

TRADUCTION(S) ET RETRADUCTION(S) PORTUGAISES DE *L'ÉCOLE DES FEMMES* DE MOLIÈRE

Christine Zurbach
Universidade de Évora
zurbach@mail.telepac.pt

Résumé

L'article est fondé sur une recherche de type historique portant sur le dossier de la réception du théâtre de Molière au Portugal du XVIII^e siècle à nos jours, et en particulier, de la comédie « L'École des femmes ». On constate que la plupart de ses œuvres ont été traduites à plusieurs reprises aussi bien pour la scène que pour l'édition. À l'aide du concept de retraduction, utilisé ici comme désignation d'un mode récurrent de production de traductions de textes déjà présents dans le répertoire d'arrivée, il s'agit de décrire et d'analyser les textes du « corpus » afin de dégager les normes qui conditionnent et expliquent le recours systématique à ce procédé par les traducteurs. En effet, celui-ci semble correspondre, de façon contradictoire, à un désir d'innovation de la part des agents littéraires et théâtraux responsables de la sélection des textes et également à un besoin d'accommodation au goût du public selon les époques. La multiplicité et la diversité des versions d'un même texte confirment également la variabilité de la traduction théâtrale, partagée entre des modèles littéraires et théâtraux.

Mots-clés : traduction théâtrale – acceptabilité - comédie de Molière – théâtre portugais - retraduction.

En optant, dès les débuts de la discipline des Études de Traduction créée dans les années 1970 (Holmes 1972), pour une orientation méthodologique fondée sur des travaux de nature empirique et descriptive (Hermans 1985), la recherche en traduction a centré son approche sur le contexte de réception des textes, en vue de

définir la position des traductions dans le système littéraire et culturel d'arrivée et, ainsi, d'analyser le rôle de la traduction dans le jeu complexe des forces en interaction et en conflit qui structurent ce champ. Suivant sur ce point les acquis du modèle théorique fondé sur la perspective polysystémique (Even-Zohar 1978), ces travaux ont élargi le cadre de la recherche et se sont intéressés à la globalité du processus de la traduction, en dépassant la relation unilatérale entre les textes d'origine et d'arrivée et en resituant celle-ci dans l'ensemble des relations observables dans la culture d'arrivée. Cette approche des textes, complétée par une analyse des contraintes et/ou des motivations qui orientent la traduction en tant que processus, montre que celle-ci est, selon la place qu'elle occupe dans le milieu de sa réception, un facteur historique décisif de conservation ou d'évolution de la vie littéraire et culturelle: «Translation [...] could now be seen as one of the instruments which individuals and collectives could make use of to consolidate or undermine positions in a given hierarchy» (Hermans 1999: 42). De même, pour Even-Zohar, la position des textes en traduction, dans le polysystème, est déterminante aussi bien pour le statut des textes que pour la pratique de la traduction: «[...] not only is the socio-literary status of translation dependent upon its position within the polysystem, but the very practice of translation is strongly subordinated to it» (1976: 125). C'est notamment en vue de la définition des mécanismes qui commandent la pratique de la traduction que se situe la démarche de Lefevre, mettant en valeur les manipulations des textes dérivant du contrôle exercé par ce qu'il désigne par les termes «poetics, patronage, ideology» (1992: 87), plus importants, quant à lui, que les aspects linguistiques. Ceci implique que l'on étudie la traduction comme un élément faisant partie de l'ensemble du système des textes, incluant les agents qui interviennent dans la totalité du processus: «[...] the people who produce, support, propagate, oppose, censor them» (1985: 237). Ainsi, il n'est pas surprenant que les études descriptives de la traduction constatent l'existence d'une grande diversité typologique de textes ainsi qu'une permanente

variabilité historique des traits qui sont associés à cet objet de recherche. D'où l'intérêt de ces travaux qui stimulent et développent non seulement la réflexion théorique, mais aussi la mise au point méthodologique, indispensables à toute tentative de définition du phénomène complexe que représente la traduction.

En effet, l'étude historique de la traduction rend évidente la multiplicité des pratiques désignées comme «traduction» ainsi que celle des textes auxquels elles aboutissent. Afin de classer ou de caractériser ces textes, le chercheur trouve fréquemment des désignations présupposant une relation plus ou moins claire avec le terme, plus générique, de *traduction*, dont les plus courantes sont celles d'*imitation*, de *version* ou d'*adaptation*, ou parfois, de *traduction nouvelle*, ou encore, de *version revue et corrigée*, qui sont simultanément l'expression, elle aussi plus ou moins explicite, de la diversité du processus de production des textes. Actuellement, la terminologie disponible dans ce domaine s'est considérablement enrichie grâce à l'attention nouvelle accordée à l'étude des opérations de passage d'un texte de départ à un texte d'arrivée à l'aide de transformations dont la diversité commence à être mieux définie. Dans ce métalangage, la classification des procédés observables qui sont mis en œuvre dans l'acte même de traduire contribue également à désigner ou nommer les catégories de textes correspondantes, comme dans le cas de la *traduction indirecte*, également dénommée *traduction de seconde main*, et apparenté à la catégorie de la *retraduction*. Toutefois, à la différence, par exemple, du concept et du terme *adaptation* dont la définition proposée par Popovic (1975)¹ peut aussi être complétée par une approche historique trouvant sa source dans la culture traductologique de l'époque romaine, ou de la *traduction indirecte* qui représente un procédé récurrent dans un grand nombre de cultures et vérifiable à diverses époques, la catégorie *retraduction* est relativement ambiguë et demande une mise au point préalable afin de fixer les limites de son application. De même que le terme *traduction*, la *retraduction* désigne à la fois un processus et son résultat, mais le

préfixe itératif introduit ici une particularité de cette terminologie. En effet, s'il renvoie à l'idée d'une suite d'interventions ou d'étapes au long du processus de transfert d'un texte, généralement d'une langue à une autre, il peut désigner soit le résultat de la démarche de *traduction de seconde main* ou traduction faite à partir d'un texte déjà traduit dans une langue intermédiaire - et non du texte original -, soit une *nouvelle traduction* d'un texte déjà traduit antérieurement dans la même langue d'arrivée. Dans la démarche adoptée pour l'étude de cas présentée ici, nous proposons une acception restreinte du terme et ne retiendrons que sa deuxième application car, loin de considérer qu'il s'agit, à peine, d'une question de terminologie, il nous semble que cette hypothèse de travail pourra contribuer à développer la réflexion historique et systémique sur la fonction de la traduction, littéraire dans notre cas, en tant que pratique socio-culturelle, étroitement liée à la société qui l'engendre. L'intérêt d'une distinction entre les deux types de processus de traduction, conduisant à systématiser les problèmes posés par une investigation comparative sur les traductions successives d'un même texte dans une même langue, devra permettre également d'identifier les caractéristiques de la *retraduction* en tant que stratégie dépendant de normes qu'il s'agira de décrire et d'identifier en tenant compte des facteurs conditionnant la pratique de la traduction à différentes époques. Finalement, en tant que désignation d'une stratégie de traduction commandée par les relations entre la tradition et l'innovation dans le contexte de réception des textes, la *retraduction* est une catégorie qui peut intéresser la recherche historique et théorique dans les études littéraires et en traductologie, dans la mesure où elle signale une évidente variabilité de la fonction des traductions dans les littératures et les cultures, ainsi que du concept de *traduction* lui-même. C'est ce que nous tenterons de montrer à l'aide de l'étude des retraductions de la comédie de Molière, *L'École des Femmes*, en langue portugaise.

