : Goldoni à la scène	203
Traditions, innovations	205
La <i>parte</i> , le rôle, le personnage, la personne	231
Entre convention et réalité : le concret	245
Le personnage goldonien et le texte	269
Quatrième journée : Les écritures dérivées	295
Goldoni pousse-à-écrire	297
<i>Se fosse l'amor per gioco</i>	329
<i>La Répétition ou l'auteur puni</i>	341
<i>La Bague magique</i>	347
Annexe: Document préparatoire	361
Informations	365
Contributions à la réflexion	401
Index des noms de personnes	431

Participants aux séances

Nadine ALARI, comédienne, traductrice, Paris, France,
Carmelo ALBERTI, chercheur, essayiste, enseigne à l'Université de Venise, Italie,
Jean ALIBERT, comédien, Paris, France,
Bartolo ANGLANI, chercheur, essayiste, professeur à l'Université de Bari, Italie,
Danièle ARON, chercheur, traductrice, professeur à l'Université de Paris III, France,
Mario BARRADAS, metteur en scène, acteur, directeur du Centre Dramatique d'Evora, Portugal,
Jean-Claude BERUTTI, metteur en scène, professeur d'art dramatique, Compiègne, France,
Achille BIGLI, chanteur, Milan, Italie,
Lydia BIONDI, comédienne, metteur en scène, Rome, Italie,
Ulf BIRBAUMER, chercheur, essayiste, professeur à l'Université de Vienne, Autriche,
Marc-Henri BOISSE, comédien, Paris, France,
Didier BOLAY, chanteur, Paris, France,
Svetlana BOUCHOUÉVA, chercheur, essayiste, traductrice, professeur à l'Université de Saint-Petersbourg, C.E.I.
Yves CHENEVOY, comédien, Paris, France,
Lucie COMPARINI, chercheur, traductrice, enseigne à l'Université d'Angers, France,
Franco CONTINI, cinéaste, traducteur, Venise-Paris, Italie-France,
Françoise DECROISSETTE, chercheur, essayiste, traductrice, professeur à l'Université de Paris VIII, France,
Michele DE MARCHI, acteur, metteur en scène, compositeur, Venise, Italie,
Norbert ENGEL, adjoint à la Culture de la Ville de Strasbourg, France,
Évelyne ERTEL, chercheur, critique dramatique, professeur à l'Université de Paris III, France,

Participants aux séances

Andrea FABIANO, chercheur, essayiste, Treviso-Paris, Italie-France,
José Carlos FARIA, scénographe, Evora, Portugal,
Franco FIDO, chercheur, essayiste, professeur à l'Université de Harvard, Boston-Venise, USA-Italie,
Helga FINTER, chercheur, essayiste, professeur à l'Université de Giessen, Allemagne,
Josiane FRITZ, comédienne, metteur en scène, directrice des Acteurs de Bonne Foi, Strasbourg, France,
Alice GEORGESCU, critique dramatique, Bucarest, Roumanie,
Giovanna GRONDA, chercheur, essayiste, professeur à l'Université d'Udine, Italie,
José GUINOT, président de l'Association Dramaturgie Internationale, Paris, France,
Huguette HATEM, comédienne, traductrice, professeur d'italien, Paris, France,
Sven HEED, chercheur, essayiste, traducteur, professeur à l'Université de Stockholm, Suède,
Ginette HERRY, chercheur, essayiste, traductrice, professeur à l'Université des Sciences Humaines de Strasbourg, France,
Bent HOLM, historien du théâtre, essayiste, traducteur, Copenhague, Danemark,
Johannes HÖSLE, chercheur, essayiste, professeur à l'Université de Regensburg, Allemagne,
Jean HURSTEL, directeur du Centre Européen de la Jeune Création Européenne La Laiterie, Strasbourg, France,
Hydra KHELID, coordinatrice,
Jacques LASSALLE, metteur en scène, essayiste, professeur au Conservatoire d'art dramatique de Paris, France,
Monique LE ROUX, chercheur, critique dramatique, professeur à l'Université de Poitiers, France,
Olivier LORELLE, auteur dramatique, Paris, France,
Gérard LUCIANI, chercheur, essayiste, traducteur, professeur à l'Université de Grenoble, France,
Justyna LUKASZEWICZ, chercheur, essayiste, enseigne à l'Université de Wroclaw, Pologne,
Jean-Daniel MAGNIN, auteur dramatique, Paris, France,
Giovanna MARINI, compositeur, chanteuse, chef d'orchestre, professeur, Rome, Italie,
Marco MARTINELLI, auteur dramatique, metteur en scène, directeur de *Ravenna Teatro*,
Jaume MELENDRES, auteur dramatique, traducteur, critique dramatique, professeur à l'Institut Théâtral de Barcelone, Espagne,
Claudia MORIN, comédienne, metteur en scène, Paris, France,

Goldoni en Europe

Laszlo NYERGES, chercheur, essayiste, professeur à l'Université de Budapest, Hongrie,
Anthony OLDCORN, chercheur, traducteur, professeur à la Brown University de Providence, USA,
Daniel PAYOT, professeur à l'Université des Sciences Humaines de Strasbourg, France,
Jean-Claude PENCHENAT, traducteur, acteur, metteur en scène, directeur du Théâtre du Campagnol, Corbeil-Essonne, France,
Marzia PIERI, chercheur, essayiste, enseigne à l'Université de Trieste, Florence, Italie,
Jean-Loup RIVIERE, essayiste, conseiller artistique, directeur des *Cahiers de la Comédie-Française*, Paris, France,
Chantal ROBILLARD, conseiller pour le livre et la lecture à la Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Alsace, Strasbourg, France,
Clarissa ROMANI, chanteuse, Milan, Italie,
Jean-Paul ROTH, musicien, maître de chant, Saverne, France,
Michele SAMBIN, compositeur, metteur en scène, directeur du *TAM*, Padoue, Italie,
Valeria TASCA, traductrice, librettiste, essayiste, professeur à l'Université de Paris III, France,
Annette TUEFFERD, professeur de lettres au Lycée des Pontonniers de Strasbourg, France,
Franco VAZZOLER, chercheur, essayiste, professeur à l'Université de Gênes, Italie,
Piermario VESCOVO, chercheur, enseigne à l'Université de Venise, essayiste, Venise, Italie,
Bénédicte WENDERS, comédienne, Paris, France,

PREMIÈRE JOURNÉE
Jeudi 9 juin 1994

Goldoni dans le texte

*Traduire Goldoni aujourd'hui :
Reprise de la table ronde l'après-midi*

GINETTE HERRY. En tant que Monsieur Loyal de la fête, je dois vous informer que nous avons décidé de renoncer aussi au second atelier de cet après-midi. Ce qui me chagrine un peu, car nous perdons là une précieuse occasion de lier la théorie à la pratique, selon le principe de ces journées. De plus, en assistant à ce type de travail qui intrigue tout le monde, on aurait pu se convaincre que ce que nous cherchons dans la mise à l'épreuve des textes, ce n'est pas, contrairement à ce que l'on pourrait craindre, la mise au point d'un ensemble de recettes goldoniennes passe-partout qui permettraient aux initiés de tout traduire et de tout jouer qui soit signé Goldoni. Ce que nous cherchons à découvrir en acte, ce sont les tours et les détours d'une dramaturgie extrêmement complexe dans sa grande simplicité, une dramaturgie spécifique à chaque pièce, voire à chaque tableau. Mais foin des stériles regrets, et place à la traduction.

FRANÇOISE DECROISSETTE. Retenons pour l'instant de l'intervention de Sven Heed ce matin – il pourra reprendre la parole dans le cours du débat –, l'importance des "étapes" au cours desquelles le traducteur fonctionne vraiment comme un passeur à différents niveaux, suivant une progression qui le mène du résumé, à l'analyse et aux explications, puis à la traduction et au choix de son registre. C'est un point important sur lequel Bent Holm, qui a traduit en danois pour un metteur en scène allemand les *Baruffe chiozzotte* (*Barouffe à Chioggia*), a, je crois, une opinion très précise.

BENT HOLM. Nous avons, au Danemark, un problème très grave : notre langue n'en est pas une ; c'est une maladie de la gorge (*Rires*). Du moins à

ce que disent les “mauvaises langues”. Comment peut-on traduire une langue musicale dans une maladie de la gorge ? En quoi consiste l'éminente théâtralité de Goldoni ? Selon moi, elle consiste en un rapport extraordinaire entre mouvements psychologiques, affectifs, relationnels et cadences et rythmes musicaux. Qui se moulent sur la respiration et sur les *tempi* de la gestualité. Selon moi, il y a, dans le texte même, une mise en scène cachée. Goldoni est le Vivaldi de la réplique. Au niveau sémantique, il ne parle presque jamais sur le mode direct ; les personnages expriment presque toujours de façon indirecte leurs pensées, leurs désirs cachés. Et c'est le spectateur qui construit le fameux “sous-texte”. Mais ce sous-texte ne se fonde pas seulement sur le sens sémantique, philologique des mots, il se fonde aussi et peut-être surtout, sur les sons et les cadences des mots et des phrases. Donc, dans l'opération de traduction, il y a au moins deux niveaux : un niveau sémantique et un niveau phonique. Les vibrations linguistiques doivent être respectées parce qu'elles impliquent une mise en scène secrète très importante.

Dans le document préparatoire, Jacques Lassalle conteste “le traducteur qui se fait metteur en scène lui-même et traduit non pas le texte, mais sa propre conception du texte”. Il exprime par là une règle d'or pour le traducteur, une règle ignorée, régulièrement violée, du moins dans mon pays... mais pas par moi. Cela dit, chez Goldoni, le traducteur *doit* devenir metteur en scène dans le sens qu'il doit et qu'il peut tranquillement respecter la mise en scène sous-entendue de l'auteur. Et il lui faut être non seulement metteur en scène mais aussi avocat de l'Avocat, c'est à dire avocat de Goldoni³⁸, contre les metteurs en scène : il lui faut défendre les droits de l'auteur contre l'éventuelle “superficialité” et les éventuelles stupidités susceptibles d'apparaître chez les gens de théâtre... du moins dans mon pays. D'autre part, si le metteur en scène a ses propres idées, s'il n'a pas envie de se plier aux intentions de l'auteur, du moins doit-il connaître celles-ci, dans la mesure où l'on peut les reconstituer. Et c'est le devoir du traducteur de les faire connaître au metteur en scène.