Si le *corpus* des œuvres de Molière traduites en langue portugaise comporte probablement encore quelques incertitudes, il semble

néanmoins être proche de l'exhaustivité grâce aux travaux d'historiens de la littérature et du théâtre portugais (Teófilo Braga, Jorge de Faria, Luís Francisco Rebello, Costa Pimpão, Claude-Henri Frèches, Stegagno Picchio, entre autres) et, plus récemment, d'universitaires comme Oliveira Barata (1991), Costa Miranda (1990) ou Coimbra Martins (1983), dont les options méthodologiques ont permis à la recherche sur la réception textuelle et théâtrale du dramaturge français d'aboutir à une clarification et une consolidation des données disponibles. Ceci est dû en grande partie à une approche de type comparatiste qui, en privilégiant le contexte de réception des œuvres, soit littéraire et théâtral, soit religieux et politique, a pu mettre en relief la fonction de ces textes dans la vie culturelle de l'époque.

Ainsi, il est établi que les premières œuvres traduites de Molière surgissent entre 1730 et 1740, une période qui assistait au déclin du théâtre espagnol au Portugal et annonçait le débat académique dans lequel s'engageront les défenseurs d'une rénovation du théâtre national à partir de la découverte des modèles dramatiques, français et italien, auxquels les théoriciens de l'Arcadie Lusitaine de la fin du siècle réserveront un accueil très favorable. Si la perte de l'indépendance nationale entre 1580 et 1640 avait suscité d'une part, une ouverture du théâtre portugais au modèle espagnol de la comédie, et d'autre part, en bénéficiant de la grande vitalité de la production dramatique locale, une certaine hétérogénéité des œuvres, en vue d'une tentative d'affirmation d'une littérature véritablement nationale, le tournant du siècle se présente, ensuite, comme un moment-charnière sur le plan culturel, idéologique et politique pour le théâtre comique, lu et joué. Celui-ci se voyait divisé entre la tradition de la farce, venant de l'école vicentine et qui se prolongeait dans la satire d'époque, et une volonté d'innover à partir des influences étrangères qui révélaient une certaine circularité des modèles et des topoï dramatiques constituant un véritable intertexte culturel de l'Europe néo-classique, fondement de valeurs esthétiques et littéraires communes à plusieurs littératures nationales². Au cours

du XVIIIe, le contraste s'accroît entre des manifestations rétrogrades de la vie culturelle, encore très marquée par un poids important de la comédie espagnole dite *comédia nova* que stimulent le bilinguisme du public et la présence fréquente de compagnies espagnoles au Portugal, et, à l'opposé, un progrès culturel d'influence cosmopolite et européenne, soutenu par un public cultivé. La rupture devient évidente dans l'épisode de la querelle suscitée par la publication en 1739 du *Discurso Apologético em Defesa do Teatro Espanhol* par le Marquis de Valença, réagissant à l'importance croissante des modèles italien et français, et qui se prolongera jusqu'en 1747 (Barata 1991). Après avoir importé d'Italie, à la fin du XVIIe, un genre nouveau, celui de l'opéra, largement soutenu ensuite par la Cour à partir de 1712, on avait ensuite ouvert les portes du théâtre portugais aux acteurs italiens, notamment à la compagnie de Alessandro Paghetti installée à Lisbonne à partir de 1735, et au répertoire des oeuvres de Métastase, de Goldoni et Alfieri. L'introduction du théâtre français, dont les pièces traduites de Molière, Racine, et plus tard Voltaire, domineront le répertoire portugais à partir du milieu du siècle jusqu'à la période romantique, sera accompagnée non seulement de la défense des principes du classicisme, à en juger par la traduction de l'*Art poétique* de Boileau par D. Francisco Xavier de Meneses, mais aussi par une abondante production de théorie poétique, à la fois doctrinaire et critique, opposant deux positions radicalement distinctes, l'une fondée sur le naturel et l'autre sur l'affectation: «Neste contexto, não surpreende que não só se escrevesse muito sobre teoria poética, como se criasse também na dependência de funções primordialmente doutrinárias e de tese» (Alves 1994).

L'importation du répertoire français est assurée par d'illustres agents et défenseurs comme Alexandre de Gusmão (1695-1753), diplomate et traducteur, auteur de la version portugaise, datée de 1737 bien qu'imprimée à peine en 1841³, de la comédie *Georges Dandin* qui est considérée par les chercheurs comme une première date centrale de la réception théâtrale de Molière au Portugal:

«Assim, a representação, em Lisboa, no ano de 1737, de *O Marido confundido* coincidiria com um instante fulcral da vida literária e teatral portuguesa, um instante de modo algum contemporizador para com os modelos teatrais até aí dominantes na cena portuguesa» (Costa Miranda 1983:174). Destinée à un public restreint et faite à la demande de l'ambassadeur d'Angleterre Lord Tirawley qui aurait souhaité assister à une pièce en langue portugaise, cette représentation, faite sous la forme d'une actualisation et d'une adaptation du texte dont l'action se situe à Porto dans l'atmosphère du Portugal du XVIIIe, apparaît comme un acte unique qui a suscité, toutefois, la production de traductions d'autres pièces du même auteur qui seront jouées au Teatro do Bairro Alto, puis du Salitre fondé en 1770 et de la Rua dos Condes. Parmi ces textes - *Doente de Cisma*, *O Aparento*, *Escola de Casados* e *O Amor Médico* -, figure la première traduction connue de *L'École des femmes: Comedia franceza intitulada A Escola das mulheres traduzida, e posta ao gosto portuguez*⁴, réalisée en 1769 pour être jouée au Théâtre do Bairro Alto comme le confirment les comptes de la compagnie, et publiée plus tard en 1782. C'est une période où les traductions jouées et publiées de Molière sont très nombreuses comme le prouve le relevé⁵ suivant:

- 1771 – *Os amantes zelosos. Entremez de Monsieur Molière trad. por...; As preciosas ridiculas. Obras do Senhor Molière trad. em port. por Mauricio ... & c. [Novo entremez...]*
- 1774 – *O Doente Imaginativo. Comedia de Monsieur Molière; Esganarelo ou o casamento por força.*
- 1778 – *As Astucias de Escapim. Comedia...]. Trad. do Insigne Molière.*
- 1784 – *As preciosas ridiculas. [Novo entremez...]*
- 1785 – *O Convidado de pedra ou D. João Tenorio o Dissoluto. [Comedia nova...]* dont on a atténué toute la charge apparemment hérétique et qui sera réédité en 1837
- 1786 – *Esganarelo ou o casamento por força*

- 1787 – *O Avarento. Comedia de Molière*, chez l'éditeur Francisco Rolland, collection *Theatro Estrangeiro*, 7 volumes, n°II
- 1789 – *O medico por força. [Comedia...]*
- 1792 – *O Esganarello ou o casamento por força [Novo entremez...]*
- 1794 – *Entremez do Esganarello ou o casamento por força* avec deux autres éditions la même année.

L'année 1768 est la deuxième date significative de l'introduction du répertoire moliéresque en traduction portugaise. Il s'agit, en effet, d'une adaptation de la comédie *Le Tartuffe* par l'arcadien Manuel de Sousa, avec le titre *Tartuffo ou o Hypocrita. Comedia do Senhor Molière, trad. em vulgar pelo Capitão Manoel de Sousa p. s. r. no Theatro do Bairro Alto*, selon les orientations idéologiques du moment, dictées par le Marquis de Pombal et sa campagne anti-jésuitique, faisant du faux dévot un jésuite hypocrite. Trois œuvres de continuation seront inspirées par le succès de ce Tartuffe anti-jésuite: deux anonymes, *A Segunda Parte do Tartufo, O Tartufo Lusitano ou O Disfarçado Hipocrita*, et *A Ambição dos Tartufos Invadida* de Leonardo José Pimenta. Le même traducteur se chargera de traduire, un an plus tard, *Le Bourgeois gentilhomme* avec le titre *O Peão Fidalgo [Entremez...] Comedia do Senhor Moliere. Trad. em vulgar pelo Capitão Manoel de Sousa p. s. r. no Theatro do Bairro Alto*, un texte qui revient en 1773 dans une adaptation libre, *O Saloyo cidadão*, ainsi que *O Amor Pintor. Entremez de Monsieur Molière. Trad. do Cap. Manoel de Sousa*. La même année, on traduit *Le Mariage forcé*, intitulé *O Casamento por força do Senhor Moliere. [Entremez...] Trad. em vulgar por Antonio Duarte Serpa* qui connaîtra douze éditions successives, également intitulé *Esganarello ou o casamento por força [Entremez...]*, un titre qui annonce une orientation dramaturgique centrée sur l'intérêt du personnage moliéresque et comique par excellence, Sganarelle, ou de Scapin, tels que le XIXe siècle le confirmera si l'on en juge par la récurrence des titres suivants:

1800 – *Astucias de Escapim*; trad. de Molière, suivi en 1807 de *As astucias de Escapim*. [Comedia...] Trad. do insigne Molière. Quant à Sganarelle, la liste est significative: en 1816, *Entremez do Enganado, ou o casamento por força*, dans la *Collecção de entremezes escolhidos*, puis en 1824, *Entremez do Esganarello ou o casamento por força*, repris en 1852 et 1853 avec la *Farsa intitulada o Esganarello ou o casamento por força*. En 1876, on publie *Duas curas de Sganarello* et en 1880, *O Esganarello ou o casamento por força*. *Entremez em um acto* avec *O Médico à força* et *A Velhice Namorada*. *Entremez em um acto*

En 1835, on retrouve *O Tartuffo ou o hypocrita*. *Comedia de Mr. Molière*, reprise de la traduction du XVIIe, déjà publiée par le «Jornal de Comedias» et qui le sera à nouveau en 1843 et 1850. En effet, le XIXe publie certaines traductions du siècle précédent, comme celles de Manuel de Figueiredo avec, en 1805 – *A Sciencia das Damas e a pedantaria dos homens*, traduite en 1755 et publiée une première fois en 1775; ou en 1841, le *Georges Dandin* de Manuel de Sousa traduit en 1737 avec le titre *O Marido confundido*. Ou bien encore, en 1837, *O Convidado de Pedra ou D. João Tenorio o Dissoluto*, feuille volante baptisée «comédia nova», probablement traduit en 1785. Alceste, un personnage-clé de la dramaturgie de Molière pour notre époque, est introduit au milieu du siècle, en 1853, puis réédité en 1859. Mais *Le Misanthrope* est devenu, à contre-courant de la tradition romantique, une farce en un acte, «*Imitada do fr. por Paulo Midosi Junior*», genre à la mode, semble-t-il, à l'époque.

L'histoire de la traduction théâtrale au XIXe compte un cas de traducteur-théoricien, celui de António Feliciano de Castilho, qui a produit entre 1869-78, de façon très libre, selon la norme de l'adaptation et de la naturalisation, six pièces de Molière, publiées en 6 volumes composant le *Theatro de Molière*, et désignées comme des *Tentativas*. Ces pièces sont l'objet d'un volume chacune: *I. Tartufo*. *II. O Médico à Força*. *III. As sabichonas*. *IV. O Aarento*. *V. O Misanthropo*. *VI. A última tentativa: O Doente de Scisma*.

À partir des deux dernières décennies du XIXe, Molière perd partiellement son importance devant Shakespeare et Hugo et, plus tard, devant Ibsen qui est présent dans le répertoire portugais dès 1894.

Au siècle suivant, en 1907, la comédie *L'École des femmes* qui avait quitté le répertoire depuis sa première traduction en 1769, est nouvellement traduite sous le titre *Escola de Mulheres*, «comédia em 5 actos, em verso. Versão liberrima», par Joaquim José Coelho de Carvalho (1852-1934). En 1928, une nouvelle traduction - anonyme, «revista» par Guedes de Oliveira -, est publiée à Porto par l'éditeur Lello & Irmão. Finalement, dans la deuxième moitié du XXe, la pièce sera traduite successivement en 1974, 1986 et 1993, ces deux derniers textes restant inédits (voir plus loin). Mais, si l'on constate que *L'École des Femmes* est une œuvre qui suscite l'intérêt des metteurs en scène et des acteurs au long du XXe siècle, d'autres textes de Molière, traduits dans le passé, sont à nouveau sélectionnés pour les répertoires théâtraux de compagnies de théâtre et retraduits, parfois publiés. En 1949, dans le cadre de son travail de traduction systématique des auteurs du répertoire classique, ancien et moderne, Paulo Quintela, universitaire et théatologue, traduit *O Avaro*, qu'il publiera dans la série de la collection «O grande teatro do mundo» de l'éditeur Atlântida, en 1968. Après 1963 et *O Tartufo* de Costa Ferreira, en 1972, on monte à Lisbonne *Tartufo* de Carlos Wallenstein, traduction de la version de l'auteur espagnol Llovet qui avait fait du protagoniste un cadre de la nouvelle technocratie internationale; ensuite à Cascais, une version en vers imitant l'original par Manuel João Gomes; puis finalement, en 1998, la traduction *Tartufo* par Regina Guimarães pour la compagnie de théâtre de Braga, au Nord du Portugal. En 1973, afin de le mettre en scène avec sa jeune compagnie de théâtre Cornucópia, Luís Miguel Cintra traduit *O Misanthropo*, et inaugure une collection de théâtre chez l'éditeur Estampa. Scapin reste au répertoire avec, en 1956, *As Velhacarias de Scapin*, puis, en 1971, les services du théâtre de l'organisation pour la jeunesse féminine du régime

antérieur au 25 avril 1974 publie une traduction accompagnée de notes de mise en scène de Copeau et une présentation de Jouvett intitulée *As Artimanhas de Scapin*. En 1979, *Jorge Dandin* est présenté à Évora, dans une mise en scène qui accentue les implications sociales du texte et de l'intrigue, à l'image de la célèbre mise en scène de Planchon en France en 1958. Finalement, le Théâtre National reprend une tradition installée au XIXe et au début du XXe, en invitant le metteur en scène français Jean-Pierre Villégier en 1986, pour une mise en scène de *Dom João ou o Convidado de Pedra* sur une traduction de António Coimbra Martins.

Le *corpus* des traductions sur lequel porte notre analyse est, donc, composé des six textes identifiés jusqu'à présent. Il s'agira de montrer quels sont les éléments mis en valeur dans chaque texte d'arrivée et de donner, à l'aide d'une comparaison, un aperçu des relations existant éventuellement entre les textes, afin de vérifier dans quelle mesure la retraduction dépend de la variabilité du canon littéraire et théâtral du milieu de réception, et s'il existe, aussi, des éléments de stabilité dans les modèles littéraires ou théâtraux qui orientent les normes adoptées.

1782 - *Comedia franceza intitulada A Escola das mulheres traduzida, e posta ao gosto portuguez*. – Lisboa: Officina de Francisco Borges de Sousa.