Par chance, notre langue n'est pas seulement une maladie de la gorge ; elle est pleine d'ironie et de doubles sens – voyez la langue d'Andersen, si musicale et si vivante, une langue *parlée* qui meurt souvent, d'ailleurs, entre les doigts des traducteurs. Heureusement que notre langue est ainsi, car l'art de Goldoni tient entre autres au choix d'un très petit nombre de mots qui semblent normaux mais sous lesquels se nichent des mondes de psychologie, de sentiments, etc. Il est très difficile de traduire tout cela. Il

38. Goldoni était “avocat vénitien” et a tenu à garder ce titre toute sa vie.

faut en comprendre, jusqu'au fond si possible, toutes les ambivalences affectives et relationnelles. Il faut aussi connaître le métier de l'acteur.

De l'abstrait, venons-en au concret. Dans les *Baruffe chiozzotte* que j'ai traduites il y a quelques années pour le Théâtre Royal de Copenhague, le principal problème que j'ai eu à résoudre est le duel linguistique entre les pêcheurs de Chioggia et le représentant de l'autorité vénitienne : eux parlent le chiozzotte et lui le vénitien. Comment faire, sans le recours aux dialectes de chez nous, qui, selon moi, serait absurde et ridicule ? La solution que j'ai choisie est fondée sur la façon très raffinée dont Goldoni a dessiné le monde des pêcheurs. Ceux-ci ne savent pas s'exprimer sur le mode abstrait. Toffolo ne dit pas “Je ne sais pas s'ils sont chez eux” ni “Je ne sais pas s'ils sont chez eux ou pas”. Il dit “Je ne sais pas s'ils sont chez eux ou s'ils ne sont pas chez eux” en énonçant complètement les deux possibilités. Patron Fortunato ne dit pas qu'en rentrant chez lui, il a vu tous les autres ; il précise : “En rentrant à la maison avec ma femme et avec ma belle-sœur, j'ai vu Patron Toni, je l'ai vu, et Tonton Beppo, j'ai vu, et Titta Nane le Merlu, et Toffolo la Marmotte” etc. (le tout en mangeant une consonne sur deux). Le sens est clair, mais il y a aussi un sens non verbal qui est peut-être encore plus important. Dans cette réplique, comme dans tout le dialogue, il y a un rythme très précis, qui est tout sauf fortuit, et si le traducteur ne le respecte pas, c'est pour le cas qu'il ne traduit pas mais trahit. Le “coadjuteur” Isidoro aussi a son rythme tout à fait particulier : “S'il n'en sort rien de plus [des interrogatoires], s'il n'y a pas de vieilles rancunes, si la querelle n'a pas été préméditée, s'il n'y a pas eu violence, dommage causé à un tiers ou quoi que ce soit de cet ordre, je contribuerai moi-même à l'arrangement”. Il se sert ainsi de cadences très amusantes, selon moi, rhétoriques, et qui lui confèrent une supériorité par rapport aux pêcheurs qui, d'ailleurs, ne comprennent probablement pas la moitié de ce qu'il dit. Mais il s'agit, notons-le, d'effets très discrets, quasiment neutres. Il est donc nécessaire de respecter ce type d'indications indirectes de l'auteur qui renvoient à une chorégraphie relationnelle, sociologique et psychologique qui, dans un certain sens, est une mise en scène complète. Mes pêcheurs “chiozzotto-danois” ne sont donc pas incroyablement amusants parce que les rendraient tels des répliques incroyablement spirituelles : leur comique provient du comique des *situations* dans lesquelles ils se retrouvent. En conséquence, il est très important de définir les oppositions fondamentales que propose le texte ; des oppositions entre instruments de musique comme celle d'Isidoro et des pêcheurs.

Parfois, Goldoni se livre à une sorte de stylisation chorale de la langue comme par exemple à la fin de la scène I, 3 des *Baruffe chiozzotte* :

Orsetta. Oh che temporale!
 Lucietta. Oh che sùsio!
 Pasqua. Oh che bissabuova!
 Orsetta. Oh che stramànio!
 (Orsetta. Oh l'orage! Lucietta. Oh le fracas! Pasqua. Oh la tornade!
 Orsetta. Oh l'ouragan!).

C'est une façon presque shakespearienne de conclure la scène. Ou encore à la fin du même acte, cette séquence qui fait ressembler le dialogue à une suite de vers :

Libera : Oh mes genoux qui tremblent!
 Orsetta. Oh mon cœur qui bat!
 Pasqua, chassant Toffolo de chez elle. Va-t-en d'ici.
 Lucietta, comme Pasqua. Va-t-en au diable.
 Pasqua. Espèce de fou furieux.
 Lucietta. Espèce de fier-à-bras. Elles rentrent.
 Toffolo, à Libera et Orsetta. Qu'est-ce que vous dites de ça, les enfants?
 Libera. Bien fait pour toi.
 Orsetta. Tu mériterais pire. Elles rentrent.
 Toffolo. Bon sang d'bois, j'te les traîne en justice!

Ces séquences sont très importantes pour la mise en scène. Il faut être sensible à ce genre de variations rythmiques, lesquelles se manifestent jusque dans la ponctuation qui doit absolument être respectée. L'idéal, selon moi, est de se rapprocher le plus possible de l'original. Parce qu'il y a aussi des indications cachées dans les rythmes et dans les sons (cf. le conseil d'Hamlet aux acteurs "Adapter l'action au mot, le mot à l'action [III, 2]"). Il y a aussi quelques problèmes plus techniques comme par exemple celui des titres des gens; ici, j'ai choisi un équivalent danois pour le "cogitore", ou Coadjuteur, parce que celui-ci est familier aux pêcheurs tandis que le mot *Comandador* est resté tel quel dans ma traduction, l'équivalent n'existant pas en danois! Mais la vraie raison pour laquelle j'ai gardé le mot *chiozzotte* est que pour les pêcheurs eux-mêmes, ce *Comandador* est un monstre étrange qui a sûrement le mauvais œil. Une certaine distance existe ici entre les catégories de personnages. Par ailleurs, j'ai gardé les formes vernaculaires *sior*, *siora*, *paron*, afin que l'ambiance pour les spectateurs soit légèrement étrangère. Un petit "effet de distanciation", une distance entre les personnages et le public, mais je ne le fais pas pour tous les textes.

Dans mes traductions du *Serviteur de deux maîtres*³⁹ et des *Deux Jumeaux vénitiens*, par exemple, j'ai préféré les formes danoises : *herr*, *fru*, *fröken* équivalentes de *sior*, *siora*, *signorina*, parce qu'il n'y a aucune raison thématique de garder les formes dialectales originales. De plus, il faut, selon moi, éviter de garder telles quelles – et *a fortiori* d'ajouter – des expressions du genre *mamma mia*, *basta* etc., qui pourraient inciter les metteurs en scène et les acteurs à tomber dans le cliché scénique des sempiternels italiens pleins de tempérament et de moustaches, qui sont devenus le "menu touristique" des plateaux de théâtre! Restons dans la discrétion de la technique indirecte de Goldoni qui ne fait presque jamais de jeux de mots. J'ai cherché à montrer que son humour se situe à des niveaux tout différents, alors que bien des traducteurs se permettent de véritables orgies de jeux de mots; ils ont probablement peur que sans ça, les spectateurs s'ennuient... du moins, dans mon pays! Cela dit, quand Goldoni emploie des jeux de mots, il est souvent difficile de les traduire. Par exemple dans les *Baruffe chiozzotte*, le Coadjuteur Isidoro dit à Toffolo : "Cossa gh'astu nome? (Comment t'appelles-tu?) Toffolo. Toffolo. Isidoro. El cognome? (Ton nom de famille?) Toffolo. Zavatta. Isidoro. Ah! No ti xe scarpa, ti xe zavatta. (Ah! Tu n'es pas un soulier, tu es une savate.) Toffolo. Zavatta lustrissimo". Il y a, évidemment, sous cette opposition littérale "soulier/savate" – mais *Scarpa* (Soulier) est aussi un nom de famille très courant à Chioggia –, tout un jeu de décalages sociaux qu'il semblait impossible de traduire 'naturellement'. Mais j'ai eu de la chance. En danois, le mot pour dire pantoufle est très proche de *Toffolo* (diminutif dialectal de Christophe). Nous avons en plus une expression qui dit "être sous la pantoufle", équivalent italien, je crois, de "laisser sa femme porter la culotte". Donc, en danois, Isidoro pouvait dire à Toffolo : "Tu n'es pas sous la pantoufle; tu es la pantoufle", humiliant ainsi discrètement le jeune homme, comme le voulait l'auteur.

Je n'utilise jamais d'archaïsmes – mais il n'y pas de règle sans exceptions. La langue de Goldoni n'est pas une langue qui sent le musée, ou du moins, elle ne doit pas le paraître dans la traduction car cela entraînerait immédiatement un certain style, une sorte de comique 'ancienne manière', un peu indigeste, sans finesse... en tout cas dans mon pays où notre grand auteur du XVIII^e siècle, Ludwig Holberg, est souvent représenté de façon déplorable. L'idéal pour moi est de créer un habit linguistique d'allure simple et discrète sans jamais user d'expressions typiques du XVIII^e siècle ni d'expressions manifestement modernes. Pour moi, les dialogues de Goldoni ont été

39. Texte italien, éd. cit., vol. II; texte français par Michel Arnaud, *Goldoni Théâtre*, cit. et par Valeria Tasca, Paris, Aubier bilingue, 1992.

écrits hier. Le texte traduit doit fonctionner comme la bande-son réussie d'un film : on l'écoute avec plaisir mais sans s'en rendre compte. Pour atteindre cet objectif, il faut beaucoup de temps. Mais c'est un travail qui, pour le traducteur aussi, en vaut la peine – pas sur le plan financier : ça, c'est une autre question – ; c'est un travail très amusant.

FRANÇOISE DECROISSETTE. Je pense que l'on ne peut que partager cette position fondamentale : il n'y a pas de technique absolue, chaque texte, chez Goldoni, est un univers à saisir dans ses infimes variations, chaque personnage demande une technique d'approche qui tienne compte de sa position, de son rythme, de sa langue. Vous avez utilisé deux images qui font du traducteur goldonien un être double, et complexe, à la fois très présent, offensif, et effacé : celle du traducteur "avocat de l'Avocat [Goldoni]", et celle de la traduction qui fonctionnerait comme la bande-son d'un film, un accompagnement qui doit se faire oublier. Je voudrais demander maintenant aux traductrices françaises qui ont travaillé aux quarante traductions nouvelles dans un va-et-vient harmonieux entre travail solitaire et mise à l'épreuve en lecture et en atelier, si elles partagent cette double approche. Lucie, qu'en a-t-il été pour tes *Amants timides*⁴⁰?