Bien qu'elle n'indique pas le nom de l'auteur et la présente comme une *Comedia franceza [...] traduzida, e posta ao gosto portuguez*, il s'agit bien de la première traduction de la célèbre comédie de Molière dont les traits signalent une convergence de deux modèles littéraires et théâtraux, l'un, français et innovateur par le genre de la comédie en vers, et l'autre, local et héritier conservateur de la tradition comique luso-espagnole. L'on sait qu'elle a été réalisée en 1769 pour la compagnie de Théâtre do Bairro Alto (voir plus haut) et tout semble indiquer qu'elle aura été

faite à partir de l'édition française de 1734 des *Œuvres* de Molière, une nouvelle édition, faite à Paris par la Compagnie des libraires, en six volumes, qui a suivi celle de 1682. En effet, dans cette édition, certaines modifications avaient été introduites dans le texte tiré en 1663; elles portent sur les didascalies initiales concernant la liste des personnages, - réorganisée selon la hiérarchie sociale et les relations de parenté comme c'était l'usage dans le théâtre français du XVIIIe -, ainsi que le lieu de l'action, et ces changements sont repris dans le texte portugais:

Édition de 1663:

ARNOLPHE, autrement M. DE LA SOUCHE.
 AGNÈS, jeune fille innocente, élevée par Arnolphe.
 HORACE, amant d'Agnès.
 ALAIN, paysan, valet d'Arnolphe.
 GEORGETTE, paysanne, servante d'Arnolphe.
 CHRYSALDE, ami d'Arnolphe.
 ENRIQUE, beau-frère de Chrysalde.
 ORONTE, père d'Horace et grand ami d'Arnolphe.

Édition de 1734:

ARNOLPHE *ou* LA SOUCHE.
 AGNÉS, fille d'Enrique.
 HORACE, amant d'Agnés, fils d'Oronte.
 CHRISALDE, ami d'Arnolphe.
 ENRIQUE, beau-frère de Chrisalde et père d'Agnés.
 ORONTE, père d'Horace, et ami d'Arnolphe.
 UN NOTAIRE.
 ALAIN, paysan, valet d'Arnolphe.
 GEORGETTE, paysanne, servante d'Arnolphe.

Traduction de 1782:

Arnolfe, que tambem se apelida Tronco

Crisaldi

Henrique

Ignez.

Oronte.

Oracio.

André Rustico.

Domingas rustica.

Hum Tabelião.

La didascalie du lieu confirme notre hypothèse:

1663: *La scène est dans une place de ville.*

1734: *La scène est à Paris, dans une place d'un faubourg.*

1782: *A Scena se representa em hum lugar nos arrabaldes de Pariz.*

Quant aux autres didascalies, l'édition française des *Œuvres complètes* de Molière de 1971⁶ signale également, pour l'édition de 1734, deux variantes de didascalies qui sont des ajouts au texte de 1663 concernant le jeu d'Arnolphe, mais qui ne sont pas reprises dans le texte traduit⁷: On constate cependant, par la comparaison des textes, que les didascalies expressives augmentent dans la traduction pour l'ensemble des scènes entre Arnolphe et ses valets. Ce trait signale que le texte imprimé représente le texte tel qu'il a été joué, de même que les apartés, introduits à l'aide de parenthèses, et qui ne figurent pas dans l'édition de 1663, mettant en valeur la représentation et le jeu comique des acteurs pour ce type de personnages plutôt que les caractéristiques littéraires du texte. Ces aspects, cohérents avec l'esthétique des acteurs de Molière dans les scènes de farce, trahissent aussi une permanence du modèle de comédie d'influence espagnole, probablement encore très dynamique sur les scènes portugaises à l'époque. Une telle hypothèse est également confirmée par deux autres options que l'on peut

interpréter comme des normes renvoyant à ce modèle théâtral: la division du texte en trois actes, et non pas cinq comme c'est le cas de l'original français, et en accord avec la convention des *jornadas* de la *comedia*:

a) 1663

Acte I	4 scènes
Acte II	5 scènes
Acte III	5 scènes
Acte IV	9 scènes
Acte V	9 scènes

b) 1782

Acto primeiro – Scena unica	(correspond aux scènes I,1 jusqu'à la fin de l'Acte II)
Acto segundo	(correspond aux scènes III,1 à la fin de l'Acte IV)
Acto terceiro	(correspond à l'Acte V).

On remarque que la désignation didascalique conserve la dénomination «acte» en usage dans l'original, mais ignore la sous-division en scènes qui est une convention courante dans les textes imprimés à l'époque. Elle est remplacée par l'indication écrite des entrées et sorties des personnages ce qui renvoie probablement au statut hybride du texte portugais publié en 1782 et fondé sur la transcription d'une traduction pour la scène. Ajoutons que les actes sont séparés par des intermèdes comiques, ajoutés à la pièce selon la norme de la comédie espagnole. Il s'agit de deux scènes des valets qui, au début de l'acte II, fatigués de courir après le notaire, s'endorment au lieu de surveiller la porte, sont surpris et battus par Arnolphe qui les met en fuite. Le même procédé est repris entre l'acte II et l'acte III, avant l'entrée d'Horace. Ces passages renforcent le ton de farce donné au texte par ces deux types sociaux, le valet et la servante dépourvus d'intelligence et responsables de

malentendus ou de quiproquos, ou encore de rebondissements de l'intrigue. La seconde option passe, ainsi, par une naturalisation des noms de ces personnages, qui, bien que l'action soit située à Paris, sont connotés non seulement avec la réalité culturelle locale si l'on en juge par les effets comiques suscités par leur prononciation régionale et défectueuse⁸, mais aussi avec des types théâtraux de valets sots, les *graciosos*, bien connus du public comme André et Domingas.

Une autre norme concerne le choix de la prose. En effet, contrairement à l'original, en vers alexandrins, le texte d'arrivée est en prose, confirmant la non-adoption de l'une des options dramaturgiques essentielles de la bataille de Molière pour élever la comédie au rang d'un grand genre. La traduction développe, au contraire, les traits inspirés et hérités de la farce, plus conservateurs sur le plan littéraire, mais que Molière lui-même n'avait jamais abandonnés au nom de l'équilibre entre les orientations esthétiques dominantes et celles du jeu comique où son projet critique de comédien puisait son énergie véritablement théâtrale. À cette orientation s'ajoutent les coupures importantes portant sur les monologues d'Arnolphe ou les longues tirades du jeune amoureux Horace. Comparons les principaux monologues du protagoniste Arnolphe:

a) 1663

I, 4 – v. 357-370

II, 1 – v.371-385; II, 4 - v.447-458

III, 3 – v. 808-843; III, 5 – v. 977-1007

IV, 1 – v. 1008-1038; IV, 5 – v.1132-1142; IV,7 – v.1182-1215

b) 1782

«Acto primeiro»: condensation des deux monologues de I, 4 et II, 1, avec suppression des vers ayant un contenu d'autoréflexion important, comme les cinq vers exposant les motifs conduisant

Arnolphe à ne pas dévoiler sa double identité (v. 362-366), et maintien du contenu discursif du texte de II,4, annonçant le projet d'Arnolphe et la promenade avec sa pupille.