LUCIE COMPARINI. Je préférerais repartir de quelque chose qui vient d'être dit. On a parlé du plaisir de traduire. Je crois qu'il y a un désir à la base de toute traduction et que ce désir vient du plaisir de comprendre – de comprendre ce qu'il y a dans les textes de Goldoni – et évidemment du plaisir de faire passer ce plaisir-là aux autres, dans l'autre langue. La conscience de ce qu'est la traduction, à mon avis, n'est donnée que par la tentative de ne rien perdre de ce qu'on a compris, de ce qui a procuré ce plaisir, et je trouve que, paradoxalement – vous avez fini votre intervention en disant que c'était très amusant – je trouve que, paradoxalement, cette tentative fait souffrir. Je suis passée, en tant que jeune traductrice – peut-être parce que c'était ma première expérience –, par des moments de difficulté, de doute, de contradiction, de frustration, de nostalgie, de colère. Je crois que dans la langue de Goldoni, il y a des aspérités ; c'est une langue qui paraît facile et lisse et qui ne l'est pas quand on la lit vraiment dans le détail. La difficulté que j'ai eue dans la traduction, et essentiellement dans les monologues parce que c'est là que les personnages se révèlent le plus, c'est de rendre dans l'autre langue la spécificité du langage de chaque personnage. Cette

40. *Gli amanti timidi*, éd. cit., vol. VIII ; texte français par Lucie Comparini, Carlo Goldoni *Les Années françaises*, cit., vol. III.

spécificité du langage renvoie en fait à une spécificité du 'caractère'. Vous parlez de psychologie, je suis entièrement d'accord avec vous. Quand on traduit, on est obligé de s'arrêter à chaque mot, à chaque virgule, à chaque séquence verbale, et on découvre le 'caractère' des personnages de façon différente en traduisant, de façon beaucoup plus profonde. Je crois que c'est cela qui est difficile à rendre et que c'est là que l'on touche de façon radicale à la dramaturgie du texte.

Pour parler de mon expérience très brièvement : j'ai traduit *Les Amants timides*, une comédie de la période française écrite pour le Théâtre San Luca de Venise à partir d'un canevas rédigé pour les Comédiens-Italiens de Paris et réécrite ensuite pour l'édition. Le texte que j'avais sous les yeux était donc une sorte de troisième version. Le danger à éviter absolument était qu'on puisse réduire cette comédie, qui est une comédie d'intrigue mais pas seulement, qu'on puisse la réduire... à un canevas justement ; le risque était d'inviter sans s'en rendre compte à la jouer comme si elle était seulement une comédie d'intrigue. Dans l'avis au lecteur, très intéressant, Goldoni explique ce qu'est la vraie nature de cette comédie. Il dit, entre autres : "Quand ils ont à faire à Arlequin et à la soubrette, les comédiens se permettent beaucoup de choses, comme si ces personnages n'étaient pas de la même nature que les autres". Il me paraissait donc essentiel de 'rendre' ces deux 'caractères' d'Arlequin et de Camille, en particulier, comme quelque chose de naturel, comme quelque chose qui se rapproche du spectateur, de la psychologie du spectateur d'hier et même d'aujourd'hui, puisque cela fonctionne aussi aujourd'hui. Il fallait donc absolument éviter que ma traduction donne lieu, de la part des acteurs, à des pirouettes – qu'il s'agisse de pirouettes dans le jeu ou de pirouettes verbales – les pirouettes dans le jeu étant d'ailleurs toujours sollicitées par le verbe, par la langue.

D'autre part, j'étais confrontée à une comédie qui a une dynamique confiée à des objets : deux portraits qui circulent et sont source de quiproquos. Mais il fallait absolument que dans ma traduction, je souligne ce qui est la vraie nature de cette pièce qui est une "pièce de sentiments" : il s'agit d'une étude de la timidité dans la relation amoureuse, de la timidité vue presque comme une maladie. Et il fallait que je rende sensible la situation de crise que représente l'imminence du départ d'Arlequin de la maison où vit aussi la servante Camille. Le paradoxe de l'amour timide déchire les deux amants qui n'arrivent pas à se dire verbalement leur amour. J'étais, en ce qui concerne le contenu même de la comédie, confrontée à un problème de parole puisque c'est le problème des protagonistes. J'avais préparé des exemples, mais le temps manque.

En deux mots, ce qui m'a paru le plus difficile, c'est de recréer en français

la langue d'Arlequin; c'est le seul personnage, dans la pièce, qui parle le vénitien, mais dans un contexte précis. Arlequin est un Vénitien qui se trouve à Bologne, qui est entouré de personnages qui parlent l'italien, qui se sent mal à l'aise du point de vue linguistique et qui, de surcroît, est timide : il n'arrive pas à parler, il n'a pas l'aisance de certains autres personnages, de certains autres serviteurs en l'occurrence. Il fallait absolument que sa langue soit différente de la leur, qu'on sente la différence et la difficulté de parole d'Arlequin sans que je fasse de lui, bien sûr, un personnage qui parle un patois français ou une langue incorrecte : il parle une langue correcte mais une langue qui ne va pas de soi.

Autres difficultés. Comment rendre les dialogues des deux protagonistes, tous deux timides, qui n'arrivent pas à s'exprimer l'un à l'autre leur amour alors que Camille, par exemple, sait très bien exprimer ses sentiments quand elle est seule. Ou encore, comment rendre les décalages linguistiques qui existent entre les quatre serviteurs, tous définis et presque déterminés par leur façon de s'exprimer dans telle ou telle situation, au contact de tel ou tel autre personnage – la chose vaut aussi, d'ailleurs, pour les maîtres. Il fallait s'attacher à la langue de Goldoni, aux points de suspension, aux virgules, aux points-virgules, au rythme, à l'ordre des mots, aux répétitions, aux "imitations", à toutes les nuances de l'expression. Je crois que c'est à l'intérieur de ce travail de repérage, qu'on trouve les éléments les plus pertinents pour la saisie de la psychologie des personnages. Et je crois que c'est là aussi que réside la résistance du texte du traducteur, du texte théâtral tout court, vis à vis des acteurs ou du metteur en scène qui voudraient parfois se l'approprier trop hâtivement.

FRANÇOISE DECROISSETTE. Pour terminer ce petit tour d'horizon des expériences récentes, je voudrais demander à Danièle Aron et à Huguette Hatem, qui ont une plus longue expérience de Goldoni, si le plaisir-difficulté de la traduction qu'évoque Lucie Comparini avec tant de sincérité, reste intact au fil des textes. J'espère qu'à leurs voix viendront ensuite se mêler les voix croisées des autres traducteurs, des metteurs en scène et des acteurs ici présents qui voudront bien s'annoncer au fur et à mesure.

DANIÈLE ARON. On sait bien que le travail du traducteur comporte quelques frustrations. Une traduction est par nature un objet périssable, et il n'est pas surprenant que pour un metteur en scène, des comédiens, la version proposée n'ait pas la même intangibilité que le texte original. Mais le fait qu'une traduction soit amenée tôt ou tard à dater ne doit pas encourager au laxisme. Bien au contraire, il importe de rechercher, la juste, la néces-

saire adéquation du texte passé à notre présent. Il ne s'agit pas, bien entendu, comme le souligne Ginette dans le document préparatoire, d'essayer vainement de rendre synchrones texte de départ et traduction, en procédant par exemple au "saupoudrage" destiné à "faire dix-huitième siècle". En revanche, il me semble important de ne pas sortir intempestivement, par un emploi trop relâché de la langue actuelle, des limites inhérentes au texte : les codes, les références, tout le savoir, en somme, investi dans l'œuvre et qui constitue son horizon indépassable – sous peine de fausser tout le jeu des relations qui l'organisent en tant que texte. C'est surtout à l'intérieur de l'œuvre de Goldoni elle-même qu'il faut rechercher ces limites, et cela se fait dans le cadre d'une lecture extensive et intensive, par tout un travail de rapprochements et de recoupements. C'est par là aussi que l'on peut s'approcher au plus près de ce qui est la théâtralité, la musicalité de l'écriture goldonienne (sans donner à ces termes la valeur convenue que dénonce Ginette dans le document préparatoire), de ce qui organise en profondeur le réseau des voix qui vont s'entrecroiser et se répondre. Reste le plus difficile, le plus gratifiant aussi : que le traducteur, dans un rapport extrêmement serré avec sa propre langue, par la précision et la finesse de son toucher, parvienne à transmettre quelque chose du plaisir du texte, de ses rythmes et de ses couleurs.

HUGUETTE HATEM. Je pense, quant à moi, que Bent Holm a bien cerné les problèmes qui se posent aux traducteurs de Goldoni. J'ai retenu en particulier sa jolie expression : "se faire l'avocat de l'Avocat". Le traducteur, et plus spécialement le traducteur de théâtre, est en effet un intermédiaire vraiment particulier qui doit prendre la défense de l'auteur tout en s'effaçant derrière lui. Son sort est du reste d'être toujours "entre" : entre deux langues, entre le texte traduit et le metteur en scène... Il est donc toujours dans une zone frontière. Il existe pendant le travail de récréation linguistique, puis il doit s'effacer. J. R. Ladmiral conclut ses *Théorèmes pour la traduction* en disant que le principe cardinal et incommode du traducteur c'est "d'être et de savoir disparaître" (pbp, Paris, 1979, p. 246) : c'est ce que je ressens. On traduit un texte tout seul, dans une sorte de traversée en solitaire, puis vient le travail avec les interprètes qui prennent le relais. Quant à la question technique, je pense comme Danièle Aron qu'il n'y a pas de technique absolue. Tout dépend de l'état de la réflexion du traducteur et du contexte culturel dans lequel il traduit. Je vais prendre un exemple personnel, mon expérience étant à la fois diachronique et synchrone.

Le premier texte sur lequel je me suis penchée était *La famiglia dell' anti-*

quario, il y a plus de trente ans. J'avais vu représenter la pièce par un groupe d'étudiants d'italien de la Sorbonne et elle m'avait séduite. À l'époque, j'ai commencé par recomposer l'horizon du XVIII^e siècle en France. J'ai relu Marivaux, j'ai relu beaucoup d'autres textes de l'époque. Je pensais également qu'il fallait faire très attention à la beauté formelle de la langue. J'ai donc cherché le bien-dit pour tous les personnages sauf les valets. Ma traduction a été montée quelques années après, en 1969, à la Comédie de Saint-Étienne, par Pierre Vial, avec Jean Dasté dans le rôle d'Anselmo. À l'époque, nous avons surtout cherché, Pierre Vial et moi, à nous documenter sur la *commedia dell'arte* et le XVIII^e siècle vénitien. J'ai eu l'occasion de revoir ma traduction il y a trois ans, avec le même metteur en scène, en vue d'un projet d'atelier qui finalement n'a pas abouti. C'était très intéressant pour moi de reprendre cette traduction et je l'ai modifiée en fonction de la sensibilité d'aujourd'hui, de ma sensibilité d'aujourd'hui aussi : j'ai été notamment plus attentive à la rhétorique de Pantalon, à la différence de langage des personnages...

Quant à mon expérience synchronique, elle est liée au plan des "quarante comédies" dans le cadre duquel j'ai traduit trois pièces extrêmement différentes : l'une en vénitien populaire : *Le donne de casa soa* (*Les Bonnes Ménagères*)⁴¹ et les deux autres dans un langage châtié, voire soutenu, *Le femmine puntigliose* (*Les Femmes pointilleuses*)⁴² et *La moglie saggia* (*La Sage Épouse*)⁴³.

Pour la première, qui est celle dont je parlerai le plus puisqu'elle a la chance d'être à la fois publiée et montée cette année, Goldoni dit dans ses *Mémoires* qu'elle est proprement intraduisible ! Certes, il y a une déperdition musicale inévitable du texte traduit par rapport au texte initial qui est en vers rimés de quatorze syllabes. Mais la pièce n'en demeure pas moins très intéressante car, au delà de la poésie du langage, elle propose une étude de la petite bourgeoisie vénitienne dans une période de récession économique très aiguë ; elle propose aussi une vision réaliste et peu flatteuse du couple : les rapports psychologiques et sociologiques entre les personnages existent très fortement. Cela suffit à en justifier la traduction sinon à compenser la déperdition.

Ce que j'ai cherché ici, outre la fidélité au sens, c'est à conserver quelques

41. Texte italien, éd. cit., vol. V ; texte français par Huguette Hatem, Saulxures, éditions Circé, 1993.

42. Texte italien, éd. cit., vol. II ; texte français par Huguette Hatem, Paris, L'Arche Editeur, 1993.

43. Texte italien, éd. cit., vol. IV ; texte français par Huguette Hatem, Saulxures, Editions Circé, 1995.

assonances et un certain rythme. J'avais déjà travaillé une première fois à la transposition en français de la musicalité du vénitien à l'occasion d'*Une des dernières soirées de carnaval*, pièce en prose celle-ci, que Maurizio Scaparro montait en même temps à Rome. Quand je suis arrivée au Théâtre Argentina pour voir le spectacle, dès la première scène, j'ai été consternée. Pendant que le texte se déroulait sur le plateau, j'entendais dans ma tête ma propre traduction et je la trouvais beaucoup moins musicale et moins pétillante que ce que produisaient les acteurs dans leur langue. Je me disais que le français ne pouvait pas rendre cette texture, cette musique du vénitien. Et puis je me suis aperçue que peu de spectateurs romains riaient à certaines répliques comiques car en vénitien, ils ne les saisissaient pas. Alors j'ai compris que si la traduction est déperdition par rapport à la langue originale, le traducteur peut en partie se consoler en se disant que dans la langue d'arrivée, il permet au moins de tout comprendre.

Les Bonnes Ménagères devant être bientôt jouées⁴⁴, j'ai été amenée à retravailler mon texte avec le metteur en scène Claude Yersin puis "autour de la table" avec les acteurs. Je me suis faite alors "l'avocat de l'Avocat". En particulier pour conserver le titre français que Goldoni a donné à sa pièce dans les *Mémoires*, même si le mot "ménagère" ne dit plus tout à fait aujourd'hui ce qu'il disait à l'époque de Goldoni. Les autres titres envisagés – *Les Femmes d'intérieur*, *Les Maîtresses de maison* – me semblaient moins justes. D'autre part, il est beaucoup question d'argent dans cette pièce ; j'ai dû convertir mes "traères" en "sous", un peu à regret, car il me semblait que la poésie du mot remplaçait la compréhension de la valeur précise à laquelle il référerait, le contexte faisant bien comprendre qu'il s'agissait d'une petite somme. Les sequins et les ducats sonnent encore comme vaguement familiers aux oreilles d'aujourd'hui, même si l'on ne sait plus très bien à quelles valeurs ils renvoient. De même, lorsque Frosine, dans *L'Avare*, parle d'argent, on n'a plus du tout le sens de ce que les monnaies qu'elle mentionne valaient à l'époque, on saisit pourtant le sens global de ce qu'elle dit et personne ne songerait à convertir ces sommes en nouveaux francs ! Sauf en note, évidemment, pour l'édition.

J'avais d'abord eu l'idée de traduire *Les Bonnes Ménagères* en alexandrins pour être plus proche du texte original, le vers venant assez facilement sous ma plume. Au bout du compte, pour quelques passages heureux, ma traduction comportait aussi beaucoup de vers de mirliton, et l'idée n'a pas été retenue. J'aurais cependant aimé inclure dans la représentation une ou deux scènes versifiées, mais par souci de réalisme et d'homogénéité, le metteur

44. Elles ont été créées à Angers le 21 octobre 1994.

en scène n'a pas non plus retenu cette suggestion, bien qu'elle ait été essayée avec les acteurs. Par rapport au texte publié, il y a de nombreuses modifications dans le texte joué en ce qui concerne le personnage du Turc Isidoro qui parle un langage de fantaisie – un italo-vénitien orientalisé.

Quant à la nécessité de moderniser ou non le texte : le spectacle doit évidemment être reçu sans difficultés par un public d'aujourd'hui, mais je crois qu'il faut aussi faire confiance à ce dernier, ne pas tomber dans la démagogie, lui laisser la possibilité de faire un travail d'adaptation mentale et en même temps, lui laisser goûter la poésie de tournures et de mots un peu désuets, même s'il perd le sens exact de certains termes. Je lis souvent des traductions de Molière en italien pour juger de la déperdition éventuelle qu'elles présentent. Pour ma part, je préfère celles qui sont légèrement archaïsantes. Je pense qu'il faut respecter le texte comme étant du XVIII^e siècle, rechercher une coloration à l'ancienne, sans privilégier pour autant les expressions archaïques, mais éviter de choisir des mots qui n'existaient pas au temps où l'auteur écrivait. La modernité d'une pièce, je la cherche plutôt dans les résonances que son contenu peut avoir aujourd'hui. Par exemple, avec *Les Bonnes Ménagères* on peut faire comprendre comment, dans un contexte économique de récession, je le répète, une petite bourgeoisie au bord de la ruine est volontiers tentée par la xénophobie ; on peut montrer les tensions dans un couple, la rivalité hommes-femmes, des sentiments universels...

Les Femmes pointilleuses, quant à elles, ont été montées à La Roche-sur-Yon en 1992, et j'en avais fait deux traductions : la première plus archaïsante que la seconde qui a été publiée. Le metteur en scène, Alain Sabaud, a préféré la première où j'employais en particulier, beaucoup d'imparfaits du subjonctif. Il est vrai que dans cette pièce, ce sont surtout des nobles qui parlent, et souvent des nobles ridicules : ces subjonctifs soulignaient bien, pour notre oreille d'aujourd'hui, la préciosité de leur langage. Quant à *La Sage Épouse*, c'est une comédie de tonalité sombre, la langue y est encore différente, elle contient beaucoup de longues répliques en langage soutenu, et Rosaura, la protagoniste, est un personnage aux accents pathétiques. Chaque texte, en somme, demande à chaque traducteur une autre approche.

FRANÇOISE DECROISSETTE. À ce stade, des réactions semblent se dessiner. Monsieur Contini.

FRANCO CONTINI. Je voudrais juste intervenir sur quelques points qui me chiffonnent. J'entends : "Le vénitien, c'est la langue du passé", "il faut donner au texte une coloration à l'ancienne"... C'est peut être du passé,

mais c'est la langue que l'on parle encore à Venise aujourd'hui. C'est même ma langue maternelle, et quand je lis Goldoni, je ne lis pas une langue du XVIII^e siècle. Et puis, j'entends Huguetta Hatem, traductrice de théâtre dire "Je cherche à me glisser dans les intentions du metteur en scène" pour coller au texte 'goldonien', et je me dois de réagir en tant que traducteur, puisque je l'ai été moi-même. Comment ! Dans un texte, ce sont les personnages qui parlent, pas le metteur en scène ni même l'auteur. Je veux dire que dans le théâtre de Goldoni, il y a des gens du peuple qui s'expriment, et la traduction n'a pas à se construire par rapport à la mise en scène ni à une tierce personne : on ne peut traduire que le texte du personnage. Les personnages s'expriment d'une certaine façon, et d'une seule et unique façon qui leur appartient en propre. Je me rapproche donc de ce que disait Bent Holm pour *Le baruffe chiozzotte*. À Venise, quand on entend quelqu'un parler *chiozzotto*, on sait qu'il est de Chioggia, simplement parce qu'il a des formules, une façon de prononcer et des expressions différentes du vénitien tout en gardant le vénitien comme base. Pour comprendre ces nuances, il faut bien connaître la langue parlée à Venise. Les expressions vénitiennes sont différentes de celles de Chioggia, de celles de Padoue. Ruzante nous apprend que le langage parlé du côté de Padoue était totalement différent du vénitien qui est sa matrice.

Voilà pourquoi je réagis mal quand j'entends qu'il faut traduire "en se glissant dans les intentions du metteur en scène" – mais peut-être ai-je mal compris la formule ? Je ne vois pas ce qu'elle pourrait légitimement recouvrir. Sans doute faut-il mettre en scène de façon personnelle les personnages, mais pas interpréter leurs répliques en fonction d'une mise en scène précise au moment où on les traduit. Pour moi, on ne peut traduire les textes qu'en se rapprochant le plus possible des intentions de l'auteur. Les textes traduits doivent exprimer ce qui a été écrit dans la langue d'origine. Et chez Goldoni, les personnages doivent rester des personnages goldoniens, qui sont tels qu'ils sont dans la réalité. C'est un peu une dérivation de la *commedia dell'arte* dont les personnages s'expriment selon leur région ou leur pays d'origine.

Je donne peut-être là une explication hâtive des nuances de la langue vénitienne, mais dans le théâtre goldonien il y a cela aussi : les personnages sont linguistiquement très bien définis. La traduction doit donc veiller à bien circonscrire ces personnages en sachant que Goldoni avait attribué à ceux d'entre eux qui sont vénitiens un code de reconnaissance que seule la maîtrise de la langue vénitienne peut repérer. J'en donnerai pour preuve le passage de la scène IV, 5 de *I morbinosi*⁴⁵ où le romain Ottavio affecte de parler

45. Texte italien, éd. cit., vol. VII.

vénitien et le fait d'une manière telle que Giacometto, vénitien, lui, l'épingle aussitôt. Et rappelons-nous ce qu'écrivait Goldoni dans sa Dédicace des *Rustres* :

Dans tous les pays, chaque ville a son parler particulier, mais dans la seule Italie, les populations des différentes provinces ont des langues assez différentes pour que la plupart des gens ne se comprennent pas de province à province. Notre langue vénitienne n'est pas la plus difficile à comprendre, elle est même celle qui, parmi tant d'autres, s'éloigne le moins du toscan; elle s'en éloigne moins que le gènois, le lombard, le piémontais, le frioulan; elle a pourtant des termes si particuliers, des expressions et une prononciation tellement spécifiques qu'elle en devient étrangère aux Italiens eux-mêmes et qu'on ne peut la goûter vraiment si l'on n'en a pas la maîtrise parfaite. Mais Votre Excellence la comprend bien et il conviendra de dire qu'elle la comprend vraiment parfaitement si elle réussit à goûter cette pièce écrite selon les façons de parler et les termes le plus rigoureusement typiques de Venise.