«Acto segundo»: le contenu thématique concernant les femmes cultivées, et donc dangereuses pour Arnolphe, est supprimé de l'ensemble du discours, notamment par la non-traduction des vers 821 à 832; il s'agit, toutefois, d'une référence socio-culturelle d'époque décisive dans la dramaturgie de Molière et de ses combats, dont il serait intéressant de suivre les traces dans la traduction portugaise des *Femmes Savantes* datée de 1755. La scène III, 5 est composée de trente vers dans l'original. Parodiant les monologues du débat intérieur, typique du héros de tragédie, et développant de manière comique le thème du désespoir du héros tragique en tant que mari trompé, ce passage n'est toutefois pas dépourvu d'ambiguïté puisqu'il permet au spectateur de prendre conscience d'une véritable souffrance d'Arnolphe, tyran, mais malheureux, puisque amoureux éconduit. La traduction condense ces trente vers en un texte court, cohérent avec le modèle de l'amant trompé, provenant de la farce ou de la comédie espagnole, et qui n'est tourmenté que par les craintes quant à son honneur. L'acte IV comporte trois monologues dont le premier, de trente vers, fait suite au précédent qui terminait l'acte, et rend compte de l'impuissance d'Arnolphe devant la résistance d'Agnès et de sa volonté de lutter pour sa possession (v.1008-10038). Ce monologue est très condensé et totalement dépourvu du ton plaintif qui le caractérise, et est d'ailleurs retardé par l'ajout d'une scène comique des valets. Après le quiproquo comique entre Arnolphe et le notaire, puis la scène de la répétition avec les valets, est placé le second monologue dont sont retirées des allusions culturelles, celles des codes sociaux des stratégies de l'amour, du recours aux intermédiaires des «mystères de l'amour» (v.1136 à 1139). Le dernier monologue, un long texte de 34 vers ne retient, après la condensation des vers 1188 à 1205 en une phrase courte, que l'annonce d'un projet vindicatif d'Arnolphe pour le même soir.

Une dernière remarque doit être faite concernant les aspects qu'une certaine partie du public avait jugés scandaleux en 1662 et qui avaient été abondamment cités ou commentés dans les œuvres de la querelle de *L'École des femmes*. La traduction portugaise avait été censurée par la *Real Meza Censoria*, comme l'indique la page de couverture, et on sait que deux passages avaient été retirés du texte avant sa représentation en 1769. Une comparaison avec l'original permet de situer l'une des coupures dans la scène entre les valets contenant la métaphore à propos de la femme comme «potage de l'homme» pour expliquer la jalousie, aux vers 435 à 439, dont l'image était considérée comme obscène. La seconde pourrait correspondre au passage comprenant la référence à la «tarte à la crème», inexistante dans la traduction et si vivement attaquée également à la création de la pièce. Une autre hypothèse renvoie aux maximes du mariage que l'actrice dans le rôle d'Agnès ne lisait pas en entier non plus à la représentation en France. Ici, une série de vers, dont la thématique est un reflet lointain de ceux de l'original qui sont marqués d'un érotisme et d'une sensualité évidentes, les remplace par un éloge de la vertu fondée sur la crainte de Dieu, alors que la dimension religieuse du texte est très réduite, si l'on exclut les images superstitieuses de l'Enfer dont Arnolphe menace Agnès... Par contre, le fameux passage du *Je...* dans l'interrogatoire d'Agnès a été traduit en conservant le caractère équivoque de la communication.

Le système littéraire et théâtral portugais du XVIII^e cherchait, en traduisant Molière, à répondre à un désir d'innovation dans le répertoire destiné au public cultivé, bien que cette traduction de *L'École des Femmes* soit accommodée au goût de l'époque, révélant ainsi des interférences évidentes au niveau local entre tradition et importation. Mais, le rapprochement qu'établit la traduction portugaise avec d'autres modèles provenant, entre autres, de la tradition comique importée d'Espagne, n'était pas un phénomène absent des scènes françaises du temps de Molière. Signalons, en particulier, dans les travaux de réécriture de Scarron, une certaine

Précaution inutile, publiée en 1655-56, qui n'est autre que la traduction d'une nouvelle espagnole dont la thématique est celle de la pièce de Molière. Ainsi, la culture réceptrice semble avoir importé, plutôt, un modèle comique européen traditionnel, si l'on considère les modifications qui viennent d'être décrites ainsi que les affinités entre les modèles, condamnant le débat littéraire autour de la rénovation du goût à se tenir, apparemment, loin des tréteaux et des salles qui ne garderont, dans cette première réception de Molière, que les éléments traditionnels de son comique de farce, par le biais de la traduction dont le rôle finit par être conservateur.

1907 - *Escola de Mulheres*, «comédia em 5 actos, em verso. Versão liberrima», par Joaquim José Coelho de Carvalho.

Le traducteur est un poète et dramaturge portugais qui a exposé sa conception dramatique dans une longue préface à sa pièce *Casamento de Conveniência* où domine la critique sociale et des mœurs. Inspirée du naturalisme et influencée par Ibsen, sa dramaturgie privilégie les personnages au détriment de l'action. Cette traduction de *L'École des Femmes* est jouée en mai 1907 au Teatro Nacional, ce qui fait supposer que Molière trouve, dans le Portugal moderne, une consécration équivalente à celle qui lui est réservée en France à la Comédie Française, inscrite dans la tradition théâtrale d'un grand genre pour un public cultivé ou restreint. Sa publication est faite la même année, dans une brochure contenant une autre pièce, *A Condessa de Vilar*, «comedia original portuguesa, em trez actos», de l'auteur portugais Florêncio J.L. Sarmiento, à Lisbonne par Arnaldo Bordalo⁹. L'édition reprend la liste des «figuras», organisée selon la hiérarchie de l'importance des rôles dans l'action comme dans le texte de 1663, auxquelles sont apposés les noms des interprètes:

ARNALDO, ou o Visconde

IGNEZ, inocente ingénua

HORÁCIO, mancebo de qualidade, namorado de Ignez
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

Les noms des personnages sont naturalisés selon une norme qui consiste à recourir aux noms usuels dans la comédie bourgeoise de l'époque tout en maintenant une proximité phonétique avec les originaux. Le traitement donné à Arnolphe met en valeur le titre de Vicomte, au détriment de l'effet comique produit par l'ajout De la Souche, supprimé ici. De même, Horace est qualifié d'un statut social élevé, voire noble, qui lui donne également une dignité et une respectabilité souhaitées par un public destinataire de classe élevée. Cette marginalisation de la dimension comique ou caricaturale du texte confirme l'évolution de la réception du théâtre de Molière au début du siècle, de plus en plus tiré vers le drame ou le pathétique, allant jusqu'au pessimisme dans certains cas. La didascalie indiquant le genre est placée sous le titre: «comédia em 5 actos, em verso». L'institution et sa signification symbolique dans la vie sociale et culturelle - il s'agit du Théâtre National -, sont en harmonie avec ce type d'indications, garantie d'une fidélité attendue au modèle moliéresque canonique, ainsi que l'adoption de la forme versifiée qui traduit, par sa fonction ornementale, la formation académique du traducteur. On lui juxtapose, toutefois, une indication contradictoire: «versão libérrima» qui révèle un recours à l'adaptation, procédé de manipulation du texte récurrent dans la traduction théâtrale. Le découpage du texte est dans ses grandes lignes proche de l'original, mais si la structure de l'intrigue construite sur la tromperie amoureuse aboutissant à un dénouement prévisible est également conservée, des changements profonds sont visibles dans le traitement des monologues d'Arnolphe, dont les deux plus longs sont supprimés afin de permettre un enchaînement rapide de l'action représentée.