FRANÇOISE DECROISSETTE. Je crois que personne ne parlait d'interprétation au sens d'interprétation de l'acteur : il s'agissait de faire "passer" quelque chose au metteur en scène. C'est ce vous venez de faire : vous avez interprété Goldoni, vous avez transmis, expliqué...

FRANCO CONTINI. J'ai interprété la langue vénitienne.

FRANÇOISE DECROISSETTE. Oui, vous l'avez expliquée. C'est de cela qu'il s'agit lorsque nous parlons de "passer" quelque chose au metteur en scène; il s'agit d'expliquer ce qui se passe dans la langue à quelqu'un qui ne sait peut-être pas l'italien, et encore moins le vénitien, mais qui veut se rendre compte du rythme, de la façon dont les personnages sont construits par leur langue. L'interprétation du traducteur, c'est celle, je dirai, des interprètes de conférence qui dans leurs cabines font des gestes et des mimiques pour se donner à eux-mêmes le sens du message qu'ils sont en train de restituer.

FRANCO CONTINI. Oui, mais cela nous renvoie à un autre problème. Est-ce que le traducteur, pour traduire, doit ou non savoir la langue vénitienne? Ça me paraît capital qu'il la sache, mais ce n'est pas courant!

GINETTE HERRY. Pour traduire une pièce en vénitien, évidemment oui! Pour traduire une pièce en italien, non.

FRANCO CONTINI. Vous savez, j'ai traduit en 1968 une pièce vénitienne en collaboration avec quelqu'un qui traduisait surtout de l'allemand, qui traduisait un peu de tout, comme c'était souvent le cas à l'époque, et qui ne connaissait pas le vénitien. Cette personne était partie du texte d'une autre personne qui ne connaissait pas non plus le vénitien, et c'est comme ça qu'avaient fleuri les contre-sens. Il faudrait être vénitien pour toucher aux "pièces vénitiennes".

GINETTE HERRY. Je n'en suis pas sûre. À l'évidence, il faut savoir le vénitien et consulter, après les dictionnaires spécialisés, ses amis vénitiens, qui souvent, d'ailleurs, ne savent plus le niveau d'usage exact de telle ou telle expression dont ils comprennent encore le sens parce qu'ils l'ont entendue dans la bouche de leur grand-mère. Mais je vais dire une chose un peu dure. Non seulement nous, les non-vénitiens, nous avons le droit de toucher aux comédies vénitiennes quand nous savons le vénitien, mais nous en avons le devoir. Ne serait-ce que pour faire échapper Goldoni à un certain usage extrêmement étroit, réducteur, autarcique, complaisant, que font de ses pièces vénitiennes certains Vénitiens. Je suis désolée, monsieur Contini, ça existe à Venise la complaisance à l'égard du passé pré-bonapartien. Ça a commencé avec la chute de la République, ça a failli faire de Goldoni un auteur folklorique, et ça continue!... Bon, mais on n'est pas là pour ça!

FRANÇOISE DECROISSETTE. Je voulais vous dire : il est quatre heures moins dix; nous entrons dans les zones où Ginette nous a dit qu'il fallait se méfier de ses réactions (*Grand éclat de rire*).

GINETTE HERRY. C'est vrai, à partir de cinq heures, je suis agressive, mais aujourd'hui, je suis en avance! Excusez-moi, monsieur Contini. Et je suis d'accord, de toute façon, avec vos autres mises en garde et avec votre réaction de départ contre la "coloration à l'ancienne" : ce qui se passe dans la pièce, les mœurs qu'elle met en jeu, son horizon, comme dit Danièle, suffisent à rappeler le XVIII^e siècle sans que la langue s'essaie à imiter, selon les cas, Voltaire ou Vadé.

JAUME MELENDRES. Vite, je me glisse dans le débat. Je voudrais faire une première observation. J'ai l'impression que nous, les traducteurs, nous nous posons un tas de problèmes qu'en général personne ne se pose. Nous avons des scrupules bien plus forts que ceux des auteurs, et surtout que ceux des metteurs en scène. Peut-être est-ce excessif de notre part. Je dis ça

parce que je suis moi-même auteur et metteur en scène et donc je sais comment, souvent, je passe par-dessus certains problèmes que, cependant, je me pose quand je traduis les mots écrits par un autre. Nous pourrions peut-être essayer de ressentir un peu moins de cette culpabilité qui semble planer sur nous tous, dans cette salle. Parce que souvent, je crois, les choses sont beaucoup plus simples, en tout cas moins compliquées et pas du tout culpabilisantes.

J'ai traduit en catalan et en castillan deux pièces de Goldoni : *Gli innamorati* en catalan, *La serva amorosa*⁴⁶ en espagnol. La pièce qui m'a posé des problèmes, c'est *La serva amorosa* évidemment, à cause de toutes les questions qu'il faut résoudre à propos du *parler*, lorsqu'on traduit Goldoni. Apparemment, la chose est facile pour l'espagnol : si en Italie il y avait – et il y a encore – l'italien, le vénitien, le bergamasque etc., en Espagne il y a quatre langues, la castillane, la catalane, l'euscarienne ou basque, et la galicienne et – pour chacune – une bonne diversité de formes dialectales. Alors, on se dit qu'on va établir une raisonnable correspondance entre les formes linguistiques de l'original et chacune des formes de la langue de réception, voilà tout. Mais ce n'est pas si simple que ça. Un autre traducteur espagnol de Goldoni qui s'était posé le même problème, disait : "Je ne veux pas accepter la solution de faire parler Brighella et Arlecchino en catalan, en galicien ou en basque parce que ça ne me semble pas respectueux de ces langues". Je trouve personnellement assez drôles ces traducteurs qui mesurent le respect qu'on doit aux langues à l'aune du respect que mérite la condition sociale de ceux qui les parlent ! Et la chose est plus drôle encore quand, de toutes façons, en passant la patate chaude aux autres, on conseille au metteur en scène de conseiller à son tour aux acteurs qui jouent les personnages socialement inférieurs de parler avec un petit accent catalan, galicien, ou basque !

Alors, que faire ? La première chose, à mon avis, c'est de ne pas poser le problème en termes "philologiques". Car alors, de la même façon que le danois est *une maladie de la gorge*, tous les dialectes, et au fond toutes les langues, seraient, non des pathologies, mais – si vous me permettez le jeu de mots – des "patoilogies" (*Eclat de rire général*). Excusez-moi ! Où est la santé, mais où est-elle, dans ce domaine ? Moi, vraiment, je n'en sais rien, et je suis plein de soupçons à l'égard de ces conceptions qui me semblent avoir une origine plus idéologique et politique que scientifique. La seule

façon d'échapper à cette impasse, c'est d'éluder le piège philologique, c'est de ne pas formuler le problème en ces termes. Il faut, je crois, le formuler de tout autre façon. D'un point de vue historique, il est évident qu'Arlecchino parle vénitien, mais d'un point de vue *dramatique*, la seule chose pertinente, c'est qu'il parle *différemment* de ses maîtres, de ses antagonistes sociaux.

Toute différence entre les modalités linguistiques de l'original, traduite en correspondance avec des formes linguistiques de la langue de réception suppose que l'on passe de la traduction à l'adaptation. Le phénomène est le suivant. Si moi, traducteur, je fais parler un italien "bourgeois" en espagnol normatif – que personne ne parle, d'ailleurs –, tous les spectateurs comprennent que ce personnage non seulement parle en italien – bien qu'on l'entende en espagnol –, mais qu'il est bourgeois et italien : un bourgeois italien qui, par le hasard magique du théâtre (*Rires*), parle un italien bourgeois que l'on comprend ! Il conserve donc sa nationalité et sa culture, c'est extraordinaire, mais c'est comme ça ! Seulement, si Brighella parle andalou, l'action tout d'un coup ne se passe plus en Italie, elle se passe en Espagne. C'est inévitable, car si l'on peut imaginer un notaire de Florence parlant comme un avocat de Salamanque, on ne peut pas imaginer un valet vénitien parlant avec un accent andalou : lorsque je lui fais dire "Jozù" au lieu de "Jésus", je fais – *volens nolens* – une véritable adaptation du texte. Je transporte l'action d'un pays à un autre pays. Or, je ne peux pas me le permettre honnêtement, sauf si je signe, au lieu d'une traduction, une version dérivée ou un simple plagiat.

Autrement dit, si l'on veut traduire Goldoni sans sombrer dans la tentation du suicide, la seule façon de s'en sortir, c'est d'établir dans la langue de réception les mêmes écarts qui séparent, dans la langue originale, son usage normatif – du point de vue syntaxique, lexical, rhétorique – avec son usage hétérodoxe ou socialement dévié : il faut réinventer un code fictionnel d'écarts dans le parler, sans aucune connotation philologico-historique.