À nouveau, la conception théâtrale du texte, traduit pour la scène, l'emporte sur l'approche conventionnelle d'un modèle strictement littéraire qui est manipulé par la traduction et adapté aux goûts théâtraux de l'époque. Vingt ans plus tard, au contraire, les deux traductions dont une brève description suit ci-dessous, semblent assurer une fonction pédagogique et de formation culturelle par le recours à l'édition et à la lecture, pour un public scolaire ou relativement cultivé, plus que pour un public de spectateurs. Inscrit dans un paradigme connu de notre contemporanéité, celui des auteurs de référence obligatoire, Molière est devenu un auteur classique, consacré par l'institution littéraire et académique, mais dont l'efficacité scénique est apparemment mise en question jusqu'aux débuts des années 1970, date de la première mise en scène moderne du texte (voir plus loin)

1928 - *A Escola das Mulheres*, «comédia em cinco actos», traduction anonyme, «revista» par Guedes de Oliveira -, Porto, Lello & Irmão.

Cette traduction - anonyme, «revista» par Guedes de Oliveira -, est publiée à Porto par l'éditeur Lello & Irmão et fait partie d'un projet d'édition situé entre 1921 et 1929 des œuvres complètes de Molière, «um dos mais extraordinários espíritos franceses do século XVII» selon le texte figurant au dos de la couverture du volume 6 de la collection qui comprend également la traduction de *A Crítica da Escola de Mulheres*. Ce projet éditorial suit celui de la publication en 38 volumes de l'œuvre théâtrale de Shakespeare entreprise par le même éditeur.

Le texte est en prose et la page de titre indique les noms, adaptés en portugais, et qualités des personnages ainsi que le lieu de l'action: «A acção passa-se na praça de uma cidade». Les changements dans les noms sont opérés par l'adoption d'une norme de transposition linguistique: Arnolphe-Arnolfo, Agnès-Inês, Horace-Horácio,

Chrysalde-Crisaldo, Enrique-Henrique. Les valets sont dénommés Hilário et Georgina, tandis que Oronte est maintenu sans changement, étant déjà très proche des connotations lusitaines des noms d'arrivée. Avec la substitution des prénoms les plus clairement connotés avec la tradition théâtrale française – ceux des valets remplacés par un équivalent apparenté à ceux de la tradition locale de la farce –, l'intention de conserver une proximité avec le texte-source est explicite. De manière significative, la publication inclut également un important accompagnement paratextuel composé de la traduction de la dédicace, de notes explicatives et informatives diverses, renvoyant au texte original afin d'éclairer les choix du traducteur devant des difficultés du texte, comme par exemple, à la note 12: «Da pena de Molière, esta fala de Crisaldo saiu nos quarenta e oito intraduziveis versos que começam: *C'est un étrange fait, qu'avec tant de lumières*, etc.». Le fait que le traducteur s'explique ici sur ses choix de traduction est révélateur d'un besoin de légitimer sur le plan littéraire les solutions stylistiques proposées devant certaines caractéristiques du texte, car la tirade de Chrysalde, de 48 vers, est «intraduisible» de par sa longueur et par sa densité sémantique et rhétorique. D'autre part, les effets comiques sont visiblement au centre des choix de la traductrice, allant dans le sens de l'adéquation, qui commente un autre passage bien connu, celui de la «tarte à la crème» et du jeu du corbillon, pour lequel est proposé un jeu portugais de substitution dont l'effet est du même niveau comique:

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*».

Cette traduction est accompagnée de la note 7 qui explique, sans éclairer vraiment le jeu de rimes qu'il suppose en français, que le jeu appelé «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 jogo português do *rei e da rainha*, tinha de responder com palavra terminada em *aõ* à pergunta *o rei e a rainha vão?* Num *carrão*, num *cavalão*, num *mangericão*, etc., se respondia». De même, les passages considérés traditionnellement comme scandaleux et que la censure du XVIIIe avaient retirés, sont traduits sans coupures, c'est-à-dire, la métaphore sur la femme-potage de l'homme, le suspense à propos du «le» d'Agnès ainsi que les maximes du mariage.

À en juger par cette traduction, si elle n'est plus problématique sur le plan des mœurs, la pièce de Molière commence à poser un autre type de problèmes, dérivés de sa spécificité formelle; ressentie comme inadéquate sur le plan théâtral, la comédie classique conserve son pouvoir comique, mais perd ce qui la constituait comme une rivale du genre tragique dans le passé.

1974 - *Escola de Mulheres*, traduit par Maria Valentina Trigo de Sousa, Lisboa, Publicações Europa-América.

Cette retraduction de Maria Valentina Trigo de Sousa est publiée par la maison d'édition Publicações Europa-América dans une collection de poche vendue à un prix accessible. Destiné à un grand public, scolaire ou non-spécialiste en la matière, le volume qui inclut également une traduction de *Dom João*, comprend un avant-texte de la traductrice proposant, à des fins didactiques, une introduction au théâtre de Molière, dans les limites de ces deux oeuvres nouvellement traduites. L'auteur ne rend compte toutefois que de l'histoire des textes dans leur contexte de production et signale que, proches dans le temps, ces deux pièces représentent 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 cadre politique de production et de réception de l'œuvre au XVIIe.

La traduction, complète et en prose, reprend la division en actes et scènes de l'original ainsi que la didascalie: «A acção passa-se na praça de uma cidade». Elle est dépourvue de toute naturalisation tout en adaptant partiellement certains noms, comme celui d'Arnolphe devenant ARNOLFO, também Sr. DE LA SOUCHE. La non-traduction fonctionne ici comme une option contrariant la nature comique du nom créé par Molière, de la même manière que les prénoms ALAIN et GEORGETTE ne sont pas modifiés ainsi que HENRIQUE et ORONTE. Seuls Horace et Agnès sont adaptés en HORÁCIO et INÊS.

Les deux traductions suivantes, destinées à la scène et distantes entre elles de sept ans à peine, signalent une nouvelle période de réception des textes, plus sensible à la problématique du modèle structurel de la comédie classique qu'elles mettent au centre des normes pour traduire, soit en le conservant, soit en le modifiant. Ces traductions révèlent également des options contradictoires concernant la prise en compte de l'évolution des pratiques langagières du contexte de réception, à en juger par les marques stylistiques des dialogues qui s'écartent ou se rapprochent des usages et des pratiques courantes de la langue portugaise. La place d'un tel type de textes, par rapport aux œuvres de la production littéraire nationale, tend à rester périphérique et confirme une conscience contemporaine de la séparation entre la scène et la «littérature», prônée par les héritiers de l'âge de l'avènement de la mise en scène.

**1986 - *A Escola das Mulheres*, traduction inédite,
compagnie de théâtre du Centro Cultural de Évora.**

En 1986, une version de *A Escola das Mulheres* est inscrite au répertoire de la compagnie de théâtre du Centro Cultural de Évora. Créée en janvier 1975, ce projet représente la seule tentative de création d'un programme de décentralisation théâtrale après les changements politiques de 1974 au Portugal dont le travail

programmatische cohérent privilégiait une politique de relecture critique de la tradition passant par la traduction systématique de l'héritage classique, soit des grands auteurs du patrimoine théâtral où Molière et le théâtre français en général occupent une place importante. Cette stratégie de répertoire reposait sur une orientation politique inspirée de l'expérience française de l'après-guerre, dont le principe reposait sur l'option d'un théâtre de service public, subventionné par l'État, que certains créateurs ont défendu au Portugal dans les années 1970-80. En termes de normes préliminaires, la sélection de *L'École des Femmes* pour le répertoire impose quelques remarques. D'une part, le texte s'inscrit, donc, dans une série, celle des traductions faites pour la scène des textes classiques qui constituent le noyau du répertoire. D'autre part, la traduction est précédée d'un travail de lecture du texte articulé avec les nouvelles lectures de Molière que tout le XXe siècle s'est efforcé de produire, aussi bien dans les études moliéresques que dans les productions théâtrales. Ces deux conditions commandent le travail de traduction, pris en charge par les professionnels, metteur en scène et dramaturgiste, qui construisent le spectacle à partir d'une interrogation sur le modèle théâtral de la comédie, genre très codifié dans la tradition académique et que l'on prétend reformuler en fonction des exigences de la vie théâtrale contemporaine.