LYDIA BIONDI. Je vais sans doute répéter des propos qui ont déjà été tenus, car il est possible que je n'aie pas bien compris tout ce qui s'est discuté en français jusqu'à présent. Je voudrais me référer à ce que vient de dire Jaume Melendres. Je suis avant tout actrice mais il arrive souvent qu'on me confie des mises en scène. Il y a un an, j'ai mis en scène, à Copenhague, *Les Deux Jumeaux vénitiens*. Je me suis évidemment retrouvée devant la difficulté de travailler dans une langue complètement inconnue. Les répétitions, je les faisais avec trois textes devant moi : le mien en italien (et en vénitien), une traduction anglaise (la langue dans laquelle je

46. Texte italien, éd. cit., vol. IV ; texte français par Ginette Herry, Paris, Imprimerie nationale, collection "Répertoire de la Comédie-Française", 1992.

dirigeais les acteurs) et une traduction danoise (qu'on me disait exécration). Le style choisi par tous était celui de la *commedia dell'arte*. Le texte se prête à cette lecture, et j'ai donc utilisé beaucoup de mécanismes et de gags de la *commedia*. J'ai, à cette occasion, vérifié ce dont théoriquement j'avais l'intuition, c'est à dire qu'il faut prendre en compte non seulement la traduction des mots mais aussi celle des gestes. La gestuelle impliquée par la langue change profondément d'une langue à l'autre. Il existe de véritables codes de comportement liés à la phonétique et au rythme de chaque langue, à son accentuation tonique. Et certains des mouvements typiques de la *commedia* qui se sont codifiés en une sorte de chorégraphie, sont réalisés en italien ou en vénitien sur un rythme précis, lié à la parole et à la phrase : ils ne fonctionnent plus dans une autre langue. Celui qui se retrouve devant ce problème doit donc s'adapter, trouver un compromis entre les différents codes gestuels, le rythme de la langue et son sens narratif. Je ne peux pas, par exemple, obliger un acteur danois à jouer une scène d'amour en employant les mêmes codes que ceux que j'utiliserais si je la faisais jouer en italien. À l'évidence, Italiens et Danois, dans ce cas de figure, ont des comportements gestuels très différents. On se fait la cour de façon différente dans les deux pays ! Je fais surtout allusion aux scènes où Zanetto pense qu'il est possible de conclure rapidement son mariage afin de passer à des choses plus concrètes.

Je me demande, en fait, dans quelle mesure une traduction théâtrale peut vraiment rester fidèle au texte original. J'ai eu le même problème quand j'ai fait la mise en scène d'un Molière à Toronto. En anglais. La traduction anglaise, par ailleurs très bonne, rendait la langue de Molière, si riche et si subtile en français, tellement sèche, simpliste, élémentaire qu'elle en devenait presque un texte comique pour enfants, et cela influait évidemment sur le caractère des personnages.

Pour conclure, il me vient cette idée qu'une traduction est de qualité si on réussit à bien la jouer. On trouve moins de résistance chez l'acteur s'il réussit facilement à s'en approprier le sens et le geste : je crois qu'à ce moment-là, on est parvenu à cette miraculeuse alchimie dont nous sommes tellement en train de discuter.

SVEN HEED. On m'a coupé la parole ce matin juste au moment où je voulais en venir au travail très concret que nous avons fait avec notre metteur en scène Elisabeth G. Söderström. Comme j'avais été amené à faire cette traduction un peu contre mon gré, j'ai travaillé très près du metteur en scène et des acteurs. Nous avons rencontré exactement les problèmes dont vient de parler Lydia et je peux citer un exemple très concret. Dans *La casa*

nova, il y a Meneghina, la sœur d'Anzoletto, qui cherche désespérément à se marier. Elle n'est plus très jeune, donc le temps presse ; elle n'a pas de dot, et la situation est dramatique. Dans notre mise en scène, le rôle était joué par une fille très énergique, très féministe aussi, très consciente, en tant que femme, de la situation de son personnage. Tout a très bien marché pour le début de la pièce où elle joue avec beaucoup d'énergie la colère contre son frère ; on a trouvé exactement les expressions qu'il fallait pour dire ça. Puis elle subit un changement : dans la dernière scène de la pièce, elle devient toute douce avec Lorenzino qui est devenu son fiancé. Quand le mariage se conclut, elle a une réplique rituelle – je ne me souviens pas des mots exacts en italien – mais elle dit : “Tu seras mon mari”, à quoi il répond : “Tu seras ma femme”. Or, on a trouvé, avec la comédienne qui interprétait le rôle de Meneghina, que c'étaient des répliques complètement ‘débiles’, qu'elle ne pouvait pas jouer ça à partir de la position qu'elle avait prise au début pour construire le rôle qu'elle devait créer.

Beaucoup de problèmes de ce genre se posent dans le travail très concret sur le plateau et il faut leur trouver une solution, peut-être en changeant la traduction. Dans le cas présent, trouver un équivalent qui permette à une comédienne suédoise de notre époque de découvrir en elle quelque chose de juste et qui puisse exprimer un sentiment crédible pour les spectateurs dans la situation très concrète qui est la sienne à la fin de la pièce. Ça nous a amenés à réfléchir sur le personnage, sur la situation, et finalement sur toute la pièce. C'est un exemple, mais je pourrais en citer dix.

SVETLANA BOUCHOUÉVA. Je reviens en arrière. Je pense que Bent Holm n'a pas raison quand il dit que le devoir du traducteur est de défendre les droits de l'auteur sur la scène. Il s'agit, à mon avis, de choses complètement différentes, dans la mesure où le metteur en scène, surtout à notre époque, est l'auteur du spectacle. Et l'auteur du spectacle a tous les droits sur le texte. Le traducteur, au contraire, ne fait que donner une première interprétation du texte. La seconde, c'est le metteur en scène qui la donne et il peut être soit en désaccord, soit en parfaite harmonie avec l'interprétation du traducteur – il y a tant de cas de figure ! Il me semble qu'aujourd'hui, le théâtre a tous les droits sur le texte, et quand on voit les mises en scène de Strehler, elles sont magnifiques, mais cela ne signifie pas que Strehler a absolument raison par rapport à Goldoni. C'est simplement son Goldoni à lui, et il a le droit de le faire.

Pour ce qui est du travail du traducteur, il me semble que nous confondons parfois les problèmes de la traduction de Goldoni et ceux de la traduction en général. Certains problèmes relèvent de celle-ci. Par exemple, faut-il laisser

un auteur classique dans son époque ou le rapprocher de nous? Pour moi, il est certain que je dois le rendre plus proche justement parce que c'est un classique. S'il est un classique, c'est qu'il traverse les époques. Le laisser dans la sienne, c'est le styliser. Un grand poète, un grand auteur mérite mieux que la stylisation, il me semble. L'œuvre originale, tous les traducteurs le savent, ne vieillit pas. La traduction, si. Chaque époque lit les classiques à sa façon. Ceux-ci se renouvellent; ils se renouvellent et se renouvelleront toujours; voilà encore une raison pour que le traducteur ne veuille pas prétendre défendre tous les droits de l'auteur. Aujourd'hui, c'est nous qui sommes ici, demain c'en seront d'autres, et eux aussi auront raison.

HUGUETTE HATEM. Svetlana dit que le traducteur ne doit pas se faire "l'avocat de l'Avocat", c'est à dire de l'auteur. Je crois qu'il faut distinguer le moment du travail préalable que fait le traducteur avec le metteur en scène du travail qui est fait ensuite sur le plateau avec les comédiens.

Dans la première phase, il faut expliquer le texte, rendre compte au metteur en scène de ce que nous-mêmes avons compris et ressenti lors de la traduction, expliquer nos choix de traduction – puisque traduire, finalement, c'est choisir – et ensuite se mettre au service, à la disposition du metteur en scène, essayer de comprendre sa vision, ses options. Il ne faut certainement pas être en permanence la gardienne du tombeau qui dit : "Non, attention, cela on ne le retient pas, ce serait trahir Goldoni".

Dans la phase du travail avec les acteurs, il faut défendre au contraire les choix établis avec le metteur en scène, même si on sait qu'au bout du compte, c'est souvent le comédien qui a le dernier mot : c'est lui qui est en scène, et une réplique peut être détournée de son sens par la manière dont elle est dite.

FRANÇOISE DECROISSETTE. Je voulais reprendre la parole pour la donner à Bent Holm qui voudrait ajouter quelque chose.

BENT HOLM. Je voudrais juste dire que j'ai eu beaucoup de chance, quant à moi. J'ai travaillé avec un metteur en scène allemand, Peter Kupke, qui a été pratiquement le successeur de Brecht au *Berliner Ensemble* en qualité de premier metteur en scène. Il a tout de suite compris ce concept du geste, de la gestualité implicite, et il a insisté pour que les acteurs jouent, disent, mot à mot ce qu'il y avait dans *mon* texte. Les acteurs ne voulaient pas. Peter Kupke est très fort; il a insisté et à la fin, ils ont compris qu'il avait raison. C'est donc lui qui est devenu l'avocat du... traducteur contre les acteurs. Mais il faut pour cela collaborer avec un metteur en scène très

intelligent et très fort!

FRANÇOISE DECROISSETTE. Pour ma part, je pense que l'acteur doit s'adapter au texte, trouver en lui-même – je le dis de façon peut-être un peu polémique, exprès – la manière de se plier au texte, même lorsqu'il s'agit d'une traduction. Un acteur français ne pense pas à changer un mot de Corneille ou de Racine ou d'un autre auteur national sous prétexte qu'il ne le comprend pas immédiatement. Il ira chercher en lui ce qu'il peut mettre dans le texte pour dépasser son incompréhension. Je réagissais intérieurement à ce que disait Sven : "L'actrice refusait ces deux répliques". Je pense qu'elle peut les refuser dans un premier moment : alors se met en place un jeu de va-et-vient entre le traducteur, le metteur en scène et l'actrice pour qu'il y ait compréhension mutuelle, dans le plus grand respect du texte de départ. Si Goldoni a choisi de faire dire une réplique d'une certaine manière, c'est en cohérence avec le reste du texte. Il est difficile de le modifier par bribes.

JEAN-CLAUDE BERUTTI. Je voudrais reprendre la question de la résistance des acteurs au texte, parce que je ne suis pas du tout d'accord avec ce qu'a dit Lydia tout à l'heure. Selon moi, plus ça résiste mieux c'est! Je parle de mon expérience sur les textes de Ginette (*Rire de Ginette Herry*). J'arrive à te faire rire juste avant cinq heures. Bravo!

J'ai monté *L'Honnête Fille* et *La Bonne Épouse* ensemble. J'avais tous les jours des questions des comédiens : "Mais, est-ce que je ne peux pas changer ça?", "Est-ce qu'on ne pourrait pas mettre la virgule après?", "Est-ce qu'on ne peut pas déplacer la phrase?", et j'ai essayé de garder la position de principe du respect de la traduction, j'ai défendu terriblement le texte français de Ginette. Quand je suis seul avec elle, je ne le défends pas toujours, bien sûr, je l'interroge au contraire, et je défends mon point de vue. Mais devant les comédiens, il est très important que le texte garde sa cohérence. Et plus les comédiens ont de difficulté à "mettre le texte en bouche", mieux c'est, moins "ça coule", plus ça se rapprochera d'une parole inventée dans l'instant. Je ne sais pas si c'est la même chose dans les autres langues, mais dans le cas du français, les comédiens voudraient toujours que "ça coule bien". Or, plus "ça coule bien", moins c'est bien après, au spectacle. Plus ils se battent, plus ils maudissent le metteur en scène parce qu'il veut que ce soit comme le dit le texte du traducteur, meilleur c'est au moment où il faut réinventer la réplique en scène devant les spectateurs (*Il rit*). Je suis tout à fait d'accord avec ce que j'ai entendu dire par Bent Holm à propos de la traduction comme texte autonome. Chaque fois que j'ai un texte, que ce soit de Ginette ou d'un autre tra-

ducteur, j'essaie de faire en sorte que ce texte garde son autonomie, son caractère de création presque à part entière

NADINE ALARI. Il y a plusieurs niveaux dans le travail, de la traduction à la réalisation du spectacle. Je pense qu'il est souhaitable que chacun reste dans son rôle. Première étape, la confrontation auteur-traducteur, et c'est au traducteur de régler les problèmes que lui pose cette rencontre. À l'étape suivante, c'est au couple traducteur-metteur en scène d'amener le texte à un nouveau stade par son travail. Nous, comédiens, nous sommes le dernier chaînon, et pas le moindre : le moyen de transmission de la conception de l'œuvre au public, l'incarnation des phases de travail précédentes.

Je pense que c'est avec le metteur en scène que l'acteur doit régler les problèmes qu'il peut avoir par rapport au texte. Il y a toujours un moment où l'acteur se sent contraint par le texte et souhaite un mot, une tournure de son cru, une coupure, pour se faciliter la tâche. Je me suis rendu compte, au cours des années, que plus le travail avance et s'approfondit, plus l'acteur a des chances de s'apercevoir que les obstacles contre lesquels il butait, qu'il avait tendance à évacuer, à enjamber rapidement pour tenter de les oublier, sont justement les points-clés qui lui permettront peut-être, s'il y insiste et les creuse davantage, d'ouvrir une voie nouvelle, d'approcher du personnage et d'assimiler des indications qui lui paraissaient contraignantes. Dans ce cas, le metteur en scène et l'acteur auront marqué un point dans la réussite de leur travail en commun. Là, je te rejoins, Jean-Claude : parfois, plus ça résiste, mieux ça vaut.

J'avoue avoir mal compris l'intervention de Sven Heed disant qu'il était impossible à une comédienne de dire une certaine réplique qui est dans le texte italien, et ceci à cause de la conception qu'elle avait de son personnage depuis le début de la pièce. Si la réplique goldonienne ne cadre pas avec la conception générale du personnage, il me semble étrange de résoudre cette contradiction en changeant simplement la réplique. Je pense que c'est au contraire l'occasion de faire une remise en cause du travail précédent, et cette remise en cause aurait de grandes chances d'ouvrir un nouvel horizon à l'acteur.

JEAN-CLAUDE BERUTTI. Pour aller dans le même sens que ce que dit Nadine : quand on travaille une scène et qu'une réplique ne marche pas – ça, ça arrive souvent chez Goldoni –, on se dit : "Bon, il va falloir la changer". Et on se rend vite compte que ce n'est pas la réplique qu'il faut changer, mais toute la conception de la scène ; qu'il faut tout reconstruire, à partir de ce qui, justement, fait problème. Là où la scène a résisté, sur cette

bête petite réplique qui n'a l'air de rien, on remet en cause tout le travail de la scène (et peut être même de l'acte). Alors, on peut arriver à cette autre réalité : l'espèce de kaléidoscope qu'est chaque personnage, tellement étonnant et si particulier à Goldoni.

SVEN HEED. Je vais vous dire comment cette histoire s'est terminée. On a beaucoup travaillé sur la scène, on a changé toute la conception de la scène finale, on a coupé dans le texte, on a refait des choses et des choses, et puis, pour finir, si ça peut vous consoler, on est revenu à la conception originale. On a gardé la réplique telle qu'elle était écrite, mais elle a été dite d'une autre manière. Peut-être que tout ce travail et tout le "tintouin" qu'il y a eu autour de cette pauvre petite réplique, a permis à tous ceux qui étaient impliqués dans la mise en scène de mieux comprendre le personnage et d'en faire quelque chose de mieux, davantage dans l'esprit Goldoni. On est donc revenu à la conception originale, mais après bien des détours qui se sont, après coup, révélés nécessaires.

CLAUDIA MORIN. Je voudrais parler de deux choses. D'abord la traduction qui serait déjà une interprétation pour le metteur en scène qui interpréterait à son tour pour les acteurs. Ça me paraît très étrange, parce qu'en ce qui me concerne, j'ai besoin d'une traduction la plus proche possible du texte original. J'ai très peur des contresens par couches successives, et je me suis trouvée confrontée à cela, ne serait ce que pour un simple problème de distribution. Si on modifie par exemple la dénomination d'un personnage dans la liste en tête de pièce, et si on traduit *amante* par "protecteur", au lieu d'"amant" au sens classique d'"amoureux aimé en retour", la distribution ne peut pas être la même. On donnera le rôle d'"amant" à un jeune acteur de moins de trente ans, tandis qu'au "protecteur", qui est rarement "aimé", s'ajoute une dimension financière, et on confiera le rôle à un acteur de quarante ans. La situation s'en trouve profondément modifiée.

J'ai beaucoup travaillé avec Françoise Decroisette : nous avons fait *La Villégiature* ensemble, puis nous avons travaillé pour des lectures *L'École de danse*⁴⁷. Nous avons été confrontées à cette nécessité de l'exactitude absolue et, pour répondre à Svetlana Bouchoueva, il me semble que c'est en étant le plus proche possible, historiquement et sociologiquement, du texte de Goldoni et de son époque que j'arriverai le mieux à le transmettre aujourd'hui. Si je ne le transmets pas, ça veut dire que la pièce ne nous dit

47. Texte italien *La scuola di ballo*, éd. cit., vol. VII ; texte français par Françoise Decroisette, Saulxures, Editions Circé, 1993.

plus rien aujourd'hui. Alors, il ne faut pas la monter !
Pour *La Villégiature*, c'était une chose tout à fait sensible puisqu'il s'agissait de sigisbées, de chevaliers servants : une chose qui m'avait paru au départ terriblement loin de nous. On a donc eu la tentation de les transformer en amants au sens moderne; nous avons finalement évité cet écueil. La pièce est bien 'passée' devant le public parce qu'on y parle de relations affectives et non pas sexuelles. C'est donc en retournant à l'origine et à la société de l'époque qu'il m'a semblé pouvoir toucher le public d'aujourd'hui.

ÉVELYNE ERTEL. Je m'étonne de voir cette position dure de la part des traducteurs par rapport au travail du metteur en scène et des comédiens. Il me semble que c'est une chance de pouvoir retravailler un texte en liaison avec le travail du plateau. Goldoni lui-même écrivait pour des troupes et s'il a écrit plusieurs versions de certaines pièces, c'est peut-être aussi sous l'influence de son travail avec les acteurs. Je le dis comme une hypothèse. Je sais bien qu'il y a des auteurs qui ne veulent pas qu'on touche à leur texte, à la virgule près; mais il y en a d'autres aussi qui sont prêts à écrire avec le travail du plateau. Je pense tout particulièrement au travail qui se fait souvent en France à "Théâtre Ouvert" : lorsque la pièce de l'auteur – évidemment, ce sont généralement de "jeunes auteurs" qui n'ont pas encore la notoriété des "grands auteurs" – est "mise en chantier", elle est souvent réécrite par l'auteur qui suit d'un bout à l'autre ce travail de "chantier". L'un de ces auteurs disait récemment que, pour lui, c'était toujours le plateau qui devait avoir le dernier mot et qu'il faisait confiance aux comédiens pour savoir comment une phrase devait être formulée. Je pense donc que c'est une position dure de dire : "La traduction est une œuvre qui a sa cohérence, qui est intangible et, si elle résiste au travail du plateau, c'est tant mieux !".

NADINE ALARI. En tant qu'actrice, je ne veux pas non plus avoir l'air d'avoir dit : "Moi, je me tais, je fais ce qu'on me dit". Ce n'est pas du tout ça ! Dès l'instant où Goldoni a fait ce que vous dites que les jeunes auteurs font, car lui aussi, il l'a fait ce travail, et dès l'instant où le traducteur a fait son travail, etc., je dois leur faire confiance. Si je parlais tout à l'heure de respect absolu du texte du traducteur, c'est compte tenu du fait que le traducteur a joué son "bon rôle" par rapport à Goldoni, que le metteur en scène a joué son "bon rôle" par rapport au traducteur, que le "bon travail" a été fait. Et nous, alors, nous arrivons. Il est bien évident que les rapports avec les acteurs commandent au départ beaucoup de choses. Mais ce travail-là, Goldoni l'a fait. Et le traducteur puis l'acteur doivent s'en tenir à Goldoni.

GINETTE HERRY. Le traducteur n'écrit pas de son propre chef.

FRANÇOISE DECROISSETTE. Oui, il n'est pas l'auteur, le problème est là. J'ai peut-être laissé entendre que j'avais, que nous avions, nous traducteurs, une position dure. Ce n'est pas une position dure, c'est une position prudente. Un auteur peut intervenir sans crainte sur son texte. Nous, les traducteurs, nous avons peur, comme disait Jaume Melendres, nous avons peur parce que nous ne sommes pas le créateur, nous ne faisons que le "passer". Et c'est ce passage qui exige de la prudence; parce que nous avons une responsabilité envers quelqu'un qui, de plus, dans le cas de Goldoni, n'est plus là pour se défendre. Là où l'auteur peut se permettre beaucoup de choses parce qu'il a seul la responsabilité de sa création, le traducteur doit se montrer modeste et effacé. C'est pour ça que sa position est souvent intenable.

JEAN-CLAUDE BERUTTI. Je voudrais affiner ce que j'ai dit tout à l'heure. Dans le travail de répétition il y a un facteur important, c'est le temps. Certaines répliques, certaines phrases résistent, et on sait que si elles résistent trop longtemps, c'est que quelque chose ne va pas. Quand je disais que j'essayais d'être le plus près possible du texte que me livrait le traducteur, j'en suis le plus près possible jusqu'au moment où nous nous rendons à l'évidence que le texte tel qu'il est ne produit ni jeu, ni sens. Ce moment se situe en général très près de la première. Ce n'est ni à la première lecture, ni à la deuxième, ni même au bout de quinze jours, voire de trois semaines de répétitions, c'est beaucoup plus tard qu'on peut se rendre compte qu'un mot, une réplique ne fonctionnent pas. Alors, comme il y a des moments où il faut faire des compromis, comme on sait tous que l'art du théâtre c'est aussi l'art du compromis, alors je change le mot, la phrase, ou je les coupe.

GINETTE HERRY. Mon expérience est que dans ce cas, ce n'est pas la phrase sur laquelle on bute qui est en cause, mais quelque chose juste avant ou juste après, qui n'a pas été bien aménagé comme tremplin ou comme surface de réception pour franchir l'obstacle avec justesse – pardon pour la métaphore sportive. Il vaut mieux, donc, en reparler à temps avec le traducteur.