Cette traduction se distingue, ainsi, par ses caractéristiques l'apparentant à une adaptation délibérément élaborée en articulation avec la mise en scène qui lui donne sa pleine consistance, se situant par rapport à la tradition comme un nouveau texte et visant un public-destinataire actuel. Elle n'ignore pas, cependant, la traduction de 1974 dont elle se sert partiellement, mais qu'elle abandonne peu à peu au cours du travail comme le prouvent les nombreuses variantes du texte, visibles sur le document photocopié dont les acteurs se sont servis dans leur travail. Si le texte est complet et reprend la division originale en actes et scènes, on trouve des points de convergence entre ce texte et la tradition antérieure de traduction et de réception

du texte. Privilégiant le choix de principes théâtraux plus que littéraires, les orientations de la mise en scène se reflètent dans la traduction qui met en relief le débat actuel sur la réception d'un genre conventionnel dont l'efficacité est soumise à un débat avec le spectateur. Pour cela, le principe esthétique brechtien de la « mise à distance », fréquemment employé dans le travail artistique de cette compagnie, est visible ici à plusieurs niveaux. Les noms des personnages sont partiellement conservés en français, afin de renvoyer le texte à son origine culturelle, sauf pour Crisaldo, Horácio et Arnolfo, dont la naturalisation accompagne le groupe des noms masculins à connotation luso-espagnole de Enrique et Oronte. La didascalie de lieu est supprimée en fonction du choix scénographique qui propose un décor de *théâtre dans le théâtre* et de mise en abîme de l'illusion théâtrale: la maison d'Arnolphe est une estrade fermée par un rideau rouge classique, posée au milieu de la scène. Dans le texte, les normes opérationnelles portant sur les formes de traitement privilégient une modernisation: les amants se tutoient, le niveau de langue des personnages est adapté aux caractéristiques dominantes de l'univers linguistique de réception, tenant compte des différences d'âge et de condition des interlocuteurs. Les composantes formelles les plus datées comme les tirades ou les monologues sont retravaillées en vue de l'obtention d'un rythme pour la mise en scène qui privilégie l'action plus que les réflexions amères d'Arnolphe et ces choix signalent clairement un retour à la lecture de cette pièce en tant que farce ainsi qu'une permanence dans la culture d'arrivée de ce genre, solidement inscrit dans l'histoire du théâtre portugais avec Gil Vicente. Les exemples les plus pertinents sont les monologues d'Arnolphe qui sont soumis à des reformulations successives aboutissant soit à des raccourcissements, soit à un travail de (re)conversion comique des tirades traduites en vers libres et parfois rimés, destiné à produire un effet d'étrangeté dans une traduction en prose. On peut voir aussi que les deux longues scènes de débat idéologique du protagoniste avec Chrysalde (I, 1 et IV, 8) sont nettement condensées

afin d'éviter le statisme qu'elles imposent, et privilégient le discours teinté de libertinage de Chrysalde au détriment des considérations conservatrices d'Arnolphe. Les aspects problématiques du comique – la métaphore d'Alain sur la jalousie, le passage du «le...» d'Agnès ou les maximes du mariage – sont conservés ainsi que l'usage du vocable «corno/cornudo», d'effet garanti, qui est aussi fréquent que dans l'original et est articulé avec un jeu de l'acteur-Arnolphe proche du ton burlesque que le spectateur accueille favorablement. Toutefois, la traduction comporte également des normes opposées entre elles comme divers cas de non-traduction, entre autres, celui du jeu du corbillon ou d'allusions culturelles comme celle qui cite Pantagruel, et au contraire, des choix de surtraduction ou de sursignification dans les répliques manipulant l'ironie ou la parodie, comme par exemple, dans le langage d'Horace présenté comme un galant peu scrupuleux ou dans le dénouement, *happy end* très théâtralisé qui met en relief son caractère artificiel et stéréotypé.

L'enjeu des orientations de cette traduction et de cette mise en scène est essentiellement dramaturgique et théâtral, car il cherche essentiellement à soumettre à une épreuve artistique un modèle plus littéraire que théâtral aujourd'hui et qui est supposé connu, et d'autre part, sa capacité communicative pour un public contemporain, en le conservant et en le modifiant. Les flottements de la traduction sont dus à ce double propos et le texte-cible est, pour cette raison, un élément décisif de la stratégie socio-culturelle qui commande l'ensemble du projet dans lequel il s'inscrit.

1993 - *A Escola das Mulheres*, traduit par Augusto Sobral, traduction inédite, compagnie de théâtre CDIAG/Teatro Malaposta.

C'est également une traduction inédite, commandée par la compagnie de théâtre CDIAG/Teatro Malaposta créée par l'Associação de Municípios para a Área Sociocultural des mairies

de Amadora, Loures, Sobral de Monte Agraço et Vila Franca de Xira situées dans la périphérie de Lisbonne. Le traducteur est un dramaturge portugais contemporain, Augusto Sobral dont nous commenterons les choix brièvement.

Tous les noms des personnages sont naturalisés: Arnolfo, Crisaldo, Georgina, Alonso, Inês, Horácio, Orontio, Henrique, mais la norme initiale est nettement celle de l'adéquation. Ainsi, le texte est complet, sans coupure ni condensation; les options grammaticales utilisent les formes verbales anciennes ou archaïques en combinaison avec l'emploi du pronom *vós*, inusité aujourd'hui dans la communication courante; les répliques sont construites sous la forme de vers libres, copiant la longueur des vers originaux et cherchant l'allitération ou l'assonance en remplacement de la rime, en vue de l'obtention d'un effet rythmique assimilé à l'alexandrin; les passages dits scandaleux sont conservés, mais on remarque que le recours au «jogo das prendas» pour remplacer la plaisanterie sur la rime du jeu du corbillon retire au texte son éventuelle lecture grivoise puisque la réponse «Tarte à la crème» de l'original, très critiquée pour son obscénité, est affaiblie en «Quem faz anos hoje?» qui répond à «O que irá fazer o dono desta prenda?» (I, 1).

Il semble, donc, que contrairement au texte de 1986 que nous venons de voir, le texte d'arrivée tend vers un modèle littéraire dont il imite les éléments formels fondés sur les stéréotypes du genre. Ce type d'options nous semble correspondre à un cadre socio-culturel particulier, plus représentatif de valeurs culturelles traditionnelles qui dominent le centre du polysystème, impliquant une stratégie de répertoire différente de celle que l'on peut observer dans la périphérie – notamment dans un projet inovateur de décentralisation théâtrale -. Visant un public plus sensible à des valeurs conservatrices et que le travail expérimental et critique de re-lecture des textes classiques intéresserait peu, le traducteur collabore discursivement à la réception de la pièce dans un texte significatif inclus dans le programme et centré sur la problématique de ce que Brecht appelle l'intimidation par les classiques.

Dans ce *corpus* à plusieurs titres exemplaire pour une recherche sur la retraduction, la description des principes traductionnels adoptés, les modèles textuels et génériques auxquels les textes traduits renvoient, lorsque l'on envisage les traductions en termes de séries, et non pas en tant que textes isolés - comme c'est le cas ici de cette suite de retraductions de *L'École des Femmes* en langue portugaise -, et si l'on tient compte des aspects circonstanciels et historiques de l'importation d'un auteur canonique, permet de conclure que nous sommes devant un véritable «dossier Molière», comparable à celui de Shakespeare, déjà objet de nombreux travaux (Delabastita/D'hulst 1993; Delabastita 1993). Les formes multiples du travail de traduction - qu'il s'agisse de *réécriture*, d'*adaptation*, d'*actualisation* ou de *modernisation* des formes ou du langage des pièces analysées ici -, semblent indiquer que le choix des traducteurs a été commandé par l'adoption d'une norme dominante jusqu'à nos jours, celle de l'acceptabilité. Celle-ci s'explique partiellement par les exigences du type de communication propres de l'énonciation et de la réception théâtrales des textes et, également, par le rôle de la tradition dramatique portugaise, en conflit avec la tradition littéraire. Cette contradiction interne met en relief le poids institutionnel du système théâtral devant l'héritage classique, qui tend à l'emporter sur celui du milieu littéraire dans la culture réceptrice, quelle que soit l'époque de réception. Car, s'il est vrai que le chercheur peut identifier une conception de la traduction particulière à chaque période culturelle, l'adaptation s'affirme comme constante dans les pratiques successives des traducteurs. Présente au long des retraductions de l'œuvre analysée ici, cette norme permet de confirmer l'intérêt d'une conception de la traduction comme activité socio-culturelle dont la fonction est orientée vers la culture de réception, ce que confirme la dynamique particulière de la traduction théâtrale visant la production d'un texte *pour la représentation*. N'oublions pas, finalement, les orientations, encore dominantes au XIXe, d'une censure attentive aux bonnes mœurs qui imposait aux traducteurs un polissage du langage de l'auteur Molière, considéré

comme excessivement libre, et que le XXe siècle a délibérément restitué et, même, accentué en vue de l'obtention des effets comiques attendus.

L'adaptation des textes est, finalement, non seulement une marque typologique de ce *corpus*, mais aussi un modèle intermédiaire qui a contribué à un renouveau du répertoire théâtral portugais. Les exemples consacrés par l'histoire littéraire sont ceux des dramaturges influencés par Molière, comme le dramaturge du XVIIIe António José da Silva, ou de ceux imitant ses textes comme cet écrivain anonyme auteur de *As Industrias de Sarilho* en 1748, ou Almeida Garrett, réformateur du théâtre national et auteur en 1822 d'une imitation de Molière dans *L'«Impromptu» de Sintra*, et aussi de Henrique Lopes de Mendonça, écrivant *Dor de cotovelo* en 1887, sans compter les nombreuses farces et *entremezes* inspirés par Scapin ou Sganarelle.

Notes

1. *Adaptation of translation*: The translator's modifications of the text concerning the topic and its elements, heroes, cultural particularities. The adaptation takes into account the communicative demands of the receivers or those of the literary canon of the receiving milieu", in Popovic, Anton, 1975. La catégorie désignée par le terme *actualisation* (fr. Actualization) d'un texte traduit désigne spécifiquement les modifications concernant l'époque de l'action ou du sujet traité.

2. Le cas de la pièce de Francisco Manuel de Melo, *O Fidalgo Aprendiz*, daté de 1646, réédité en 1676 et 1718 successivement, révèle une source italienne que reprendra Molière, entre autres. De structure formelle classique et respectant les règles pseudo-aristotéliennes, la pièce est divisée toutefois, en *jornadas* signalant une contamination espagnole.

3. 1841 –(1737) *O marido confundido. Comedia em tres Actos*. Trad. de Alexandre de Gusmão, in *Collecção de vários escritos ineditos politicos e litterarios de Alexandre de Gusmão*: «He versão do francez, mas o Autor de tal modo a transformou, e a alterou introduzindo-lhe algumas partes apropriadas ao nosso paiz, que se pode dizer que mais parece um original. Foi posta em scena no Theatro de Lisboa no anno de 1737 por um actor desse tempo Nicolau Felix Feris para comprazer a Lord Tirawley...», in A.A. Gonçalves Rodrigues, vol.II, 1992

4. Consulter les archives du Teatro D. Maria et de la Torre do Tombo.

5. Ces données sont en partie fondées sur les travaux de A.A. Gonçalves Rodrigues op.cit.

6. Molière, *Oeuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, 2 volumes, Éditions Gallimard, 1971, collection Bibliothèque de la Pléiade.

7. a) II, 2 – vers 677 - Là, regardez-moi là durant cet entretien - *Mettant son doigt sur son front*.

b) V, 2 – vers 1457 - Répare tous les maux que m'a faits ton caprice! – *Il s'enveloppe le nez de son manteau*.

8. Par exemple, Domingas se plaint en ces termes de sa fatigue: “Que levará a breca o escrivão ó o *Trambaliaõ* ó o que *diexo* he; eu *tarrenego* mofino! Primeiro que o casace fui lá mais vezes *càfortuna*; já fica chamado, agora venha quando *quijer*; André, que fazes ahi á porta *acentado*?”

9. Cf. 6.621 B.N.

Bibliographie

Alves, Hélió, «A meio no tempo e no pensamento: aspectos do séc. XVIII literário em Portugal», in *Adágio*, revista do Centro Dramático de Évora (II série), n°12, Janeiro/Março 1994, pp. 14-15.

Barata, José Oliveira, *História do Teatro Português*, Lisboa, Universidade Aberta, 1991.

Delabastita, Dirk, *There's a double Tongue*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1993.

Delabastita, Dirk and Lieven D'hulst (eds.), *European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic Age*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1993.

Even-Zohar, Itamar, "The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem", in Holes & al., 1978, pp. 117-127.

Gonçalves Rodrigues, A.A., *A Tradução em Portugal*, vol. I à V, Lisboa, INCM, 1994 à 1999.

Hermans, Theo, (ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, London & Sydney, Croom Helm, 1985.

Hermans, Theo, *Translation in Systems*, Manchester, St Jerome Publishing, 1999.

Holmes, James, «The Name and Nature of Translation Studies» [1972] in *Translated!*, ed. R. van den Broeck, Amsterdam, Rodopi, 1988.

Holmes, James, Lambert J. and Van den Broeck R., *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*, Louvain, Acco, 1978.

Lefevere, André, "Why waste Our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm", in Hermans, 1985.

Lefevere, André, *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context*, New-YORK, MLA, 1992.

Martins, António Coimbra, «Rayonnement de Molière au Portugal (1666-1768)», in *Les Rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1983, pp. 195-199.

Miranda, José da Costa, «Notas para um estudo sobre o teatro de Molière em Portugal», in *Les Rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1983, pp. 171-199.

Miranda, José da Costa, *Estudos luso-italianos: poesia épico-cavaleiresca e teatro setecentista*, Lisboa, ICLP, 1990.

Popovic, Anton, *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*, Department of Comparative Literature, Edmonton, University of Alberta, 1975-76.

Rebello, Luis Francisco, «Présence du théâtre français au Portugal (1700-1980)», in *L'Enseignement et l'expansion de la Littérature française au Portugal*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1984, pp.163-173.

Ribeiro, Cristina Almeida, «Molière», in *Biblos*, vol.3, Lisboa/São Paulo, Editorial Verbo, 1999, pp. 865-868.