FRANÇOISE DECROISSETTE. Nous n'avons plus qu'un quart d'heure. Je vais devoir n'accorder la parole que de façon plus restrictive. Huguette Hatem, Lucie Comparini, Johannes Hösle.

HUGUETTE HATEM. Ceux qui ont dit ici : “Il ne faut pas toucher au texte”, ce ne sont pas les traducteurs mais les comédiens. Parce qu’ils ont justement le respect du travail qu’on leur apporte. Lorsqu’une expression n’est pas tout à fait “trouvée” par le traducteur, il arrive que l’acteur invente instinctivement quelque chose de plus juste. Évidemment, il faut adopter sa proposition, mais il faut faire attention à ce que chacun ne refasse pas son propre texte en combinant diverses traductions comme je l’ai vu faire dans une pièce traduite du russe. Parce que dans ce cas, il n’y a plus d’unité de style.

Il faut tenir compte de ce que disent les comédiens, mais le metteur en scène, une fois qu’il a bien travaillé le texte avec le traducteur, ne doit pas leur permettre de le changer sans consulter le traducteur. Ceci semble en contradiction avec ce que je viens de dire sur les trouvailles des comédiens, mais il s’agit en général de petites corrections concernant un mot ou une expression courte, et elles sont adoptées d’un commun accord avec le metteur en scène. De plus, lorsqu’il y a résistance du comédien par rapport à une réplique, c’est souvent parce qu’il doit résoudre, par rapport à ce que dit le personnage, des nœuds d’ordre psychanalytique ; plus il cherchera la justesse de la réplique à laquelle il se heurte, plus il cherchera à trouver en lui-même les motivations profondes qui le conduiront à bien dire la réplique, plus il enrichira le personnage.

JOHANNES HÖSLE. Je pense qu’il ne faut pas tout confondre. Goldoni a bien étudié ses acteurs, et avant d’écrire un texte, il s’est chaque fois demandé s’il avait à sa disposition les acteurs capables de l’interpréter ; mais une fois le texte écrit, il était “dur” avec eux. Il ne leur permettait pas de transformer ses mots, ses idées, sa dramaturgie, son comique. Il partait des acteurs, mais ensuite, il ne leur laissait pas de liberté, de possibilité de liberté, dans l’exécution. Je pense que c’est un point à ne jamais oublier.

LUCIE COMPARINI. Je voudrais répondre à Évelyne Ertel qui parlait du travail avec le plateau. Il a été réalisé, ce travail avec le plateau, du moins dans sa première phase ! Ce que je trouve extraordinaire dans l’expérience qu’on a faite dans le cadre de “Goldoni Européen”, c’est que les traductions des textes qui ne devaient pas forcément être mis en scène sont passées par le filtre de la lecture par des acteurs. Mes *Amants timides* sont passés deux fois à l’épreuve. Le fait d’entendre mon texte dans la voix, la respiration des acteurs a énormément influencé ma traduction. Qu’on retienne les suggestions des acteurs ou qu’au contraire, on les repousse, une première phase de

travail avec le plateau a été faite et j’en remercie tous les acteurs qui y ont participé ; ce serait extraordinaire de pouvoir le faire à chaque fois.

Je me souviens en particulier d’une séance de travail : Anselmo, le marchand et vieux maître des “deux timides”, a un tic de langage, il répète sans cesse, en brochant dessus, l’expression “*Giuro Bacco, Baccone*”. Une de mes premières traductions était, je crois, “saperlote” ou de “saperlote”. Jean-Claude Penchenat, qui lisait le rôle d’Anselmo, avait commencé à broder en français à partir de ma traduction et disait “Saperlote de saperlipopette, de popette de saperlote etc.” Cela donnait quelque chose de très drôle et, bien sûr, tout le monde riait. Je me suis dit : “Tiens, c’est drôle, ce serait à retenir pour la traduction”. Puis je me suis rendu compte que Jean-Claude était en train de se moquer de mon vieux monsieur, de mon vieux monsieur traduit, de ma traduction d’Anselmo. J’ai donc changé cette version qui passait pourtant très bien du plateau au public, mais elle ne rendait pas compte de ce que j’avais senti dans le langage du vieux père des *Amants timides*, plus “grondeur”, moins léger, moins habile dans la pirouette verbale et peut-être aussi moins facilement ridicule que le personnage proposé spontanément par l’acteur en première lecture. La mise au point de la traduction avec le plateau, si on trouve des acteurs et un cadre pour le faire, si on sait aussi en user judicieusement, c’est vraiment extraordinaire.

FRANÇOISE DECROISSETTE. Nous voici à la conclusion.

GINETTE HERRY. Et Jacques Lassalle n’a pas dit un mot !

FRANÇOISE DECROISSETTE. Justement, il pourrait se charger de conclure.

GINETTE HERRY. Quand même, Jacques !

JACQUES LASSALLE. Vous sentez combien spontanément je prends la parole ! (*Rires*) Si je n’ai rien dit, c’est que j’écoutais avec beaucoup d’intérêt, et je suis en train de m’interroger sur les raisons que j’ai moi-même de vivre si pleinement, si heureusement, le dialogue avec le traducteur, même s’il n’est pas toujours aussi privilégié qu’il a pu l’être avec Ginette, ou naguère avec Danièle Aron. C’est toujours pourtant un moment très privilégié. Pourquoi ? Parce qu’à ce moment là, je ne suis pas du tout metteur en scène. Je suis quelqu’un qui attend tout du traducteur ; je suis quelqu’un qui non seulement lui demande de m’introduire dans le texte, dans sa dimension philologique, stylistique, sémantique, mais qui espère du traducteur

une connaissance globale de l'œuvre, la capacité d'une mise en perspective, d'une intertextualité, et à ce moment là, j'écoute. Je me remplis. J'aime bien poser des questions. Ce qui m'intéresse, c'est le questionnement, le cheminement du traducteur lui-même dans son propre questionnement, dans son rapport au texte. J'aime qu'il me restitue son questionnement. Ce que je préfère, ce sont les difficultés qu'il m'avoue, les perplexités qui l'habitent, quelquefois ses détresses ou quelquefois ses certitudes de quelque chose d'irréductible dans le texte. Quelque chose que lui, le traducteur, la traductrice ne pourra pas préserver. Et là je me dis : "Tiens, moi, metteur en scène, c'est là que peut-être, je pourrai intervenir vraiment". Donc, dans ce dialogue sur le corps à corps du traducteur avec le texte, je lui demande toujours de m'accorder un petit moment de traduction sauvage ; de faire un petit prélèvement, celui qu'il veut, et de m'introduire dans ces deux ou trois pages à une espèce de littéralité – c'est une utopie, la littéralité, mais tout de même ! De me dire en quoi, de me faire comprendre en quoi, par exemple, l'écart au normatif est vérifiable ; en quoi la spécificité linguistique d'un personnage peut participer de sa construction. Autrement dit, le temps du travail avec le traducteur est pour moi un temps où j'apprends.

Ensuite, dans la mesure même où j'ai pu penser que le traducteur était un avocat remarquable du poète dramatique, dans cette mesure-là, je deviens son avocat farouche quoiqu'il arrive. Je suis très serein : le texte est là et je le considère – ça me rend bien service –, comme intouchable. Parce qu'après tout, dans le travail, aussi longtemps qu'on est autour de la table, on est rationnel, on est dans l'espace du sens, on est dans l'espace de la signification, on est dans l'espace du "on sait ce qu'on veut, on sait ce qu'on cherche". Mais sur le plateau, pour moi, c'est : "Je suis dans l'espace de l'inconnu. Je sais ce que le texte veut dire ; je sais ce qu'il signifie, mais précisément parce que je sais ce qu'il signifie, parce que je crois que le travail avec le traducteur m'a mis à l'abri des contresens, alors je cherche autre chose". Je cherche autre chose et si je repense à ce qui a été dit, à ce que j'ai dit moi-même sous différentes formes et à différentes reprises, à ce sujet... Tout a beaucoup évolué : j'en suis à ma sixième mise en scène de Goldoni et ça fait 25 ans que je reviens à lui... Il fut un temps où l'une des grandes questions qui se posaient était la question du présent dans le passé ou la question du passé dans le présent, de l'actualisation nécessaire ; mais aussi la question de la caractérisation des personnages. Aujourd'hui, quand même, ce que je traque, mais de façon probablement utopique, fantasmatique, c'est Goldoni lui-même ; c'est l'être goldonien, c'est le secret goldonien. C'est beaucoup plus que la mise en situation dans une société donnée,

tive. Il y a une infamie de ce personnage dont il fallait pourtant préserver absolument l'extraordinaire rayonnement, l'extraordinaire charge poétique, l'extraordinaire enchantement.

Alors, quand je suis tranquille du côté du texte, quand je sais que du côté du texte toutes les questions ont été posées, bien posées, dans la probité, dans l'intelligence la plus humble et la plus exigeante à la fois du texte original, alors, c'est à ça que je m'attache : à rêver de l'ailleurs goldonien, de l'irréductible goldonien, de ce qui ne peut pas littéralement se traduire, se mettre en sens. Tout ça est assez peu normatif, mais je ne m'accorde cette escapade quotidienne de la répétition qu'à partir du moment où le travail rigoureux et sans concession de la traduction auquel je dois tant a été accompli. Je recevais récemment un texte que les éditions Circé viennent de publier : la traduction d'*Emilia Galotti*⁴⁸ que j'avais convaincu Bernard Dort de faire, et je crois que ce fut une des dernières joies de sa vie de recevoir son texte. Je dois énormément aux traducteurs avec lesquels j'ai travaillé. Mais, dans la mesure où il m'ont mis à l'aise du côté du texte et seulement dans cette mesure-là. Alors, l'acte de mettre en scène, qui est d'une toute autre nature, me paraît pouvoir commencer.

FRANÇOISE DECROISSETTE. Voilà une belle parole de conclusion ! Comme il est cinq heures, le moment est venu, je crois, de faire une pause, d'autant que la séance a été longue et dense. Je voudrais seulement esquisser une transition avec ce qui se dira demain : la discussion a fait apparaître en filigrane l'importance qu'a la traduction, envisagée d'une autre manière que celle qui était pratiquée auparavant, pour la découverte ou la redécouverte précise de l'auteur. Elle est un moyen d'affronter, par un chemin oblique, la recherche goldonienne. Les traducteurs et les "usagers" n'ont donc pas fini d'intervenir : c'est ce qui fait l'intérêt de notre dialogue en quatre journées. Merci à tous. Et rendez-vous dans un quart d'heure pour l'"hypertexte".

48. Saulxures, Editions Circé, 1993.